

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**VESTÍGIOS DA DANÇA EXPRESSIONISTA NO
BRASIL**

**YANKA RUDZKA E
AUREL VON MILLOSS**

Maria Claudia Alves Guimarães

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por MARIA CLAUDIA ALVES
GUIMARÃES

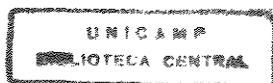
e aprovada pela Comissão Julgadora em

14 / 05 / 98

Maria de Andrade
PROFA. DRA. ANTONIETA MARÍLIA DE
OSWALD DE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito para a obtenção do grau de
Mestre em Artes sob a orientação da Prof^a Dr^a
Antonieta Marília de Oswald de Andrade do
DACO-IA.

CAMPINAS, 1998



NIDADE	78C
CHAMADA:	Unicamp
	2005
Ex.	
MF) BC/34627	
DOC	395/98
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
REÇO	8911,00
ATA	04/08/98
CPD	

CM-00114199-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

G947v

Guimarães, Maria Claudia Alves

Vestígios da Dança Expressionista no Brasil – Yanka Rudzka e Aurel von Milloss / Maria Claudia Alves Guimarães – Campinas, SP : [s.n.] 1998

Orientador: Antonieta Marília de Oswald de Andrade
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Rudzka, Yanka, 1916. – 2. Milloss, Aurel von, 1906-1988.
3. Expressionismo (Arte) – Alemanha. 4. Dança – História 5. Dança – Alemanha – Sec. XX. 6. Dança – Brasil – História – Sec. XX. I. Andrade, Antonieta Marília de Oswald de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

BANCA EXAMINADORA

1. _____
2. _____
3. _____

Campinas, 14 de Maio de 1998

Aos meus pais, que sempre me incentivaram e investiram em minha formação.

Aos meus mestres, que me ensinaram a dançar e a amar demasiadamente esta arte, muitos dos quais personagens desta história.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Manifestamos nossa gratidão a todas elas e de forma particular:

aos meus pais que sempre me apoiaram;

à Prof^ª. Dr.^ª Antonieta Marília de Oswald de Andrade, orientadora deste trabalho, pelos ensinamentos, pela paciência e pela amizade;

ao meu grande amigo Hélcio Rodrigues, pelo carinho e pela compreensão;

à minha amiga Maria Luiza de Lima Vitule, pelos seus sábios conselhos;

à minha irmã Maria Cristina Alves Guimarães, por fornecer-me noções de computação;

à minha amiga Karina Marcus, por encorajar-me a fazer o curso de mestrado;

à minha prima Neuma, por ajudar-me a encontrar os caminhos da UNICAMP;

à Prof^ª. Dr.^ª Eugenia Casini Ropa pelo estímulo, pelo aprendizado e pela contribuição bibliográfica;

aos professores e aos colegas da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, em especial à Prof^ª. Dr.^ª Regina Polo Müller pelo apoio na finalização deste trabalho e à colega Ana Terra por sempre me servir de exemplo;

à Prof^ª. Dr.^ª Gabriele Brandstetter e à amiga Tereza Arruda pelo envio de material bibliográfico;

aos professores e funcionários do Instituto Goethe, em especial à Carminha Góngora, ao Michael de La Fontaine, à Nelly e ao Günther Kipfmüller, que me forneceram embasamento e suporte na língua e cultura alemãs, sem a qual não poderia ter realizado esta pesquisa;

a todos os entrevistados, em especial à Lia Robatto, à Lydia Chamis, à Miriam Hirsch, à Ismael Guiser e à Neyde Rossi, que além das preciosas informações, depositaram sua confiança, emprestando-me documentos usados nesta pesquisa;

aos funcionários dos arquivos e bibliotecas do MASP, da Fundação Bienal, do Arquivo de Múltiplos do Centro Cultural São Paulo, do Instituto Goethe, do MIS, da ECA, do Instituto de Artes da UNICAMP, do Museu Lasar Segall, em especial à Ivani Di Grazia Costa e ao Luiz Sadaki Hossaka do MASP, à Márcia Suely Tambasco Rovai Nobre do Centro Cultural e à Hedda, à Ângela e ao Paulo do Instituto Goethe;

aos funcionários do Centro de Comunicações, especialmente à Guga Filgueiras;

aos funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP;

ao meu amigo Carlos Eduardo Silva Carneiro Filho e à minha prima Giselle juntamente com seu marido, pelo auxílio nas traduções na língua italiana;

ao meu primo Sérgio e à minha tia Arlete, pelo carinho e pela ajuda na digitação do projeto de mestrado;

ao meu amigo e professor de canto Maurício Mangini Machado, pela assessoria na área musical;

ao Dr. Paulo Neves, à Mariza, à ABMA e à Artemísia por terem cuidado da minha saúde, dando-me forças para concluir esse projeto;

ao Eugênio Vinci de Moraes pela cuidadosa revisão;

aos amigos em geral, que me incentivaram nessa empreitada e

à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, por acreditar e possibilitar esta pesquisa

RESUMO

Nesta dissertação, procuramos, em primeiro lugar, resgatar historicamente o movimento de dança expressionista alemão, em virtude da sua importância, visto que este movimento teve uma forte repercussão no âmbito mundial, contribuindo para o desenvolvimento da dança moderna, podendo até hoje ser vistos claros reflexos seus no *Tanztheater* e no *Butoh*.

Este movimento também deixou suas marcas no Brasil, na medida em que diversos profissionais, que tiveram um papel importante no estabelecimento da dança no Brasil, terem sido fortemente influenciados pela dança expressionista alemã. Todavia, como não seria possível, no âmbito limitado desta dissertação, abarcar a trajetória de todos os profissionais que tiveram forte ligação com esta estética, optamos por focalizar apenas o trabalho de dois artistas: Yanka Rudzka e Aurel von Milloss.

As razões que nos levaram a focalizar o trabalho desenvolvido por Yanka Rudzka e por Aurel von Milloss, estão ligadas ao fato da primeira ter sido a fundadora da faculdade de dança da Universidade Federal da Bahia, representando o início do movimento de inserção da dança no mundo universitário e, do segundo ter exercido uma forte influência na formação de uma geração de profissionais, dentre os quais constam professores e coreógrafos que atuam até hoje, como: Ady Addor, Ismael Guiser, Márka Gidali, Neyde Rossi, entre outros, desempenhando um papel importante no cenário da dança acadêmica no Brasil.

(Palavras-chave: Expressionismo, Dança, Alemanha, História, Século XX, Brasil, Yanka Rudzka, Aurel von Milloss)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	10
PARTE I: <i>A DANÇA EXPRESSIONISTA NA ALEMANHA</i>	18
I. O EXPRESSIONISMO.....	19
I.1 Por que Alemanha ?.....	29
I.2 Características do Expressionismo nos Diversos Campos Artísticos.....	30
II. BASES DA DANÇA EXPRESSIONISTA.....	40
II.1 O Ritmo Harmônico de Jaques-Dalcroze.....	45
II.2 Rudolf von Laban: Em Busca da Harmonia do Movimento.....	54
III. CARACTERÍSTICAS DA DANÇA EXPRESSIONISTA.....	67
III.1. O Método Coreológico.....	70
III.2. Mary Wigman – Entre o Sagrado e o Demoníaco.....	83
III.2.1. Análise da Coreografia <i>Hexentanz</i>	90
III.2.2. Análise da Coreografia <i>Totenmal</i>	95
III.2.3. Análise da Coreografia <i>Sommerlicher Tanz</i>	101
III.3. Harald Kreutzberg – O Círculo Eterno.....	104
III.3.1. Análise da Coreografia <i>Der ewige Kreis</i>	107
III.4. Kurt Jooss – A Mesa Verde.....	116
III.4.1. Análise da Coreografia <i>Der grüne Tisch</i>	123
III.5. O Engajamento Político de Hans Weidt	130
III.5.1. Análise da Coreografia <i>Sous les Ponts de Paris</i>	132
III.6. Conclusões.....	133
 PARTE II: <i>VESTÍGIOS DA DANÇA EXPRESSIONISTA NO BRASIL – YANKA RUDZKA E AUREL VON MILLOSS</i>	 138
IV. YANKA RUDZKA.....	143
IV.1. Influências da Dança Expressionista no Trabalho de Yanka Rudzka.....	148

V. AUREL VON MILLOSS.....	180
V.1. Os Anos de Formação na Alemanha.....	185
V.2. Influências da Dança Expressionista no <i>Ballet do IV Centenário</i>	196
CONCLUSÃO.....	234
BIBLIOGRAFIA.....	237

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O Expressionismo foi um movimento artístico moderno que surgiu na Europa no início deste século, desenvolvendo-se, sobretudo, na Alemanha. Assim como o Romantismo, o Expressionismo foi um movimento tão forte e abrangente que não se restringiu apenas a um determinado campo artístico, manifestando-se em todas as áreas: música, artes plásticas, teatro, literatura, cinema e dança. Não bastasse isso, na Alemanha ele alcançou tamanha hegemonia, a ponto de ter convergido outras tendências (como por exemplo: o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Ortismo, o Unanimismo) numa forma claramente expressionista¹.

Por meio da deformação, do desequilíbrio, da desarmonia, da aparência caótica das obras expressionistas, vemos revelada a paixão pelo arcaico e primitivo, a fé na integração cósmica dos seres, e a tensão entre liberdade e agrilhoamento, individual e coletivo, razão e instinto, idealismo e anarquia. Nenhuma outra tendência artística neste século teve uma preocupação tão grande em expressar os conflitos humanos em geral perante a sociedade, a política, a natureza, o espiritual. A nosso ver, foi por causa desse seu caráter humanista e universal, que o Expressionismo extrapolou as fronteiras alemãs, repercutindo por todo o mundo, inclusive em nosso país, sendo permeável às diferenças regionais e nacionais.

Embora esse movimento tenha sido sufocado pelo regime nazista, suas sementes continuaram a dar frutos, podendo ser encontrados vestígios seus em vários momentos da história da arte moderna e na própria pós-modernidade, sem contarmos as vezes em que ele reacendeu, reaparecendo nos anos 50 como *Expressionismo Abstrato* e nos anos 80 como *Neo-Expressionismo*.

Talvez seja pelo fato deste movimento continuar a servir como resposta à sociedade voltada ao racionalismo, à ciência, à tecnologia, ao materialismo, e que

¹ É por esta razão que Willet afirma não ter havido, por exemplo, nenhum artista cubista alemão, embora seja possível ver o impacto causado pelo cubismo nas obras expressionistas, da mesma maneira em que não se fala em artistas futuristas ou fauvistas alemães. (WILLET, John. *El Rompecabezas Expresionista*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970, pp.8-9.)

constantemente se esquece de pensar sobre o sentido da sua própria gênese, que ele desperte ainda grande interesse, ao menos para nós que o escolhemos como objeto desta pesquisa vinculado aos trabalhos de criação dos coreógrafos Yanka Rudzka e Aurel von Milloss, radicados no Brasil durante a década de 50.

Contudo, antes de discorrermos a respeito deste movimento, definindo-o, contextualizando-o, apontando o modo como ele se manifestou nos diversos campos artísticos, sobretudo sobre as suas características na dança, achamos importante começar pelo fim da história, contando como a dança expressionista foi importante e como seus princípios se propagaram pelo mundo, influenciando também a evolução da dança no nosso país e voltando a emergir com toda força no cenário mundial na década de 80. A nosso ver, isso se faz necessário porque, em decorrência do Nazismo, da invasão da Alemanha a vários países europeus, do holocausto e das tragédias vividas durante a Segunda Guerra Mundial, durante muitos anos, inclusive na própria Alemanha, evitou-se falar sobre qualquer acontecimento que remetesse àquela época e à cultura germânica.

Somente após o resgate das heranças deixadas pela dança expressionista feito, a partir do final dos anos 60, por artistas como Gerhard Bohner, Hans Kresnik, Reinhild Hoffmann, Suzanne Linke e, principalmente Pina Bausch, que chamaram a atenção do mundo na década de 80 com o seu *Tanztheater*, é que se começou a olhar para trás e verificar a importância da corrente de dança expressionista, recuperando a sua história.

Embora muitos artistas tenham sido obrigados a sair da Alemanha por causa das perseguições nazistas, outros tenham sido mortos em campos de concentração em virtude de sua origem judaica e os que lá ficaram tenham tido suas escolas fechadas, trabalhando quase na total obscuridade, fazendo com que a evolução natural da dança moderna alemã se interrompesse e que esta, após o final da Segunda Guerra Mundial, se voltasse ao repertório romântico do balé clássico (importando profissionais de outros países²), as suas raízes não foram totalmente cortadas, na medida em que os dançarinos que se radicaram no exterior levaram os princípios desta corrente de dança para outros países, apesar das dificuldades

² Um bom exemplo disso foi a contratação do coreógrafo sul africano John Cranko para dirigir o Ballet Stuttgart.

impostas pela guerra, dando prosseguimento tanto às suas atividades artísticas como pedagógicas. Posteriormente, alguns voltaram para Alemanha, como foi o caso de Kurt Jooss que em 1949 reassumiu o seu posto como diretor da *Folkwang Hochschule*; enquanto que outros que haviam permanecido no país, também retomaram suas atividades (como aconteceu com Mary Wigman que logo após a guerra conseguiu abrir uma nova escola em Berlim), embora de maneira muito discreta.

Assim, não foi por acaso que estas heranças foram retomadas a partir do final dos anos 60, visto que Gerhard Bohner e Suzanne Linke foram alunos de Mary Wigman, vindo esta última ainda a estudar na *Folkwangschule* com Kurt Jooss, juntamente com Pina Bausch e Reinhild Hoffmann. Por sua vez, Hans Kresnik, apesar de não ter estudado com Wigman nem com Jooss, fez sua formação em Graz, na Áustria (na mesma cidade onde Yanka Rudzka radicou-se após viver no Brasil), tendo tido aulas tanto com professores que estiveram ligados à dança expressionista como aulas de balé clássico, chegando a estudar com Viktor Gsovsky, o mesmo professor de Aurel von Milloss³.

Todavia, devemos lembrar que o *Tanztheater*, além de resgatar as tradições expressionistas, absorveu a base técnica da dança moderna americana, que nos anos 60 chegava à Alemanha por intermédio dos fóruns de dança promovidos na cidade de Colônia. Diante destas informações nos parece interessante pensar o quanto a história está interligada, visto que a dança americana também recebia contribuições da dança germânica, uma vez que Mary Wigman abriu, em 1931, uma escola sua em Nova York, deixando a sua direção a cargo de uma discípula sua, Hanya Holm, que, como ela, também estudara em Hellerau com Jaques-Dalcroze.

De acordo com Baril⁴ a chegada de Hanya Holm aos EUA coincidiu com a fase em que a dança moderna americana empreendia o vôo para converter-se numa nova força vital de expressão corporal. Possuidora de extraordinários dotes pedagógicos, Hanya Holm transmitiu aos seus alunos, mais do que uma técnica específica, a importante descoberta da própria personalidade. Com princípios semelhantes aos de Laban e de Wigman, ela em seu

³ É curioso, que logo no início da sua carreira Kresnik também tenha dançado no Ballet de Colônia sob a direção de Milloss.

trabalho como professora e coreógrafa sempre enfatizou muito a utilização do espaço, afirmando que a forma característica da dança no espaço é animada por forças centrífugas e centrípetas, e que os movimentos criados a partir dessas diretrizes traduzem o estado emotivo do bailarino, utilizando uma série de movimentos (horizontais, verticais, curvos) que são desenhados no espaço. Por outro lado, além de ser responsável pela introdução da pesquisa referente a diferentes dinâmicas espaciais, Hanya Holm também introduziu o uso da percussão nas aulas e nos espetáculos de dança moderna – prática que se tornou bastante comum - enfatizando o uso de ritmos diferentes. Além disso, Hanya Holm contribuiu muito para a formação de coreógrafos e de diretores de companhias, podendo ser citados entre seus alunos: Valerie Bettis, Alwin Nikolais, Murray Louis, Don Redlich, Glen Tetley e Mary Anthony.

A influência da dança expressionista não ficou restrita somente à Alemanha e aos EUA. Primeiramente, por causa da proximidade geográfica, ela se estendeu pela Europa, predominantemente nos países centrais, promovendo o estabelecimento da dança moderna, principalmente nos países onde a tradição do balé clássico não era tão forte. Além do mais, a dança expressionista também contribuiu para o desenvolvimento do próprio balé, na medida em que despertava no dançarino uma maior consciência das possibilidades do movimento e da sua significação.

Todavia, à medida que muitos dançarinos, professores e coreógrafos foram obrigados a se exilar por causa do regime nazista e da eclosão da Segunda Guerra Mundial, muitos acabaram vindo para a América do Sul, estabelecendo-se principalmente no Chile (como Ernst Uthoff, Rudolf Pescht e Lola Botka fundadores da faculdade de dança e do Balé Nacional do Chile), na Argentina⁵ e no Brasil.

⁴ BARIL, Jacques. **La danza moderna**. Barcelona: Paidós, 1987, p. 179.

⁵ Parece-nos interessante ressaltar que muitos dos profissionais ligados à dança expressionista e que vieram para o Brasil também tenham vivido ou trabalhado por algum tempo na Argentina, sobretudo, em Buenos Aires. Yanka Rudzka, por exemplo, antes de vir para o Brasil lecionou durante cinco anos em Buenos Aires, entre 1946 e 1951; Aurel von Milloss trabalhou como coreógrafo convidado do Teatro Cólón durante as temporadas de 1948 e 1949. Isso sem contar que Aida Slon – uma outra professora de dança moderna que trabalhou durante os anos 50 e 60 no Brasil - também estudara com um discípulo de Mary Wigman (Frederick von Holten) na Argentina, e dançara tanto como integrante do Teatro Cólón como dos Ballets Jooss.

No Brasil, conforme foi ressaltado por Navas e Dias⁶, as primeiras influências na área de dança moderna ligavam-se a experiências da dança expressionista alemã, na medida em que profissionais como Chinita Ullmann, Kitty Bodenheim (a qual acabou dedicando-se mais ao ensino do balé clássico para crianças), Maria Duschness, Yanka Rudzka, Aida Slon, Renée Gumiel e Rolf Gelewsky, que vieram para o Brasil, respectivamente em 1932⁷, 1940, 1952, 1957 e em 1960, estudaram diretamente com expoentes como Laban, Wigman, Jooss, ou com discípulos destes (como Kreutzberg, Pallucca, Abramowitsch, Groke, etc.). Além disso, podemos ver influências da dança expressionista na formação de nossa primeira companhia de dança profissional em São Paulo, o *Ballet do IV Centenário*, a qual serviu como escola e como modelo para profissionais renomados como Márrika Gidali, Ady Addor, Neyde Rossi, Yara von Lindenau, Yoko Okada, Mariza Magalhães, Ruth Rachou, Eduardo Sucena, entre outros, os quais vem atuando como mestres e coreógrafos nos últimos 40 anos, tendo tido um importante papel no desenvolvimento da dança acadêmica no Brasil.

Tendo em vista todos esses fatores, achamos que seria importante estudar o movimento de dança expressionista, a respeito do qual temos tão poucas informações no Brasil. Por outro lado, achamos importante também investigar os vestígios deixados pela dança expressionista em nosso país, a fim de começarmos, ainda que timidamente, resgatar também nossa história, que até hoje permanece esquecida.

Por fim, gostaríamos de acrescentar que tendo em vista a dificuldade que a grande maioria (dentre os quais podemos incluir muitos estudantes e profissionais da dança) tem em compreender a dança, enquanto linguagem artística, optamos desde o início deste trabalho em focalizar o movimento de dança alemão enquanto uma estética, preferindo denominá-lo como “expressionista” ao invés de chamá-lo simplesmente de “expressivo”, como alguns autores fazem, a fim de que - como freqüentemente ocorre, quando estudamos artes plásticas e música - possamos relacionar os “movimentos” da dança com os movimentos das artes e da própria história do homem. Assim, deixamos de focalizar o trabalho de alguns artistas, como

⁶ NAVAS, Cássia & DIAS, Linneu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p.23.

⁷ Chinita Ullmann e Kitty Bodenheim chegaram juntas ao Brasil para a realização de uma turnê pelo país, permanecendo aqui primeiramente por causa da impossibilidade de voltar à Alemanha em decorrência da Revolução Constitucionalista e, posteriormente, devido ao agravamento da situação política na Alemanha, com a ascensão do Nazismo.

por exemplo, Oscar Schlemmer, pelo fato de seu trabalho não se encaixar exatamente dentro desta linha. Por outro lado, artistas como Valeska Gert, também foram deixados de lado - apesar do caráter bastante grotesco e político de sua obra - pelo fato dessa dançarina e atriz estar muito mais ligada à tradição dos cabarés berlinenses do que à dança acadêmica.

Com isso, perceberá o leitor que, apesar de termos tido o objetivo de retratar esse movimento alemão e resgatar os vestígios deixados em nossa história, também tivemos a preocupação de refletir um pouco sobre as características própria da dança – o que transparece na própria estrutura e organização desta dissertação – não nos restringindo somente ao fornecimento de datas, nomes, antecedentes e legados históricos, mas procurando sempre focalizar o modo como eram trabalhados os elementos coreológicos e o modo como estes profissionais lecionavam, coreografavam e dirigiam.

Esta dissertação foi organizada em duas partes distintas: a primeira sobre a dança expressionista na Alemanha e a segunda sobre os vestígios desta corrente no trabalho de dois artistas que foram importantes para o desenvolvimento da dança acadêmica no Brasil: Yanka Rudzka (1916) e Aurel von Milloss (1906-1988).

No primeiro capítulo procuramos definir o que foi o movimento expressionista, quando e porque ele ocorreu, porque razões ele se desenvolveu sobretudo na Alemanha, apresentando também as características que assumiu em cada uma das diferentes formas de expressão artística (literatura, música, artes plásticas, cinema e teatro), a fim de que, por meio da comparação entre estas artes, o leitor possa mais facilmente compreender as particularidades da dança.

No segundo capítulo procuramos mostrar a partir de que bases a dança expressionista pôde se estruturar, referindo-nos ao movimento de redescoberta da natureza e do corpo na Alemanha, e às escolas de Jaques-Dalcroze e Laban.

No terceiro capítulo apresentamos o método da Coreologia – que nos permite analisar a dança a partir de sua estrutura, fornecendo-nos os meios necessários para compreendê-la, reconhecê-la e denominá-la – o qual utilizamos para fazer as análises de

coreografias expressionistas selecionadas, a fim de permitir uma compreensão mais aprofundada da dança expressionista.

Na segunda parte dessa dissertação - que trata dos vestígios expressionistas no trabalho de dois artistas – Yanka Rudzka e Aurel von Milloss - procuramos reconstituir a maneira como estes coreógrafos trabalhavam, que concepções tinham, que aspectos coreológicos eram mais valorizados em suas coreografias, etc., tomando por base as entrevistas de pessoas que trabalharam com eles, as declarações feitas por estes coreógrafos à jornais e à revistas da época, as fotografias de seus ensaios e espetáculos, as matérias da imprensa da época. Com isso, esperamos dar alguma contribuição para o resgate de nossa história.

PARTE I:

**A DANÇA EXPRESSIONISTA
NA ALEMANHA**

CAPÍTULO I:

O EXPRESSIONISMO

Desde o início desta pesquisa nos deparamos com uma questão polêmica que vem sendo discutida por diversos historiadores e críticos de arte, que é a própria definição deste movimento artístico, pois o Expressionismo é um termo que possui tanto um significado genérico como específico dentro da sua função caracterizadora do fenômeno cultural. Genericamente, o termo expressionismo pode ser usado para definir trabalhos artísticos nos quais, segundo Denvir, *é dado ao sentimento maior valor do que à razão; nos quais o artista usa sua sensibilidade não para descrever situações mas para expressar emoções e permite que elas sejam manipuladas além das convenções estéticas correntemente aceitas para tal finalidade. E além disso, para acentuar o efeito no espectador, o artista pode escolher o assunto que por si próprio evoque emoções fortes, geralmente de repulsa – morte, angústia, tortura, sofrimento.*⁸

Seguindo a opinião deste autor, poderíamos dizer que toda arte que se opõe à razão, valorizando o sentimento, pode ser considerada como possuidora de um caráter “expressionista”, permitindo, sem incorrer em erro, chamar de “expressionistas” obras como *A Tentação de São Antão* de Bosch, *A Crucificação* de Grünewald, *Execução dos Rebeldes* de Goya, *Dante e Virgílio no Inferno* de Delacroix, *Queremos Barrabás* de Daumier, realizadas em períodos diversos.

Todavia, em nosso trabalho, estaremos tratando basicamente o Expressionismo no seu sentido específico, ou seja, como um movimento artístico moderno que surgiu na Europa (repercutindo posteriormente em outros continentes), desenvolvendo-se, sobretudo, na Alemanha, onde teve uma presença marcante em todas as artes, e que, segundo autores como Sheppard⁹, Rothe¹⁰ e Willet¹¹ teve seu ápice aproximadamente entre 1910 e 1925¹². No entanto, ao estudarmos esse movimento, não poderíamos deixar de lembrar que, antes de 1910, já havia diversos artistas trabalhando nesta linha, e que um dos grupos expressionistas

⁸ DENVIR, Bernard. **O Fovismo e o Expressionismo**. Barcelona: Labor, 1977, p. 3.

⁹ SHEPPARD, Richard in BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James org. **Modernismo – Guia Geral 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁰ ROTHE, Wolfgang. **Tänzer und Täter: Gestalten des Expressionismus**. Frankfurt am Main: Klostermann, 1979.

¹¹ WILLET, *Op. cit.*, p.8.

¹² Na verdade, aí mesmo já encontramos algumas divergências na medida em que Willet delimita um pouco mais o período expressionista, restringindo-o entre os anos de 1910 e 1922; enquanto que Rothe caracteriza-o entre 1908 e 1924.

mais conhecido, o *Die Brücke* (A Ponte), se formou em 1905. Tampouco podemos afirmar que este movimento tenha terminado na década de 20, visto que neste período ainda foram produzidas diversas obras expressionistas, além de que a corrente denominada como *Neue Sachlichkeit*¹³ (Nova Objetividade), que surgiu neste período, de acordo com Argan, pode ser considerada como *ainda tipicamente expressionista*¹⁴ por querer *apresentar uma imagem atrozmente verdadeira da sociedade alemã do pós-guerra, sem os véus idealizantes da 'boa' pintura ou literatura*¹⁵. Neste sentido, parece-nos bastante justificável a opinião de autores como Nazário¹⁶ que, mesmo levando em conta o enfraquecimento deste movimento na década de 20, prefere considerar que este só veio realmente a acabar em 1933, ou seja, no ano em que o partido nacional-socialista ascendeu ao poder e condenou a arte expressionista classificando-a como “degenerada”¹⁷.

Por outro lado, tendo em vista que o Expressionismo foi um movimento amplo, que abrangeu todas as artes, não vemos razão para nos limitarmos a defini-lo somente sob a ótica das artes plásticas (como ocorre mais freqüentemente ao se falar sobre uma corrente estética), tornando-se, por isso, ainda mais difícil precisar a época exata em que ocorreu. Pois, ao mesmo tempo em que houve uma forte ligação entre os artistas das diversas áreas (artes plásticas, teatro, literatura, dança, etc.), ao estudarmos particularmente cada uma destas, veremos que também existem pequenas diferenças em relação aos anos em que o Expressionismo predominou como modo de expressão. Assim, enquanto nas artes plásticas já temos, no final do século XIX, artistas expressionistas precursores como por exemplo o pintor

¹³ A *Nova Objetividade* foi um movimento artístico que surgiu depois da Primeira Guerra Mundial na Alemanha, durante a República de Weimar, que, de modo menos sentimental e subjetivo que o Expressionismo, se propunha a expressar os problemas políticos e sociais, tendendo sempre a manter a figura humana como *motivo*. Este novo Expressionismo mostrou-se capaz de incorporar diversas conquistas de linguagem, delineando um sincretismo que absorveu desde a estruturação cubo-futurista até os procedimentos automatistas preconizados pelo surrealismo. Nas artes plásticas, os seus representantes mais conhecidos foram Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1968) e Georg Grosz (1893-1959). A produção plástica, que a partir dessa experiência ganhou nomes de Realismo Mágico, Realismo Socialista, entre outros, vagou das diversas esquerdas à extrema direita.

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 245.

¹⁵ *Idem* *ibid*.

¹⁶ NAZÁRIO, Luiz. **De Caligari a Lili Marlene**. São Paulo: Global, 1983.

¹⁷ Uma das primeiras medidas do governo nazista foi condenar a arte expressionista qualificando-a como *putrefata, carregada de vírus anárquico, de ódio marxista, de utopia demagógica, de mórbida sexualidade e de atmosfera lamacenta, máscara do falso luxo do mercantilismo judaico*. Para isso, o governo organizou uma exposição de arte moderna chamando-a de “Arte Degenerada” (*Entartete Kunst*), retirando em seguida todas as obras modernas dos museus, proibindo os artistas modernos de ensinar, vender e expor suas obras; chegando inclusive a queimar obras em praça pública. (NAZÁRIO, Luiz. *Op. cit.* p. 48)

norueguês Edvard Munch e o belga James Ensor, não podemos dizer o mesmo a respeito do cinema, visto que em 1895 ele acabava de ser inventado.

Segundo Sheppard¹⁸, o termo *Expressionismo* surgiu originalmente em 1901 para designar os quadros expostos pelo pintor Julien Auguste Hervé no *Salón des Indépendants* em Paris, vindo a ser novamente utilizado em 1911 para caracterizar um grupo de jovens pintores, do qual faziam parte Picasso, Braque e Dufy. A partir do final de 1911, este termo passou a ser aplicado a qualquer pintor que reagisse contra o impressionismo, vindo somente a ser estabelecido a partir do segundo semestre de 1913, sem que, no entanto, houvesse qualquer pretensão por parte dos artistas de assim denominarem sua produção até 1915. Com isso, para Sheppard *não há nada que permita supor a existência de algum grupo solidamente constituído que desde o início se considerasse expressionista, perseguindo um conjunto de metas claramente definidas e coletivamente aceitas*¹⁹; preferindo pensar o *expressionismo como uma série de explosões, em vez de um movimento programático*²⁰. O que de certa forma coincide com a visão de Read²¹, que questiona a falta de coesão entre artistas de um mesmo grupo, e aponta para a existência de artistas que se mantiveram independentes, e até mesmo isolados (como Paula Modersohn-Becker e Karl Hofer), cujas obras condizem estilisticamente com o caráter geral do Expressionismo.

Partindo da idéia de Herbert Read de que o Expressionismo foi *um dos modos básicos de perceber e representar o mundo circundante*²², parece-nos impossível deixar de fazer rapidamente algumas considerações sobre a época em que se desenvolveu, a fim de que, possamos compreender as preocupações e os sentimentos que envolveram os artistas expressionistas no final do século XIX e início deste século.

Primeiramente, ao falarmos sobre a época em que o Expressionismo se desenvolveu, devemos lembrar que o mundo moderno foi produto de relações e processos que vinham se estruturando desde o final do século XVIII com a Revolução Industrial e a

¹⁸ *Op. Cit.*, p. 223.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 224.

²¹ READ, Herbert. **História da Pintura Moderna**. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

²² READ, Herbert apud WILLET, John. **El rompecabezas expresionista**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970.

Revolução Francesa, os quais se efetivaram e se aprofundaram no final do século XIX e início deste século. As duas revoluções, a primeira no âmbito da técnica e a segunda no âmbito das idéias, configuraram novas formas de sociabilidade, visto que a Revolução Industrial inaugurou a era do maquinismo, transformando a sociabilidade entre indivíduos e coletividades, enquanto que a Revolução Burguesa inaugurou a sociedade do contrato, em que todos seriam livres e iguais perante a lei. Com isso, a sociedade industrial e o contrato apareceram como os eixos norteadores do mundo moderno.

A emergência de novas formas de organizar a vida em sociedade transformou a economia e a política, as práticas sociais e as idéias, as relações entre indivíduos e coletividades. Formas de sociabilidade “antigas”, baseadas na tradição e no costume, na autoridade e na família, na hierarquia e no sagrado foram sendo substituídas por “novas”, fundadas no individualismo e no mercado, na ciência e na técnica, no secular e no contrato. A produção da vida ganhou outro movimento com o advento do capitalismo, na medida em que as práticas e os processos de reprodução material da sociedade entraram em permanente transformação.

Assim, podemos dizer que, num primeiro momento, viveu-se no final do século XIX e começo do século XX uma certa sensação de euforia, de progresso e de esperança no futuro. A era do aço e da eletricidade era inaugurada, junto com o início do aproveitamento do petróleo como fonte de energia – ao lado da eletricidade que se notabilizava por ser uma energia “limpa”, em contraste com a negritude do carvão, cuja era declinava – e que, ao lado da telegrafia, marcaram o início do que se convencionou chamar de “segunda revolução industrial”, qual seja, a do motor de combustão interna e do dínamo. Além dessas invenções, outras bastante espetaculares se sucederam. Entre o final do século XIX e início do século XX, o homem conseguiu extrapolar ainda mais os seus limites na terra, na água e no ar, criando em 1885 o automóvel, alcançando o fundo do mar com o submarino em 1897, e tornando realidade o sonho de voar, com o avião, em 1906. Por outro lado, com o aperfeiçoamento da máquina de escrever e com a invenção das rotativas e do linotipo, a indústria do jornal e do livro puderam baratear sua produção e atingir um público cada vez maior, isso sem contar ainda outros avanços no campo das comunicações como o telégrafo, o telefone, o cinema. Tudo isso refletia um avanço da ciência, marcado pelo advento da teoria

quântica, da relatividade, da radioatividade, da teoria atômica, além dos grandes avanços que ocorreram na área da medicina.

Embora todo esse desenvolvimento tecnológico trouxesse melhorias na qualidade de vida - aprimorando os meios de transportes, de comunicação ou, na área da medicina, descobrindo a cura e a prevenção de doenças (fazendo com que diminuísse a taxa de mortalidade) - ele também não poderia deixar de alterar os meios de produção, incrementando ainda mais o processo de industrialização, pois com meios de comunicação e de transporte rápidos, regulares e baratos, tornou-se possível e econômico reunir os elementos necessários à produção e concentrá-los numa localidade. Em consequência deste avanço da tecnologia, tornou-se possível a produção em massa e maior divisão do trabalho. Chegara a época da produção em grande escala, que levaria à redução do custo por unidade ao mesmo tempo em que aumentava a produção. Não obstante, devemos nos lembrar ainda que, com a substituição do ferro pelo aço, foram sendo criadas novas indústrias ligadas à utilização de novos metais, como por exemplo, o alumínio. Por fim, resta-nos dizer que o avanço tecnológico também repercutiu no campo, com a mecanização agrícola, incrementando também a produção de alimentos, contribuindo para o crescimento da população.

Se, num primeiro momento, essas transformações afetaram a economia interna das nações européias, gerando a produção em massa, posteriormente logo se expandiram, afetando a economia e a política de todo o planeta, visto que, em virtude do aumento de produção, foram sendo exigidos novos centros abastecedores de matéria-prima, como também a ampliação de mercados consumidores, gerando, portanto, a partir de 1870, uma segunda corrida colonialista – que também foi favorecida pelo desenvolvimento tecnológico na área de transportes (navio a diesel, locomotiva, aeroplano, automóvel), que viria a diminuir as distâncias de espaço e tempo. Com isso, as potências ocidentais - na disputa de mercado para seus produtos – tentaram a formação de novos impérios, estabelecendo colônias e protetorados em territórios africanos e asiáticos, a fim de obter produtos primários e exportar produtos manufaturados, além de poder investir com boa renda os seus capitais disponíveis nessas novas regiões.

Por outro lado, no plano social, também ocorreram muitas transformações. A mecanização agrícola dispensou vários trabalhadores e o surto industrial os solicitou, levando ao êxodo rural e a uma rápida urbanização²³. Se até 1850 esse processo foi peculiar à Inglaterra, a partir dessa data, passou a envolver outros países europeus, levando diversas cidades a crescerem rapidamente e a tornarem-se metrópoles.

Todavia, o capitalismo sendo um modo de produção que concentra e centraliza o capital, ele também gera desigualdades e contradições sociais, visto que *em essência, o capitalismo é um sistema de mercantilização universal; e de produção de mais-valia, o qual mercantiliza as relações, as pessoas e as coisas.*²⁴ Assim sendo, o final do século XIX e início do século XX, por sua vez, também foi marcado por conflitos sociais, desencadeando movimentos como o anarquismo, socialismo e feminismo. Apesar do progresso tecnológico, do aumento de produção, o homem comum ainda se deparava com problemas representados pela pobreza, pelo desemprego, pelos fluxos migratórios.

Embora muitos destes movimentos sociais tivessem pressionado os governos para que atendessem as suas reivindicações, conquistando, já no final do século passado, baseados no contrato social, o direito de igualdade dos operários perante a lei, o direito de greve, a diminuição e a regulamentação do horário de trabalho, etc., na verdade, o aumento de produtividade e o desenvolvimento tecnológico não estavam voltados para a promoção do bem-estar social. Ao invés disso, parte do lucro obtido começou a ser empregado na corrida armamentista, pois se intensificava a disputa de mercados entre os países da

²³ Para se ter uma idéia da transformação que se operou, basta citarmos o aumento do operariado na Europa Ocidental. Segundo George *somente na França a população empregada na indústria passou de 4600000 em 1866 para aproximadamente 8 milhões em 1911; o Império alemão, após 1871, conheceu um recrutamento ainda maior de sua população para as fábricas e minas. Em 1913, mais de 40 milhões de alemães em 65 milhões vivem do trabalho de 10 milhões de operários da indústria e de empregados em transportes marítimos, ferroviários e fluviais. Na Grã-Bretanha, a população ativa empregada na indústria e nos transportes elevou-se em menos de um século, de 3 para 7 ou 8 milhões. No total, a revolução industrial mobilizou na Europa Ocidental em duas ou três gerações, mais de 20 milhões de operários. A população operária eleva-se, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, a uns trinta milhões de indivíduos, sustentando uma população de mais de 100 milhões de pessoas e dando um poderoso impulso ao desenvolvimento das profissões comerciais. Em 1929, ano que pode ser tomado como o de maior plenitude de empregos resultante das características e processos específicos da primeira fase da industrialização da Europa, a população ativa industrial eleva-se a aproximadamente cinquenta milhões de trabalhadores e a população que vive de salários industriais a 200 milhões de pessoas.* (GEORGE, Pierre. **Panorama do Mundo Atual**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971, pp. 30-31)

²⁴ IANNI, Octávio. **Dialética e Capitalismo**. Petrópolis: Vozes, 1985, p.18.

Europa Central. Se antes de 1914, diante da desigualdade social e do clima de instabilidade que pairava no continente europeu, já houvesse quem questionasse o sistema capitalista e o racionalismo; com a matança e a destruição provocada pela Primeira Guerra Mundial, finalizou-se o pacto de fé na razão humana. O projeto do Iluminismo ao invés de libertar a humanidade revelou-se seu opressor. O mundo moderno tornou-se palco da tragédia do desenvolvimento, fazendo com que se percebesse que a racionalidade científica não tinha muita relação com o compromisso de emancipação do homem. A modernização da sociedade não significava igualdade e riqueza para todos.

Devemos nos lembrar que desde o final do século XIX já havia um movimento de revivificação do misticismo, do ocultismo, do cultivo da espiritualidade humana como reação ao materialismo, o que foi, a nosso ver, ironicamente facilitado pela política de disputa de mercados, à medida que a Europa estabelecia colônias e protetorados na Ásia, proporcionando um contato maior com a cultura oriental. Como antítese às máquinas, ao tecnicismo e a toda esta situação, também ressurgiu o desejo de retorno à natureza. Pois, se por um lado, no período romântico, sob a influência das idéias de Rousseau (1712-1778), a natureza e o primitivo passaram a ser vistos de maneira idealizada, como algo puro, não conspurcado pela civilização - visto que de acordo com esse pensador *o homem em si é bom, é a sociedade que o corrompe*- no final do século XIX, a própria ciência e a filosofia colaboraram para que o homem se voltasse à natureza, ao passo que Darwin²⁵, Freud²⁶ e

²⁵ Podemos dizer que, em 1859, com a publicação de *A Origem das Espécies*, Charles Darwin abalou o mundo reduzindo o status do homem na escala da vida e ressaltou sua relação com as criaturas mais instintivas, ao explicar que as espécies animais e que a própria ascendência do homem eram produtos da evolução de mutações ocasionais e de seleção mecânica, que conquistaram um lugar entre os “sobreviventes” através de gerações e gerações de adaptação genética. Não obstante, em 1872, em *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, Darwin ainda acrescentaria que *o processo evolucionário não apenas produziu espécies diferentes (mas relacionadas) de esqueletos corporais, mas que esse mesmo processo produziu diferentes (e no entanto claramente relacionadas) espécies de comportamento corporal*, evidenciando ainda mais a ligação do homem com os outros animais. (v. HANNA, Thomas. **Corpos em Revolta**, Rio de Janeiro: Editora Mundo Musical, 1976, p. 49)

²⁶ Sigmund Freud também causou impacto com sua extensa obra (dentre as quais se incluem: *Estudos sobre Histeria* de 1885, *A Interpretação dos Sonhos* de 1900, *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* de 1905, *Totem e Tabu* de 1913, *O Inconsciente* de 1915, *Os Instintos e suas Vicissitudes* de 1915, *Além do princípio de prazer* de 1920, *O Ego e o Id* de 1923), ao falar sobre o efeito dinâmico dos processos inconscientes sobre a consciência e as ações; sobre as descobertas feitas sobre os vários mecanismos de defesa mediante os quais tendências instintivas são por vezes excluídas da consciência, como na repressão, ou modificadas, como na sublimação; sobre os aspectos estruturais da personalidade; sobre a força motivadora dos impulsos instintivos (sexualidade e agressão) e, mais especificamente, sobre a existência e a importância da sexualidade infantil; mostrando à sociedade, com isso tudo, que não é somente a razão que motiva as ações dos seres humanos, e o quanto o lado instintivo é responsável por elas.

Bergson²⁷ ligaram o ser humano ao reino animal .

Se retomarmos a idéia de Read de que *o Expressionismo foi um dos modos básicos de perceber e representar o mundo circundante*, podemos compreendê-lo sem dificuldades a partir destas idéias, sobretudo se considerarmos como surgiu a designação deste movimento. Embora o Expressionismo tenha se dado em todas as artes, esse termo começou a ser aplicado primeiramente na pintura, para designar os pintores que reagiam contra o impressionismo, visto que, como aponta Argan²⁸, *literalmente expressão é o contrário de impressão*. Segundo Sheppard, apesar deste movimento não ter nascido a partir de uma formulação clara e consciente das suas tarefas e das suas finalidades, havia um consenso geral a respeito de que *as instituições do capitalismo industrial mutilavam e distorciam a natureza humana, desenvolvendo o intelecto e a vontade a serviço da produção material, descuidando da alma, dos sentimentos e da imaginação*²⁹, argumentando-se que o preço da ordem social dominante fora a *mecanização do Espírito*³⁰ e a fragmentação do próprio ser humano. Com isso, os “expressionistas” já não conseguiam mais acreditar na utopia do progresso universal, e tampouco podiam aceitar a arte impressionista, por verem nela a apresentação *de uma bela ‘superfície’ externa sem conteúdo interno, disfarçando o caráter pernicioso da sociedade de onde surgiam*.³¹ Em contraposição, o artista expressionista assumiu uma posição idealista de visionário profético, cabendo-lhe não só a função de expressar a maneira como essa realidade era sentida, como também de combatê-la e transformá-la por meio de sua arte.

Assim, o Expressionismo não poderia deixar de eleger a deformação para expressar essa realidade julgada negativamente. No entanto, como afirma Argan, *a deformação expressionista não é caricatura da realidade: é a beleza que, passando da*

²⁷ Podemos dizer que o filósofo Henri Bergson também *ressaltou a natureza subjetiva da percepção e a interdependência entre a natureza e a mente do homem* (DENVIR, *Op. Cit.*, pp. 4-5), pois para ele, além do conhecimento científico, existia o conhecimento filosófico, além do conhecimento pela inteligência, existia aquele fornecido pela intuição. De acordo com as idéias deste filósofo, o pensamento científico, pela análise e pela abstração, mostrava-se incapaz de compreender ou captar a vida e o espírito, que constituem o fundo da realidade. Pois, para ele, embora a inteligência se julgue capaz de influir, ela apenas se limita a constatar o que acontece, pois seu domínio próprio é a matéria, movimentando-se fora daí no vazio. Por isso, a inteligência falseia as realidades: o movimento é construído justapondo-se imobilidades, enquanto o orgânico e o vital são tratados como inorgânicos e sem vida.

²⁸ ARGAN, *Op. cit.*, pp. 227-262.

²⁹ SHEPPARD, *Op. cit.* pp. 224-226

³⁰ *Idem ibid.*

³¹ *Idem ibid.*

*dimensão do ideal para a dimensão do real, inverte seu próprio significado, torna-se fealdade, mas sempre conservando seu cunho de eleição.*³² Todavia, devemos lembrar que essa deformação está vinculada a uma preocupação em expressar os conflitos humanos em geral, tanto no aspecto metafísico, quanto no político e social; não se deixando perder num sentido puramente estético .

De acordo com Argan, a poética do feio

*não é senão o belo decaído e degradado. Conserva seu caráter ideal, assim como os anjos rebeldes conservam, mas sob o signo negativo do demoníaco, seu caráter sobrenatural – a condição humana, para os expressionistas alemães, é precisamente a do anjo decaído. Há, portanto, um duplo movimento: queda e degradação do princípio espiritual ou divino que, fenomenizando-se, une-se ao princípio material; ascensão e sublimação do princípio material para unir-se ao espiritual. Esse conflito ativo determina o dinamismo, a essência dionisiaca, orgiástica e ao mesmo tempo trágica, da imagem e seu duplo significado de sagrado e demoníaco.*³³

Com isso, não devemos pensar que ao tratar do *sagrado* e do *demoníaco* os expressionistas estivessem pensando em “re-ligar” o homem a Deus. Influenciados fortemente pelas idéias de Nietzsche, os expressionistas viam que essa transcendência deveria ocorrer no próprio homem, visto que este se mostrava poderoso o suficiente para dominar a natureza, tendo tanto a capacidade de construir como a de destruir. Se a razão não havia sido capaz de conduzir a humanidade a uma situação mais justa e positiva, a solução deveria estar então no resgate de tudo aquilo que se opunha a ela, ou seja, o irracional, o inconsciente, o primitivo, o sentimento, o medieval e o oriental – elementos, que de uma maneira ou de outra, estariam presentes em todas as manifestações artísticas desse movimento, tanto nas obras de artistas que preferiram expressar os conflitos existenciais do homem, quanto nas obras daqueles que assumiram uma posição partidária aos ideais comunistas, optando por expressar a condição humana de um ponto de vista social e político (o que levou posteriormente a uma associação entre expressionismo e comunismo).

³² ARGAN, *Op. cit.* p. 240.

³³ *Idem* *ibid.*

Até agora, ao tratarmos do Expressionismo, procuramos falar genericamente sobre os elementos ideológicos e os fatores econômicos que o circundaram, de modo a poder compreender porque este movimento teve uma repercussão tão grande, extrapolando as fronteiras europeias. Contudo, falta-nos discorrer sobre as razões pelas quais ele alcançou hegemonia na Alemanha e também sobre as suas características nos diversos campos artísticos, o que será apresentado nos tópicos a seguir.

I.1. POR QUE NA ALEMANHA ?

Na tentativa de explicar porque esse movimento teve seu foco na Alemanha, muitos autores têm procurado, ao justificar esse fato, estabelecer a contraposição da cultura nórdica-germânica com a cultura latino-mediterrânea. Ressaltam que a primeira sempre esteve voltada à obscuridade, à introspecção, ao predomínio do misterioso e do sobrenatural, à especulação metafísica massiva, e a uma crueldade gratuita; enquanto a segunda sempre esteve voltada à luminosidade, à extrospecção, à razão. Assim sendo, o Expressionismo teria surgido em decorrência da própria tradição artística teutônica, na medida em que os artistas expressionistas teriam se inspirado nas obras de artistas medievais como Grünewald (redescoberto em 1907 pelo historiador de arte Friedländer), Bosch, Brueghel, Cranach; na arte gótica e no romantismo; e tomado o *Fausto* de Goethe como símbolo da sua cultura.

O primeiro a formular uma teoria que justificasse estética e historicamente a arte germânica foi o historiador e filósofo da arte Wilhelm Worringer com as obras *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e Sentimento) de 1908 e *Formprobleme der Gotik* (A Questão da Forma Gótica) de 1912. Nestas obras, Worringer relaciona este estilo não somente com os fatores climáticos e econômicos, mas à própria maneira de ser do homem nórdico, ao que chama de “transcendentalismo do mundo gótico de expressão”. Em *A Questão da Forma Gótica* Worringer explica isso da seguinte maneira:

A necessidade de atividade que tem o homem nórdico, impedida de ser traduzida num conhecimento claro da realidade e intensificada por falta dessa solução natural, descarrega-se finalmente

num jogo mórbido de fantasia. A realidade, que o homem gótico não poderá transformar em naturalidade por meio de um conhecimento lúcido e perspicaz, foi sobrepujada por esse jogo intensificado de fantasia e convertida numa realidade espectralmente exagerada e distorcida. Tudo se torna sobrenatural e fantástico. Por detrás da aparência visível de uma coisa espreita a sua caricatura, por detrás da natureza inanimada de uma coisa, uma vida fantasmagórica, espectral, e assim todas as coisas reais tornam-se grotescas. (...) Comum a todos é o impulso irrefreável de atividade, o qual, não estando vinculado a nenhum objeto, perde-se, por conseqüência, na infinidade³⁴

Além disso, não podemos deixar de explicar esse fenômeno através do contexto histórico em que se encontrava a Alemanha: a disseminação das províncias, a ausência de um sistema social eficaz, a falta de um patrocínio monárquico e o autoritarismo da sociedade prussiana, cujos ideais eram a Obediência, o Dever e a Ordem.³⁵ Somado às tragédias vividas posteriormente na Primeira Guerra Mundial, a condição humilhante em que o país ficou, a miséria, a inflação e a instabilidade política na República de Weimar só viriam reforçar ainda mais as reações emocionais dos artistas.

I.2. CARACTERÍSTICAS DO EXPRESSIONISMO NOS DIVERSOS CAMPOS ARTÍSTICOS

A fim de facilitarmos posteriormente a compreensão a respeito da forma que a dança expressionista assumiria, resolvemos traçar um panorama geral da maneira como o Expressionismo se manifestou nas diferentes artes, visto que, de modo geral, a dança sempre foi tida como uma arte intangível e efêmera (devido às suas próprias características), sendo, por isso, menos compreendida do que as demais. Além disso, a opção de falar sobre as outras artes é por causa da forte relação que artistas de diferentes áreas tinham entre si, visto que o

³⁴ WORRINGER, Wilhelm. **Form in Gothic**. Londres, 1927; pp.75-76 apud READ, Herbert. **História da Pintura Moderna**. São Paulo, Círculo do Livro, 1974; pp. 56-57.

³⁵ NAZÁRIO, Luiz. *Op. cit.*, p. 13.

Expressionismo foi fortemente influenciado pelo conceito de Obra de Arte Total (*Gesamtwerkkunst*) proposto pelo compositor musical Richard Wagner³⁶.

Vejamos então, como o Expressionismo se manifestou nas diferentes áreas:

Nas artes plásticas, as características que a pintura assumiu foram: o uso extático da cor e a distorção emotiva da forma, reduzindo a dependência objetiva, conforme registrado em termos da perspectiva renascentista, a um mínimo ou dispensando-a por completo. As influências vieram de Munch, Van Gogh, Gauguin, da arte africana e oriental, da arte medieval (Grünewald, Brueghel, que representavam uma tradição cultural germânica) e ainda da pintura neo-impressionista e do *Jugendstil*. Assim, a pintura expressionista pode ser caracterizada pelo traço rude, pela pasta densa e recoberta de óleo ou pela mancha alastrante da aquarela, pela ausência de matizes e esfumaduras, e pela violência das cores. Outra forma de expressão adotada pelos artistas plásticos (e muito utilizada nos manifestos, revistas e jornais de arte, inclusive pelos poetas) foi a xilogravura, por ser uma técnica arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã, que servia também como reação ao mundo cada vez mais industrializado e automatizado. Além disso, devemos nos lembrar, *que a xilogravura é uma técnica, na qual a imagem conserva os traços das operações manuais, que*

³⁶ De acordo com Dumesnil, é um erro considerar que Richard Wagner tenha sido importante apenas do ponto de vista da composição musical, pois segundo este autor, *Wagner foi, quis ser, com todas as suas forças, poeta, dramaturgo e reformador do teatro.* (Dumesnil, René. **Vida de Wagner.** São Paulo: Atena Editora, 1960, p.49.)

Em seu livro *A Obra de Arte do Futuro* de 1849, Wagner dizia que a grande obra de arte, deveria compreender todos os gêneros artísticos e utilizar cada um destes como um meio para um fim, anulando-os separadamente em prol de uma meta comum à todos esses gêneros, o que para ele, seria, a imediata e ilimitada representação da natureza humana. Esta grande obra de arte unificada não poderia ser reconhecida como necessidade arbitrária, mas sim como obra inevitável e associada da humanidade do futuro.

Segundo Newman, Wagner deu prosseguimento a estas idéias no livro *Ópera e Drama* de 1851, onde dizia que o homem total era dotado de faculdades intelectuais, sentimentais e físicas, que por sua vez, seriam expressas, respectivamente, por meio da fala, do som e do corpo. Desta forma, as três artes originais e entrelaçadas seriam a dança, a música e a poesia. Somente com a união destas artes seria possível expressar todas as faculdades do homem, visto que separadamente, elas ficam restritas à expressão de apenas uma ou outra faculdade. Assim, a forma artística perfeita seria o teatro, na medida em que ele possibilita a reunião de todos estes elementos, sendo somente ele capaz de dar ao homem a melhor imagem da humanidade. (NEWMAN, Ernest. **Wagner – El hombre y el artista.** Madrid: Taurus, 1982, pp. 208-213.)

De acordo com Dumesnil, quando Wagner falava sobre o teatro, ele colocava a necessidade do drama ser envolvente e de não reduzir a história a uma simples anedota. No entanto, o episódio poderia ser divertido ou trágico, desde que fosse amplo para deixar de ser um caso particular, adquirindo um valor universal. Neste sentido, Wagner achava que somente assim o drama seria rico em símbolos, expressando de modo abrangente toda a complexidade humana.

*implicam atos de violência na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras de madeira*³⁷.

Apesar de alguns artistas plásticos terem se mantido obstinadamente independentes em suas atividades (como já dissemos que foi o caso de Karl Hofer e de Paula Modersohn-Becker), muitos outros se dirigiram para centros definidos, integrando grupos. Os grupos mais notórios foram: *Die Brücke*, em Dresden; e o *Der Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), em Munique.

O grupo *Die Brücke* (1905-13) foi fundado por iniciativa de Kirchner junto com Bleyel, Heckel e Schmidt-Rottluff (quatro refugiados da Escola Arquitetura de Dresden), os quais, embora não tivessem experiência em pintura, viram nesta uma forma de liberação e de expressão de uma mensagens sociais. Muitos não tardaram a associar-se a esse quarteto: Pechstein, Van Dongen, Otto Müller, Nolde, Amiet, Gallen-Kallela, embora nem todos permanecessem por muito tempo. A marca da pintura do grupo era a utilização de cores fortes, aplicadas rapidamente. Os temas eram eróticos, urbanos, religiosos e sociais.

O grupo *Der Blaue Reiter* (1912-14) fundado por Kandinsky e Franz Marc, apesar de sua breve duração, foi um movimento importantíssimo, não só dentro do próprio Expressionismo, mas para todas as outras correntes de vanguarda. *Der Blaue Reiter* foi a primeira tentativa coerente de mostrar que o importante na arte não é o princípio de composição ou o ideal de perfeição, mas a expressão direta de um sentimento, correspondendo a forma à emoção. Isto corresponderia exatamente ao que Kandinsky escreveu em seu livro *Über das Geistige in der Kunst* (Do Espiritual na Arte), no qual tratou da idéia da "necessidade interior" *A pintura é uma arte, e a arte, no seu conjunto, não é uma criação sem objetivos, que se estilhaça no vazio. É uma força cuja finalidade deve desenvolver e apurar a alma humana. É a única linguagem capaz de comunicar com a alma, a única que a pode compreender*³⁸. O grupo foi constituído pelos seguintes artistas: Kandinsky, Marc, Macke, os estrangeiros Henri Rousseau e Delaunay, e ainda por Albert Bloch, Gabriele Münter, J.B. Niestlé e Arnold Schönberg (que além de compor músicas

³⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, pp. 239-240.

³⁸ KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991, p.144.

também pintava). O grupo ainda foi importante pela investigação das cores, pela preocupação com os problemas da percepção, pela utilização das ciências físicas, pela exploração do espaço imaginário e pela independência dos limites do mundo visível. Influenciadas pelas especulações de Worringer, em *Abstraktion und Einfühlung*, eles lançaram as bases para o desenvolvimento da arte abstrata.

No cinema alemão, o Expressionismo foi tão marcante e significativo quanto nas artes plásticas, influenciando gerações, não só na Alemanha, mas em todo o mundo. A deformação, ao invés de se processar no papel, na madeira ou no tecido, era obtida por intermédio do cenário, da iluminação, do figurino e da interpretação, os quais, combinados entre si, reforçavam um o significado do outro.

O cenário seguia os princípios da pintura, distorcendo as formas, fugindo sempre do realismo. Inclusive, por isso, as filmagens eram sempre feitas em estúdio, mesmo quando a cena se passava numa floresta ou no meio de uma cidade, a fim de se obter um efeito anti-natural, representando plasticamente todo o drama. A interpretação dos atores era livre de qualquer psicologismo e espontaneidade. Ao contrário, os atores colocavam sua linguagem, seu tom, seu gestual, a serviço da vontade figurativa do diretor, conseguindo, por meio da concisão extrema, o máximo de emoção, dando, de acordo com Nazário, *a impressão de autômatos imprevisíveis, que aparecem e desaparecem repentinamente, esboçando gestos que não se concluem ou apresentando-os sem transição*³⁹. Os personagens eram tratados de forma alegórica, representando, por exemplo, o Mal, a Morte, a Destruição. O figurino era sempre estilizado, ajudando a retirar o pouco de realidade que sobrava da interpretação dos atores, enquanto que a maquiagem servia como uma máscara, que isolava a individualidade do ator, fornecendo-lhe a expressão exata de seu personagem. De acordo com Nazário, era comum o uso de uma base branca, sobre as quais eram pintadas olheiras em torno dos olhos, a fim de realçar *os olhos enormes, vesgos de pavor ou lacrimejantes de sublimação*⁴⁰, que ajudavam a caracterizar também o personagem: olheiras leves sob sobrancelhas eriçadas forneciam ao ator um ar atônito; olheiras inteiriças sob sobrancelhas em meia-lua davam-lhe um aspecto sinistro; olheiras ovais sobre boquinhos pintadas em coração davam a Lil Dagover,

³⁹ NAZÁRIO, *Op. cit.* p. 16

⁴⁰ *Idem*, pp. 27-28.

a Greta Schrodes, a Asta Nielsen e a outras atrizes, um semblante patético. A iluminação, sempre feita de maneira a contrastar o claro e o escuro, realçava ainda mais a intenção de antinaturalismo.

Além disso, a estilização também era conseguida pelos movimentos de câmera e pela montagem, utilizando freqüentemente recursos como a profundidade de campo (na qual se colocava o personagem longe da câmera, fazendo-o depois avançar em direção a ela) e a substituição de planos gerais por planos emoldurados, sem transição. Inspirado no teatro de Max Reinhardt, o cinema expressionista buscava o efeito imediato da emoção, preocupando-se em expressar a condição humana, referindo-se metaforicamente à realidade, de modo crítico. Os principais diretores expressionistas foram F. W. Murnau e Fritz Lang.

Na literatura o Expressionismo também teve uma forte presença. De acordo com Sheppard⁴¹, os poetas e dramaturgos procuraram rejeitar as hierarquias lingüísticas tradicionais, baseadas nos substantivos, dando preferência aos elementos da fala, procurando, desta maneira, dar mais força às palavras, a fim de que provocassem sentimentos no leitor. Com isso, em vez de empregarem o adjetivo dentro de sua função descritiva, a este foi atribuído o papel de revelar *a dimensão metafórica oculta da visão subjetiva do poeta*⁴², empregando, por sua vez, o substantivo, não em seu caráter referencial, mas pela sua carga expressiva latente. Na dramaturgia, assim como na poesia (normalmente os diálogos nas peças expressionistas eram escritos mais em versos do que em prosa), as frases se fragmentavam, fundiam-se entre si, invertendo-se como num quadro. As formas poéticas foram tratadas violentamente (imagens de edifícios retorcidos ou desmoronando, da vida urbana, de contrastes e conflitos, de movimentos e choques, da guerra, da enfermidade e da morte) com fins expressivos, igual às formas visuais (muitas vezes ainda referindo-se à cor). Segundo Merkel⁴³, o desenvolvimento do Expressionismo compreendeu o pressentimento visionário de futuras catástrofes (*O deus da cidade*, 1910, Georg Heym), passando pela manifestação teatral da utopia do “novo homem” em *Os cidadãos de Calais*, escrita por Georg Kaiser em 1912-13, e pela resignação da revolucionária no final da peça *Massa-Homem* (1919) de Ernst Toller, até o reconhecimento, na peça *Os maquinoclastas* (1920-21), deste mesmo autor, de

⁴¹ SHEPPARD, *Op. cit.* p.226.

⁴² Idem.

que a destruição irracional da técnica não podia ser a solução dos problemas sociais. Com a guerra, a expectativa do “novo homem” foi ocasionalmente sobreposta de conteúdos socialistas e acrescida de tendências pacifistas, conduzindo quase no final e após o término da guerra em 1918, ao concreto engajamento político de alguns escritores, como, por exemplo, Ernst Toller.

Embora muitas peças tenham sido escritas antes da Primeira Guerra Mundial, somente a partir de 1917 elas começaram a ser encenadas. Com isso, de acordo com Gordon⁴⁴, o teatro expressionista pode ser dividido em dois períodos distintos: 1) as encenações estilisticamente puras, realizadas entre 1917 e 1921, que tiveram seu ponto culminante na temporada de 1919-20 em Berlim; e 2) o período entre 1921 e 1924, no qual o teatro expressionista se juntou a outras tendências de vanguarda como o Purismo (Yvan Goll), a Bauhaus (Lothar Schreyer), o Construtivismo (Karl-Heinz Martin) e a Nova Objetividade (Leopold Jessner). Segundo Gordon, estas encenações primeiramente foram feitas seguindo as indicações dos textos *proto-expressionistas*⁴⁵ e expressionistas, propriamente ditos, que apontavam a respeito de como deveriam ser a movimentação e a voz dos personagens. Por outro lado, como nas artes plásticas, o teatro expressionista também se inspirou na Idade Média e no Renascimento, resgatando o estilo anti-realista de interpretação dos atores, estudando os gestos e poses convencionalmente usados pelos grupos itinerantes. Além disso, o teatro expressionista também foi fortemente influenciado pelo estilo neo-romântico de Reinhardt, visto que grande parte dos atores se formavam em seus estúdios - o de maior prestígio na Alemanha. Por fim, resta-nos acrescentar que a dança expressionista – sobre a qual nos deteremos mais detalhadamente nos próximos capítulos – também exerceu influência no modo de atuação dos atores, visto que a própria Mary Wigman, logo no início de sua carreira, chegou a dar aulas de preparação corporal aos atores de Reinhardt.

De acordo com Gordon⁴⁶, os espetáculos teatrais expressionistas podem ser subdivididos em três categorias: *a performance espiritual ou abstrata; a performance do grito*

⁴³ MERKEL, Ulrich (org.). **Teatro e Política – Expressionismo**. São Paulo: Paz e Terra, 1983, pp. 10-11.

⁴⁴ GORDON, Mel. “German Expressionist Acting”. **Drama Review**. New York, vol. 19, n° 3 (t. 67), sept. 1975, pp. 34-50.

⁴⁵ Conforme o autor define as peças escritas por autores como Strindberg, Wedekind, Kokoscha, Alfred Döblin e Carl Sternheim.

⁴⁶ GORDON, *Op. cit.*, pp.34-50.

e a *performance do Eu (Ich –Performance)*, as quais poderiam aparecer independentes ou reunidas em um mesmo espetáculo (como por exemplo, a peça *A Transfiguração* de Martin, que exibia tanto as características do estilo da *performance do grito* como da *performance do Eu*).

A *performance espiritual* objetivava alcançar a expressão mais pura, sem contar com nenhuma intriga dramática, apoiada apenas no uso dos recursos das diversas artes. Exemplos deste tipo de encenação, foram os espetáculos realizados por Lothar Schreyer e Herwarth Walden, no *Sturmbühne*, nos quais utilizavam recursos como telões pintados de preto, amarelo, verde e vermelho (*Santa Susana* de August Stramm), figurinos em formas geométricas (*Child-Deaths* de Schreyer), máscaras gigantescas (*Transgressão* de Walden), instrumentos bizarros, como um xilofone africano (*A Noiva do Mouro* de Stramm) ou uma harmônica de vidro (*Child-Deaths*). Trabalhando sempre com compositores como Scriabin, Arnold Schönberg e Paul Hindemith, além das peças violentas e grotescas, repletas de palavras telegráficas de Stramm, Schreyer dava muita importância ao aspecto sonoro em seus espetáculos. Para ele, os atores deveriam ser apenas portadores de forma, cor, movimento e som, treinando-os em sua escola (*Sturmschule*) para serem “oradores do som”, para reproduzirem a “vibração da alma”.

Para se compreender como era a *performance do grito*, basta olharmos fotografias em que vemos atores interpretando em poses características e com gestos exagerados, num cenário disforme, com telões pintados ao fundo. Tanto os diretores deste tipo de espetáculo quanto seus atores utilizavam elementos da dança e da pintura expressionista em seus espetáculos, em razão do fato da maioria dos diretores vir de cidades como Dresden, Frankfurt, Mannheim e Munique – nas quais, diferentemente de Berlim, o movimento teatral profissional e comercial não era tão forte – onde, por sua vez, se tinha maior acesso à dança e à pintura expressionistas. Além disso, grande parte dos atores eram estudantes universitários, sem experiência profissional, os quais, por isso mesmo, representavam de forma mais espontânea. Os diretores mais conhecidos deste estilo de espetáculo foram Gustav Hartung e Richard Weichert, que trabalharam entre 1917 e 1921 na *Schauspielhaus* em Frankfurt e, posteriormente, em Berlim.

A junção do estilo da *performance do grito* com o estilo da estrela e do coro de Max Reinhardt resultou na formação do estilo da *performance do Eu*, que pode ser caracterizada por um único ator extático rodeado ou em confronto com um coro formado por dezenas de pessoas, movendo-se em uníssono, criando poses pictóricas e grotescas. Frequentemente, o ator principal era treinado tanto nas produções *do grito*, como no estilo de Reinhardt. Os mais conhecidos diretores deste estilo foram Karl-Heinz Martin, Leopold Jessner e Jürgen Fehling.

Na música, o Expressionismo se deu à medida que Schönberg, seguindo o caminho apontado por Wagner com a sua harmonia cromática, afastou-se das simples tríades em que se fundamentava a harmonia diatônica, incursionando pelo terreno da atonalidade, a qual, segundo Griffiths⁴⁷ surgira em decorrência *da necessidade de revelar os estados emocionais mais extremos e intensos*, podendo, somente ela, traduzir os sentimentos mais perturbadores. Sempre buscando a integração das outras artes – outra herança de Wagner –, Schönberg compôs obras baseadas em poemas (como por exemplo o ciclo de canções inspirado na poesia de Stefan George) e baseadas em impressões visuais⁴⁸ (como a terceira peça das *Cinco Obras Orquestrais*, composta a partir da imagem dos primeiros raios solares refletidos nas águas de um lago – *interpretada em sutis oscilações de cor e harmonia em meio a uma enigmática quietude*⁴⁹). Mas foi Scriabin quem realmente levou a sério o exemplo de Richard Wagner, reunindo as diversas formas artísticas na sua obra *Prometheus* de 1910, composta para piano, orquestra, órgão, coros sem palavras e *clavier à lumière* - este último um instrumento imaginário, que refletiria luzes de acordo com as notas musicais (vermelho para o dó, rosa alaranjado para o sol, etc.).

Segundo Griffiths, de Scriabin, a corrente de influência, amálgama de música, movimento e luz criada por Kandinsky em *Der gelbe Klang* (O Som Amarelo), chegou a Schönberg com *Die glückliche Hand* (A Mão Feliz), em que ele concebeu todas as partes,

⁴⁷ GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1978, cap. 3.

⁴⁸ É interessante lembrar que Schönberg, além de músico, pintou diversas telas durante os anos expressionistas, conquistando seus quadros o respeito de Kandinsky e outros integrantes do grupo *Der Blaue Reiter*. O que, de acordo com Griffiths, *essa inesperada explosão criativa em uma outra arte, pode ser compreendida à luz do sentimento, então generalizado, de que o artista estava possuído de uma visão que reclamava expressão em qualquer forma; o que importava não era a forma, mas a visão, a verdade e não a técnica*.

⁴⁹ GRIFFITHS, Paul *Op. cit.* p. 28.

aliando o texto, os cenários, os figurinos e as minuciosas indicações de iluminação estreitamente à música.

Mas foi com *Pierrot Lunaire* que Schönberg obteve, pela primeira vez, relativo sucesso junto ao público com suas obras atonais, na qual, resgatando um personagem da *Commedia Dell'Arte*, tratava, por intermédio da figura meio títere, meio sensível do *Pierrot*, das dúvidas contemporâneas em relação ao poder do homem sobre si mesmo. Além disso, em *Pierrot Lunaire*, Schönberg ao recorrer ao *Sprechgesang* – um tipo de vocalização entre o canto e a fala – e destinar a sua interpretação a uma atriz em vez de uma cantora, ele se aproximou ainda mais do campo teatral, sobretudo do estilo dos cabarés. Embora essa obra fosse ainda livremente atonal, nela Schönberg retrocedeu à adequação contrapontística, preparando o caminho para a organização da atonalidade, que realizaria no serialismo.

Além da música dodecafônica de Schönberg, podemos considerar como expressionistas as encenações de ópera que começaram a ser encenadas sob a influência do teatro, dentro desta estética, como por exemplo, as duas óperas de Paul Hindemith, as quais também contaram com libretos verdadeiramente expressionistas: *Mörder Hoffnung der Frauen* de Kokoschka (estreada em 1921), e *Santa Susana* de Stramm. No entanto, foi Alban Berg, um discípulo de Schönberg, que, utilizando a força expressiva da atonalidade, escreveu a ópera de maior evidência neste período, *Wozzeck*, baseada na obra teatral inacabada de Büchner⁵⁰. Por fim, podemos enxergar uma certa analogia com o Expressionismo na ópera *O Castelo de Barba Azul* de Bartók, em que este combinava, em meio a um dinamismo elementar, influências primitivas (canções populares) com harmonias contorcidas.

Por meio destas informações, podemos ver que, apesar de haver existido pequenas diferenças na maneira que o Expressionismo se processou dentro de cada uma das artes - assumindo ora um caráter mais “espiritual”, ora mais social, voltando-se ora mais para o primitivo, ora mais para as influências orientais, ora mais para o resgate das tradições medievais, ora às artes populares, adotando ora uma forma mais abstrata, ora mais figurativa, etc. - de modo geral, todos esse elementos sempre tiveram presentes em todos estes diferentes meios de linguagem artística.

⁵⁰ Autor também considerado como um dos precursores do teatro expressionista.

Ao falarmos particularmente a respeito da forma como o Expressionismo se manifestou nas artes plásticas, no cinema, na literatura, no teatro e na música, mostramos também a forte relação existente entre cada uma delas. Resta-nos, então, acrescentar que essa relação entre os artistas também foi incentivada por publicações como os semanários berlinenses *Der Sturm* (A Tempestade), criado em 1910 pelo músico Herwarth Walden, e o *Die Aktion* (A Ação), criado em 1911 por Franz Pfemfert, que divulgavam as tendências artísticas que surgiam, publicando poesias, peças, desenhos e xilogravuras, por iniciativas como o *Neopathetisches Cabaret* (Cabaré Neopatético) – em que poetas jovens como Kurt Hiller, Georg Heym, Ferdinand Hardekopf, Robert Jentsch e Hans Davidson liam não somente seus poemas, como também fragmentos de obras de autores mais velhos como Nietzsche, Wedekind, Meyrink, e ouviam concertos de músicas de compositores como Herwarth Walden e Arnold Schönberg - e pela Galeria *Der Sturm* fundada em 1917 por Walden, que além de exposições de artistas plásticos promovia apresentações de peças de teatro e de dança⁵¹.

⁵¹ Como a apresentação do dançarino expressionista Aurel von Milloss em 1928. Ver cap. V.

CAPÍTULO II:

BASES DA DANÇA EXPRESSIONISTA

Conforme expusemos no capítulo anterior, em decorrência da intensificação do processo de industrialização, urbanização e do tecnicismo; a política, a economia, as práticas sociais, as idéias e as relações humanas transformaram-se no início do século XX. Formas de sociabilidade “antigas” baseadas na tradição e no costume, na autoridade e na família, na hierarquia e no sagrado foram sendo substituídas por “novas” baseadas no individualismo e no mercado, na ciência e na técnica, no secular e no contrato. Com isso, ao mesmo tempo que se vivia uma sensação de euforia, de progresso e de esperança no futuro, convivía-se com as desigualdades e contradições sociais geradas pelo capitalismo; no plano social, sofria-se também um sentimento de perda de identidade e de insegurança diante das transformações que se sucediam.

Somados a isso, a própria ciência punha abaixo algumas “certezas” da época. Se em 1859, Darwin abalou o mundo com a publicação de *A Origem das Espécies*, ressaltando a relação do homem com os outros animais, ao afirmar que a ascendência humana era produto da evolução de mutações ocasionais e da seleção mecânica; na virada do século, os físicos alemães, Max Planck e Albert Einstein também provocaram uma revolução no mundo científico, modificando radicalmente a estrutura da Física Clássica, com as publicações da Teoria Quântica, em 1900, e da Teoria da Relatividade, em 1905. Com a Teoria Quântica, Planck introduziu a revolucionária concepção segundo a qual a energia emitida por qualquer corpo só poderia realizar-se de forma descontínua, isto é, segundo múltiplos inteiros de uma quantidade mínima, que denominou “quantum de energia”; enquanto que Einstein, com sua Teoria da Relatividade, modificava toda a compreensão que se tinha até então de tempo e espaço, conceituando-os como grandezas inter-relativas. Com isso, cada vez mais as concepções sobre o mundo objetivo, iam sendo destruídas, uma a uma, aumentando ainda mais a sensação de fragmentação no homem moderno.

Por outro lado, no mundo das idéias, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche criticou a moral cristã tradicional, questionando os valores norteadores da civilização ocidental, anunciando a morte de Deus. De acordo com Nietzsche, o cristianismo invertera os valores para compensar a miséria, a opressão, chamando de “bom” o que era cauteloso, humilde, fraco, inventando o Céu e o Inferno devido a impossibilidade de compartilhar os valores autênticos dos fortes e dos poderosos, forjando o mito da salvação da alma, por não

possuir a saúde do corpo e não poder desfrutar as alegrias terrestres da plena satisfação dos instintos. Se por um lado, com estas idéias, Nietzsche contribuiria para o aumento da sensação de insegurança do homem moderno, na medida em que aniquilava a crença no sagrado; por outro, ele proclamava a crença no próprio homem, propondo que este retomasse valores como a força e o poder, opondo-se ao racionalismo, voltando-se à natureza e ao próprio corpo⁵², chegando a afirmar em *Assim Falava Zarathustra*, que só poderia crer num Deus que soubesse dançar.⁵³

Assim, entre o final do século XIX e a Primeira Guerra Mundial começaram a surgir movimentos alternativos, que iam em busca de um novo caminho, de novos conceitos de vida, procurando tanto romper com os valores autoritários do estado, com as regras de comportamento, com o desconforto das convenções do vestuário (libertando o corpo feminino dos espartilhos e das saias longas), como também resgatar o sentimento de liberdade, de autonomia, de individualidade mediante o contato com a natureza e com a redescoberta do próprio corpo. Em 1896, por exemplo, na Alemanha foi criado o grupo *Wandervögel* (Pássaros Andarilhos), que propunha fazer caminhadas ao ar livre, saindo da área urbana com suas mochilas e seus violões nas costas, em busca do contato com a natureza. Atividades como o escotismo e o interesse pela vida ao ar livre e por práticas esportivas entraram em voga, a ponto de não só se formarem diversas agremiações recreativas, como também processar o renascimento das Olimpíadas. Também a ginástica se desenvolveu, tornando-se famosas as propostas de Loheland e da médica americana Bess Mensendieck – que com a publicação de seu livro *Die Körperkultur des Weibes* (A Cultura Corporal Feminina) em 1906, tornou-se responsável pela popularização da ginástica na Alemanha.⁵⁴ Propostas como colônias de nudismo; vida em comunidades, onde se cultivava o hábito de comer alimentos mais naturais, vegetarianos, de se tratar com uma medicina naturalista, de morar num lugar

⁵² Na primeira parte de *Assim Falava Zarathustra*, Nietzsche faz um discurso expressando claramente a sua oposição ao racionalismo e sua valorização do corpo:

Por detrás dos seus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um senhor mais poderoso, um guia desconhecido. Chama-se 'eu sou'. Habita no seu corpo; é o seu corpo.

Há mais razão no seu corpo do que na sua melhor sabedoria. E quem sabe para que necessitará o seu corpo precisamente da sua melhor sabedoria? (NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim Falava Zarathustra**. São Paulo: Hemus, 1979, p.26.)

⁵³ Idem, p.31.

⁵⁴ MÜLLER, Hedwig & STÖCKEMANN, Patricia. “...jeder Mensch ist ein Tänzer.” – **Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945**. Gießen: Anabas Verlag, 1993, p. 8.

mais tranqüilo, nas montanhas, com ar puro, à beira de lagos, longe da agitação das metrópoles, apareceram já nesta época.

A redescoberta do corpo e da natureza, além de se colocar como uma antítese ao racionalismo, também promovia uma compensação física ao sedentarismo provocado pela jornada de trabalho, pela mecanização, pelo estudo, pela urbanização, pelo afastamento da natureza. Não bastasse isso, como afirmam Szeemann⁵⁵ e Klein⁵⁶, despontava como uma alternativa entre o socialismo e o capitalismo, na medida em que surgiam propostas de viver no campo, em colônias, num regime de produção cooperativada, fundamentadas no desejo de querer restabelecer a ligação do homem com a natureza, a fim de reencontrar a harmonia e a integridade perdidas.

À medida que crescia cada vez mais o interesse pela natureza, pelo corpo e por atividades físicas, preparava-se também o terreno para que a dança expressionista florescesse, visto que esta nasceria como fruto das propostas vanguardistas de Jaques-Dalcroze e Laban, desenvolvidas, respectivamente, dentro de Hellerau - a cidade-jardim, concebida dentro do ideal da *Lebensreform* - e no Monte Verità, uma aldeia de pescadores que se tornara célebre por reunir diversos grupos reformistas (anarquistas como Michail Bakunin e Erich Mühsam; artistas como Jawlensky, Rainer Marie Rilke, Hermann Hesse, Paul Klee, James Joyce, Hugo Ball; o médico-anarquista Raphael Friedeberger, o psicanalista Otto Gross, a Casa Eranos de Olga Froebe (onde se meditava e se praticava yoga, etc.).

Por outro lado, enquanto as pessoas reagiam contra o racionalismo, contra o capitalismo, contra o tecnicismo, sentindo a necessidade de buscar compensações na cultura corporal, na natureza, nestas propostas alternativas, desencadeava-se também um interesse pelo exótico, pelo oriental, pelo primitivo e pelo medieval. Desta maneira, não é de se estranhar a atração do público por espetáculos de danças exóticas, primitivas, folclóricas, de caráter oriental (dentre os quais se incluíam tanto espetáculos de danças étnicas, como

⁵⁵ SZEEMANN, Harald e outros. *Monte Verità Berg der Wahrheit*. Milano: Electa Editrice, 1980, p.5.

⁵⁶ KLEIN, Gabriele. *FrauenKörperTanz – Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1994, p.136.

também as apresentações da bailarina americana Ruth St.Denis⁵⁷) e de apelo erótico (como Olga Desmond, Cléo de Merode, La Belle Otero, que dançavam nuas).

Também fascinavam o público apresentações como a da dançarina francesa Madeleine G., que dançava sob o efeito da hipnose, demonstrando ser possível que uma pessoa comum, sem treinamento corporal, dançasse maravilhosamente, incentivando muitos dançarinos a dançarem de forma mais espontânea, sem obedecer as convenções da dança acadêmica. Isso explica o sucesso que as irmãs Wiesenthal obtiveram com suas danças, concebidas, segundo o relato de Müller&Stöckemann, *apenas pelo desejo de expressar a música pelo movimento, de simplesmente dançar*⁵⁸.

Além disso, os alemães também receberam entusiasticamente Loïe Fuller e Isadora Duncan, pioneiras da dança moderna. Enquanto Loïe Fuller estreava em Berlim, em 1902, danças como *Furcht* (Medo), *Religion* (Religião) e *Tod* (Morte), maravilhando o público com suas danças repletas de efeitos ópticos, obtidos através do figurino, da movimentação e do jogos de luzes; Isadora Duncan mostrava-se fascinante, por causa da sua recusa radical das convenções artísticas da dança, do seu desejo de emancipação do corpo da mulher, libertando o corpo do espartilho e do resgate dos ideais estéticos da Grécia Antiga, procurando reencontrar a harmonia do corpo, da alma e do espírito – vindo a consolidar estas propostas com a abertura de sua escola de dança em Berlim-Grünewald em 1904.

No entanto, a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914 rompeu com a aparente harmonia deste mundo. Em 1916, passado o entusiasmo nacionalista inicial, restava ao povo alemão a desilusão, à medida que aumentavam as perdas materiais e dos homens de seus exércitos. Em 1918, a guerra terminou com a rendição da Alemanha e dos países da Entente, levando ao fim o reinado dos Hohenzollern. O mundo aristocrático do século XIX ruíra, junto com seus valores autoritários, tornando-se necessário uma nova orientação política

⁵⁷ A bailarina americana Ruth St.Denis (1878-1968) considerada uma das pioneiras da dança moderna americana, de acordo com Jacques Baril (*La Danza Moderna*. Barcelona: Paidós, 1987, p.46-55.) viveu logo no início de sua carreira, entre 1906 e 1909, na Europa, apresentando por diversas cidades (Paris, Berlim, Budapeste, Londres, Montecarlo, Praga, etc.) danças de caráter exótico como *Radha*, *Incenso*, *A Dança das Cobras*, *Nautch*, *Yogi*, inspiradas na mitologia e no folclore da Índia, obtendo muito sucesso, sobretudo, na Alemanha.

⁵⁸ MÜLLER&STÖCKEMANN, *Op. cit.*, p. 27.

e cultural. *A Alemanha estava no limiar de uma nova era. Limiar ainda difícil de transpor, sobre o qual se amontoavam milhares de esfomeados, de revoltados, mas também de indiferentes, de vingadores. Atrás de toda essa gente, um milhão e oitocentos mil vítimas, escombros incalculáveis. Era sobre eles que deveria nascer um novo Estado.*⁵⁹

Enquanto o Expressionismo já vinha refletindo desde antes da guerra a desarmonia do mundo nas artes plásticas, no cinema, na música, na literatura e no teatro; na dança, esse movimento só começou a tomar impulso realmente após 1918, durante a República de Weimar. Foi preciso que a sociedade redescobrisse a natureza e seu corpo e voltasse a valorizar as atividades físicas, para reencontrar a harmonia e a beleza, dando condições para que Mary Wigman, Kurt Jooss, Harald Kreutzberg, Hans Weidt e outros, baseados nos fundamentos harmônicos das escolas de Jaques-Dalcroze e Laban, pudessem, dialeticamente, invertê-los, ao expressar-se por meio da dança.

Neste sentido, achamos necessário examinarmos, nas próximas páginas, o trabalho e os princípios desenvolvidos por Jaques-Dalcroze e Rudolf von Laban para podermos entender um pouco melhor a formação dos dançarinos expressionistas.

II.1. O RITMO HARMÔNICO DE JAQUES DALCROZE

O compositor e pedagogo suíço, Émile Jaques-Dalcroze foi o criador da Eurritmia, método que visava promover um intercâmbio entre o dinamismo corporal e sonoro, em toda a sua extensão, permitindo que o aluno aprendesse a associar e a dissociar os movimentos, a ordená-los no espaço e a eliminar os movimentos inúteis. Com o desenvolvimento da Eurritmia, Jaques-Dalcroze deu condições para que o Expressionismo viesse a manifestar-se também na dança.

⁵⁹ RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988, p. 31

A Redescoberta do Corpo e da Natureza

A liberdade da cultura corporal

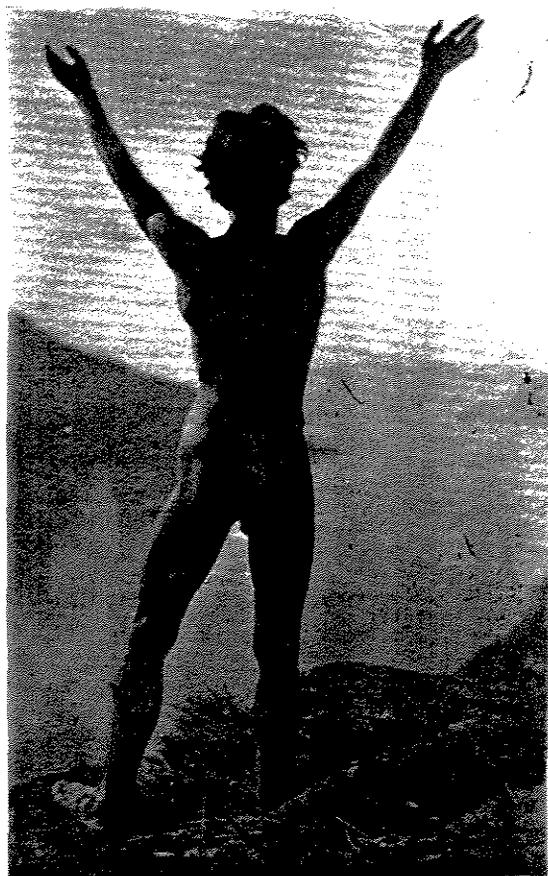


Ilustração 3 „Freude in der Freiheit“

Sozialistische Monatsschrift für Körperkultur, Sexualpädagogik usw.
 (“Alegria na Liberdade” - Revista mensal socialista pela cultura corporal, pela pedagogia sexual, etc.)

Fonte: SZEEMANN, *Op. cit.*, p139



Ilustração 1



Ilustração 2



Ilustração 4

Fonte: MÜLLER & STÖCKEMANN, *Op. cit.*, p.9

Émile Jaques-Dalcroze nasceu no dia 6 de Julho de 1865 em Viena, Áustria, embora tenha vivido a maior parte de sua vida em Genebra, na Suíça, onde também iniciou sua formação artística, aprendendo piano no conservatório e cursando a faculdade de Letras, concluindo-a em 1883. Decidido a investir na carreira musical, no ano seguinte foi à Paris aprofundar seus estudos de música, conseguindo, em 1887, ser admitido na Academia de Música de Viena, onde prosseguiu seus estudos de piano, de harmonia e de composição.

Em 1892, tornou-se professor de harmonia e solfejo do Conservatório de Genebra, onde, ao observar o comportamento e as dificuldades dos alunos em relação à prática e à teoria musical, começou a conceber um método de ensino que se apoiasse, não somente na compreensão racional, mas também na própria experiência sensorial.

A partir do momento que Jaques-Dalcroze verificou que muitos alunos, ao ouvirem uma música, movimentavam involuntariamente algumas partes do corpo (batendo os pés, batendo palmas, estalando os dedos, etc.), ele percebeu que o sentido rítmico era essencialmente muscular e que, portanto, o corpo deveria ocupar uma situação intermediária entre o som e o pensamento, verificando que tanto o movimento corporal quanto o som estavam apoiados nas relações entre a dinâmica, o tempo e o espaço. De acordo com Baril⁶⁰, ao tomar como base que as sensações experimentadas pelo cérebro humano dão lugar a pensamentos que pertencem ao domínio intelectual, logo concluiu que seria possível promover um ensino da rítmica por intermédio de movimentos físicos. No entanto, na medida em que a tomada de consciência do ritmo requeria a cooperação de todos os músculos, conscientes ou inconscientes, que refletissem a imagem de representação do ritmo, verificou que o senso rítmico deveria ser objeto da educação do corpo inteiro. No decorrer de suas pesquisas, Jaques-Dalcroze também descobriu a arritmia - fenômeno resultante da falta de coordenação entre a concepção do movimento e a sua realização, proveniente da incapacidade do sistema nervoso transmitir ordens aos músculos.

Estas conclusões fizeram com que Jaques-Dalcroze criasse um sistema educativo tendo os seguintes objetivos:

⁶⁰ BARIL, Jacques. *Op. cit.*, p. 381.

- O desenvolvimento do sentimento musical no corpo todo;
- O despertar dos instintos motores que dão consciência da noção de ordem e equilíbrio;
- O aumento do desenvolvimento das faculdades imaginativas por promover o intercâmbio e a união entre o pensamento e o movimento corporal.

Segundo Baril⁶¹, para cumprir estes objetivos, Jaques-Dalcroze codificou seu método, apoiado em três elementos básicos: a repetição, o encadeamento lógico de causa e efeito e a lei do esforço menor. Depois de assimilar os ritmos nascidos da repetição estes se convertem em geradores de automatismos, estabelecendo, deste modo, um meio de aprender a escutar, de captar o pensamento e de expressar-se. Uma vez provocado o encadeamento lógico de causa e efeito, o ritmo gera a ação ao estabelecer uma relação entre a causa (a música), o efeito produzido (a imagem motriz do movimento) e um imperativo categórico (as leis da harmonia) que desencadeiam o gesto expressivo (a ação). Todavia, ao descobrir que o ritmo musical poderia ordenar o ritmo interior em todas as matizes de duração, Jaques-Dalcroze acabou por ser o primeiro a estruturar um método de economia corporal.

Com isto baseou a expressão rítmica *em movimentos de tensão e distensão, de contração e relaxamento; nesta oposição perpétua que mantém um estado bom de equilíbrio e libertação*.⁶²

A fim de assinalar a relação entre ritmo corporal e musical, Jaques-Dalcroze criou uma série de seqüências de exercícios que traduzisse diretamente o percurso musical através do movimento, educando o sentido rítmico. Assim, por exemplo, como descreve Müller, *o valor de uma quarta nota era equiparado a um passo, no qual os pés estabeleciam a relação com o metro, enquanto os braços batiam o compasso. (...) A altura do som era correlacionada à posição e a direção do corpo no espaço; a intensidade sonora com a dinâmica do movimento, formando assim um autêntico alfabeto de movimento*.⁶³ Com isso, tornava-se possível não só o aluno desenvolver uma completa educação musical por intermédio de exercícios corporais, como também, à medida que o método se aperfeiçoava, traduzir uma

⁶¹ Idem, p.382.

⁶² Idem ibid.

música por meio de gestos e movimentos. No entanto, embora Jaques-Dalcroze tivesse procurado sofisticar seu método, de modo a correlacionar cada nuance da música com o movimento corporal, ele não objetivava com isso transformar o movimento numa pantomima da música, conforme podemos deduzir de suas próprias palavras:

*Cada movimento rítmico-musical precisa encontrar um movimento muscular correspondente no corpo do intérprete; cada estado de ânimo expressado pela música, precisa provocar uma atitude apropriada no palco. Cada matiz orquestral, cada crescendo, diminuendo, stringendo ou allentando, precisa ser absorvido e, caso haja necessidade, expressado pelo intérprete. Eu enfatizo: caso haja necessidade, porque do mesmo modo que nem sempre é necessário traduzir cada palavra de um texto dramático num gesto equivalente, também não é preciso que se represente corporalmente cada partícula musical.*⁶⁴

Todavia, para obter essa correspondência entre o gesto e a música, foi preciso que desenvolvesse também um sistema de trabalho corporal que - ao contrário da técnica do balé clássico que objetivava a superação dos limites habituais (levando o dançarino a saltar mais alto, a girar velozmente, a ficar nas pontas dos pés, etc.) - deveria ater-se a uma movimentação mais natural, mais orgânica e que, ao mesmo tempo, despertasse uma certa consciência a respeito do espaço, do ritmo e das dinâmicas do movimento – construindo uma base, que serviria de apoio para que Laban, posteriormente, viesse a erigir a sua Teoria do Movimento.

Segundo Baril⁶⁵, um dos pontos que Jaques-Dalcroze mais enfatizava no trabalho corporal era a respiração visto que, para ele, ela era *a fonte natural das emoções e de suas variadas manifestações*. Com isso o aluno aprendia, por exemplo, a perceber a importância do papel da respiração no deslocamento do peso do corpo e da sua pontuação e as diferentes maneiras de se respirar (profundamente, continuamente, de modo entrecortado, de modo curto, etc.). Por outro lado, Jaques-Dalcroze também dava bastante atenção ao impulso, ao tipo de movimento (concêntrico ou excêntrico), às direções, ao desenho no espaço, aos

⁶³ MÜLLER&STÖCKEMANN. *Op. cit.*, p. 11.

⁶⁴ Jaques-Dalcroze, Émile. **Rhythmus und Gebärde im musikalischen Drama und vor der Kritik**, in: *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Genf, 1977 (1. Aufl. 1922), p. 129 *apud* MÜLLER & STÖCKEMANN, “...**jeder Mensch ist ein Tänzer.**” – **Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945**. Gießen: Anabas Verlag, 1993, p.11.

⁶⁵ BARIL, Jacques. *Op. cit.* pp. 387-388.

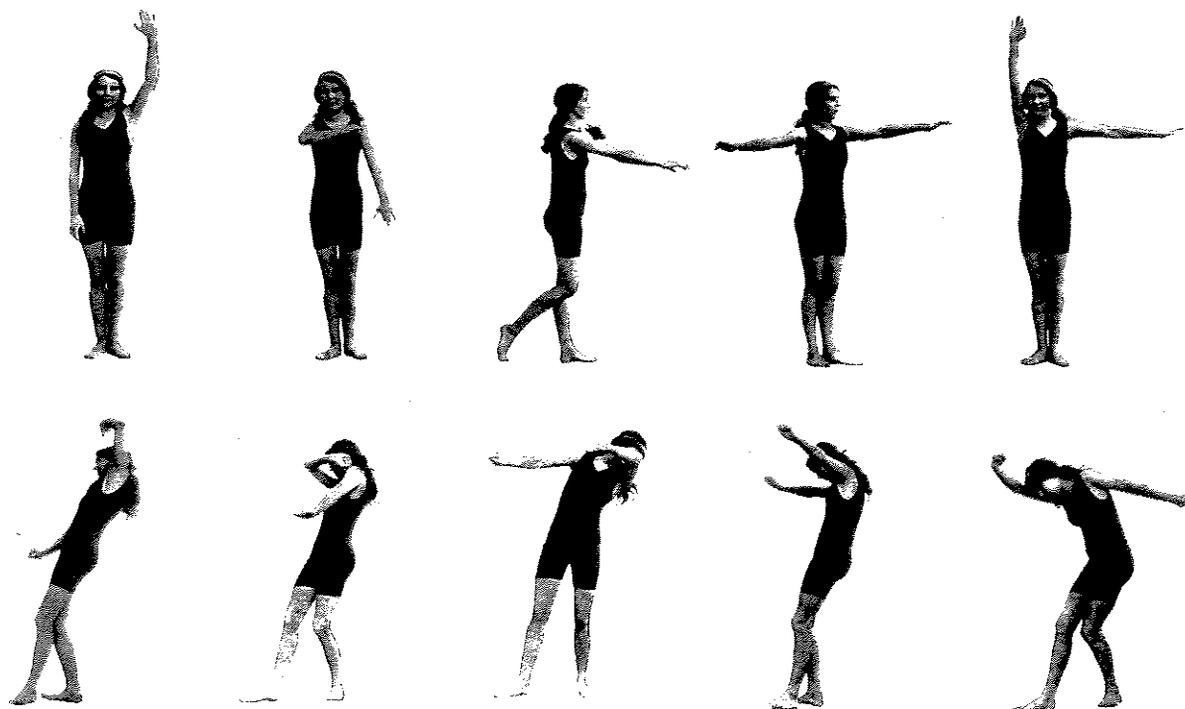


Ilustração 5: Exercícios obedecendo o compasso 5/4 segundo o Método Dalcroze

Fonte: MÜLLER&STÖCKEMANN, *Op. cit.*, pp. 10-11.

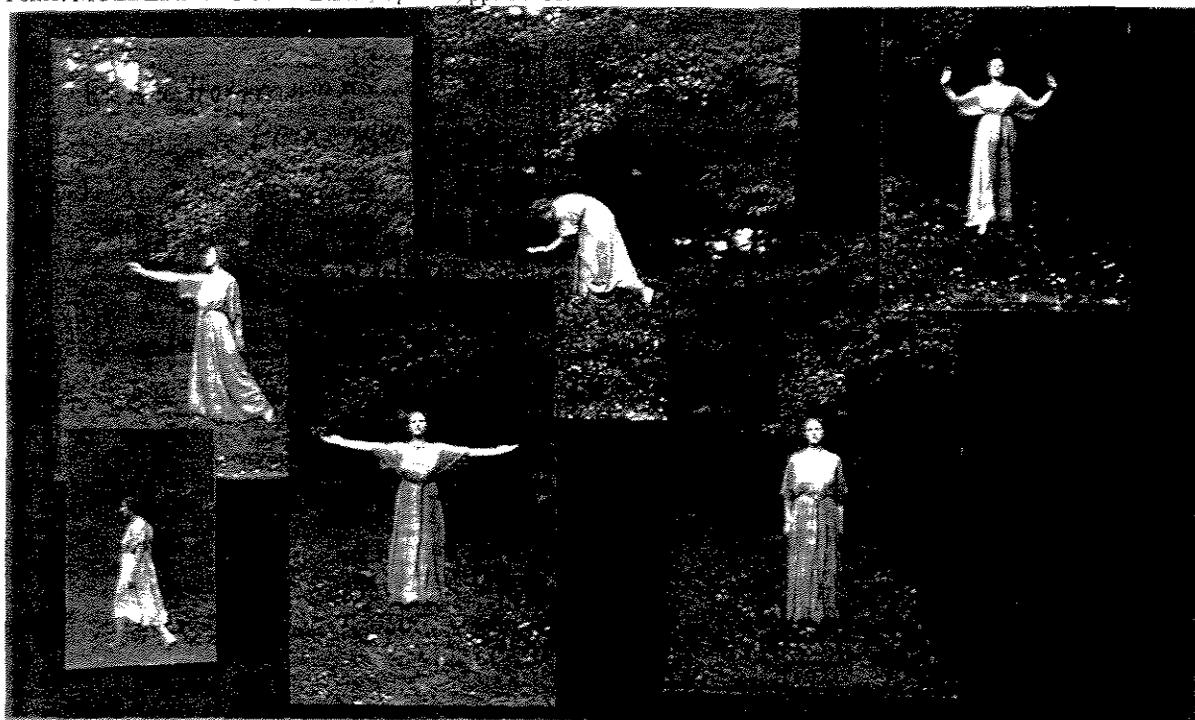
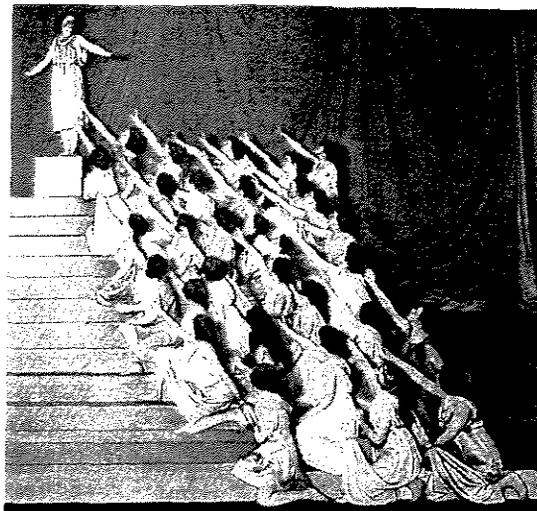
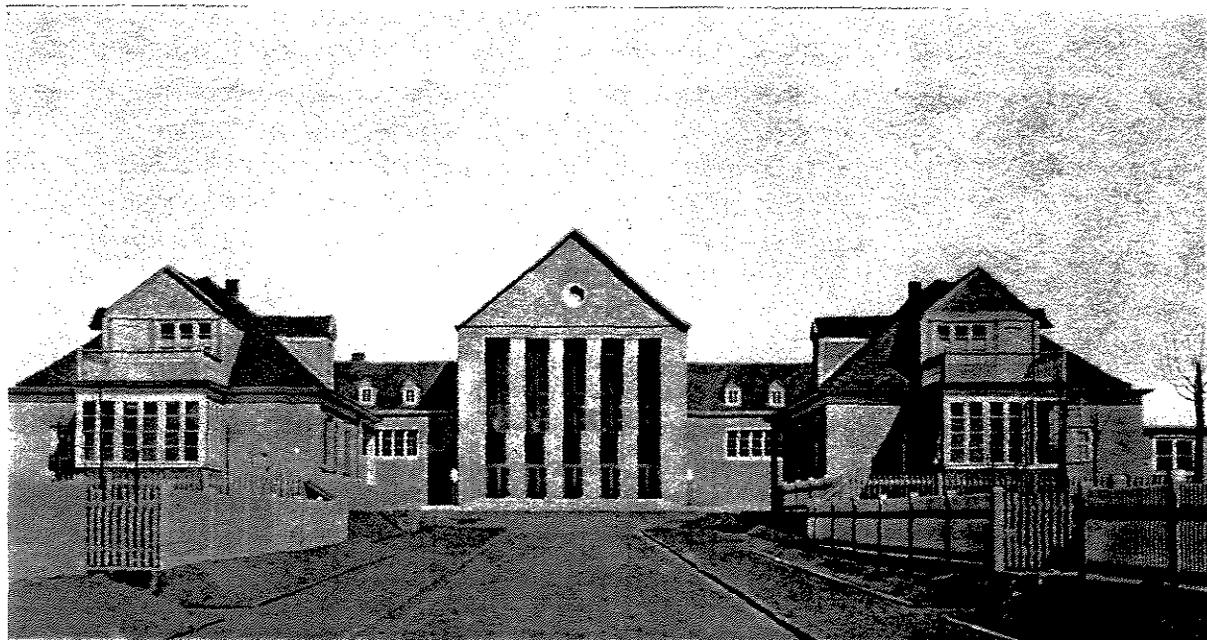


Ilustração 6: Erna Hoffmann Prinzhorn em uma seqüência de movimentos de Dalcroze em Hellerau. Montagem fotográfica de Mary Wigman

Fonte: MÜLLER, Hedwig. *Mary Wigman – Leben und Werk der grossen Tänzerin*. Berlin: Quadriga, 1987, p.27.

A Escola de Hellerau**Ilustração 7 :** Vista lateral da Escola de HellerauFonte: MÜLLER&STÖCKEMANN, *Op. cit.*, p10**Ilustração 8:** Exercício rítmico e plástico dos alunos de Jaques-Dalcroze em HellerauFonte: MÜLLER&STÖCKEMANN, *Op. cit.*, p.13.**Ilustração 9:** A escola de Hellerau em 1º Plano – construída pelo arquiteto Heinrich TessenowFonte: MÜLLER, *Op. cit.*, p.25.

planos, às relações da métrica e da rítmica, etc., preocupando-se também em dar exercícios que proporcionassem o aumento da elasticidade e da capacidade física do aluno.

Somente após muitos anos de trabalho no desenvolvimento da Eurritmia, Jaques-Dalcroze começou a divulgar seu trabalho, apresentando-o publicamente, em 1905, no Congresso de Ensino Musical de Solothurn. A aceitação de seu trabalho foi tão grande que, em pouco tempo, ele começou a ser requisitado para dar cursos e palestras em diversas cidades da Suíça e da Europa Central, recebendo, por fim, um convite e o apoio financeiro do Dr. Wolf Dohrn (co-fundador da Liga de Trabalho Alemã e de Hellerau que, juntamente com Karl-Schmidt, criou as Oficinas de Artesanato de Dresden, a fim de oferecer aos operários as propostas do movimento de “reforma de vida” [*Lebensreform*], ou seja, de viver de uma maneira mais saudável, livre, perto da natureza, etc.) para fundar e dirigir uma escola de Eurritmia em Hellerau. Assim, em 22 de Abril de 1911, lançava-se a pedra fundamental para construção do Instituto de Formação de Hellerau, projetado em estilo neoclássico pelo arquiteto Heinrich Tessenow. Provisoriamente instalado num prédio antigo, até a entrega do prédio um ano e meio depois, em outubro de 1910 Jaques-Dalcroze inaugurava sua escola com pouco mais de 40 alunos vindos, na sua maioria, de Genebra. Pouco tempo depois, o número de alunos do Instituto de Hellerau logo ultrapassaria a quinhentos, incluindo jovens de diversas partes da Alemanha e de outros países. Todavia, de acordo com Müller⁶⁶, o trabalho de Jaques-Dalcroze não ficara restrito a esta escola, à medida que seus discípulos iam se tornando professores e difundindo seu método. Em 1914, o ensino da Eurritmia já havia se estabelecido nas cidades de Berlim, São Petersburgo, Moscou, Viena, Praga, Frankfurt, Breslau, Nuremberg, Londres, Varsóvia, Kiev e Nova York, contando com 23 conservatórios e escolas de teatro e de música, e 59 ginásios, pensionatos, jardins da infância e escolas particulares.

Nos verões de 1912 e 1913, ao promover as encenações de Orfeu de Glück e da sua cantata *Echo und Narziß*, contando com a colaboração de Adolphe Appia, responsável pelo cenário, e do pintor Alexander von Salzman, idealizador da iluminação, Jaques-Dalcroze causou grande impacto, atraindo a atenção de diversos artistas e intelectuais, como, por

⁶⁶ MÜLLER, Hedwig. *Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Köln, 1983, p. 23.

exemplo, dos escritores Paul Claudel, Bernard Shaw, Upton Sinclair; dos diretores teatrais Constantin Stanislavski, Max Reinhardt; dos compositores Ernest Ansermet, Ernst Bloch, Rachmaninoff; dos bailarinos Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova, do produtor Serge Diaghilev; do coreógrafo e teórico da dança Rudolf von Laban, etc. Além de impressionar o público com a movimentação eurrítmica do grupo e do solista, também causava impacto a arquitetura do teatro, sem a rampa que, normalmente, nos teatros tradicionais, separava o público dos intérpretes e com um palco móvel, formado por blocos, que poderiam ser dispostos de diversas maneiras, formando inclusive a escada que simbolizava a trajetória de Orfeu.

No entanto, devido à eclosão da Primeira Guerra Mundial, o Instituto de Hellerau foi fechado e Jaques-Dalcroze voltou para Suíça, onde permaneceu até o fim de sua vida (1950), fundando em Genebra, em 1915, o Instituto Jaques-Dalcroze, dando, com isso, prosseguimento às suas atividades pedagógicas ainda por muito tempo.

Além disso, vários de seus discípulos se incumbiram de propagar seu método. Em 1913, por exemplo, uma das colaboradoras de Jaques-Dalcroze, Marie Rambert, foi convidada por Diaghilev a dar aulas para os bailarinos de sua companhia, a fim de que aprendessem a decompor a partitura de *A Sagração da Primavera* de Igor Strawinsky. Foi por seu intermédio que Nijinsky teria assimilado o método dalcroziano, sobretudo ao compor *Jeux* de Claude Debussy. Por sua vez, a dançarina Rosalia Chladek tornou-se professora de Rítmica na Escola da Ópera de Viena; enquanto que Jacques Rouché, que também estudara em Hellerau, introduzia o ensino na Ópera de Paris. Não bastasse isso, o seu método ainda foi aplicado com êxito com fins terapêuticos, na educação de jovens cegos e adotado pelo Instituto Real de Ginástica Sueca.

Todavia, o trabalho de Jaques-Dalcroze veio a ser uma das bases da dança expressionista, pois Mary Wigman estudara durante dois anos e meio na escola de Hellerau, formando-se professora de ginástica rítmica, passando muito de seu aprendizado para Rudolf von Laban⁶⁷, com quem logo em seguida (1913) estudaria e de quem viria a ser assistente.

⁶⁷ É interessante lembrarmos que Laban também tomou conhecimento da Eurritmia de Jaques-Dalcroze por intermédio de Suzanne Perrotet, que também estudara com Jaques-Dalcroze e que, antes de Mary Wigman, tornara-se assistente de Laban.

Apesar das críticas veementes feitas ao trabalho de Jaques-Dalcroze - no sentido dele somente valorizar a movimentação em relação à música, colocando a dança em segundo plano - parece-nos impossível negar a importância que a Eurritmia teve para o desenvolvimento da dança expressionista, não apenas por ter contribuído na elaboração da Teoria do Movimento de Laban – a qual também serviu de base para Mary Wigman e seus discípulos – mas, também, segundo nos parece, por ter dado através da ginástica, o preparo corporal necessário para que Wigman dançasse, adquirisse um extremo senso musical, seguisse em busca de uma maior consciência corporal e, desenvolvesse também uma metodologia própria, formando diversos dançarinos expressionistas.

II.2. RUDOLF VON LABAN: EM BUSCA DA HARMONIA DO MOVIMENTO

O dançarino, coreógrafo e estudioso da dança Rudolf von Laban, conhecido sobretudo pelos seus estudos a respeito do Movimento e pelo seu trabalho pedagógico na Inglaterra, foi também uma das figuras-chaves da dança expressionista.

Embora, à primeira vista, ao tomarmos contato com seu trabalho sobre o movimento, possamos ter a impressão dele ter sido uma figura pragmática, na verdade Laban era muito eclético, visto que seu trabalho recebera influências dos mais diversos tipos, tanto da filosofia chinesa de Laotse e K'ung Futsé, como de filósofos como Nietzsche, Kierkegaard e Heidegger; tanto da psicologia de Freud como de Jung; tanto do misticismo do Tarot, dos princípios da maçonaria, da antroposofia de Rudolf Steiner, da cristalografia de Goldschmidt, como também da matemática de Platão e Pitágoras, da obra de Darwin, de estudos sobre anatomia e fisiologia, isso sem contar seus estudos específicos sobre a dança e seus sistemas de escrita, sua convivência com artistas ligados ao expressionismo e ao dadaísmo, as novidades que surgiam no mundo da dança, etc.

Rudolf von Laban Varalja nasceu no dia 15 de dezembro de 1879 em Bratislava na Hungria e, por ser filho de um general do exército, desde a sua infância teve a oportunidade de viajar muito e viver temporariamente em outros países (chegando inclusive a ir para o

Oriente), por causa da função diplomática que seu pai exercia. Por estar sempre mudando, Laban não pôde estudar numa escola tradicional, o que, segundo Hodgson e Preston-Dunlop⁶⁸, lhe acarretou deficiências em termos de disciplina, de lógica linear e rigor acadêmico – o que a nosso ver, explica o seu ecletismo.

Segundo o relato do próprio Laban⁶⁹, o seu interesse pela dança surgiu na sua juventude, numa viagem para os Balcãs, na região entre o Oriente Próximo e a Ásia Menor, ao conhecer as danças dervixes:

Eu tive acesso a estes rituais através de um monge maometano, que se encarregou da minha tutela temporariamente, pelo fato de ser o único homem culto naquelas montanhas onde meu pai estacionara. Minhas conversas com este homem estão guardadas como um tesouro em minha mente. Nós conversávamos sobre a sabedoria, a dignidade e a felicidade humana e ele me contava e me mostrava um monte de coisas sobre a dança e os exercícios nos rituais religiosos.

No entanto, apesar do fascínio que os dançarinos dervixes lhe causaram com a energia de seus rodopios - que lhes proporcionavam um estado de êxtase hipnótico - e da sua paixão pelo teatro, desde criança, brincando e inventando peças para seu teatro de bonecos, a família de Laban se empenhou para que ele seguisse o exemplo de seu pai, tornando-se um oficial do exército, matriculando-o, em 1897, na Academia de Cadetes de Wiener Neustadt.

Contudo, um ano depois, opondo-se à vontade de sua família, Laban resolveu seguir suas inclinações artísticas, indo estudar pintura, escultura e arquitetura, em vez de dança e teatro – pelo fato daquelas artes serem mais bem conceituadas. Em 1900, após um breve período de estudos em Munique, foi para Paris, onde estudou arquitetura na Escola de Belas Artes, casou-se com uma artista plástica (Martha Fricke), trabalhou como ilustrador, chegando a possuir um ateliê em Montparnasse. Durante estes sete anos que viveu em Paris, ainda teve a oportunidade de absorver a atmosfera cultural desta cidade, assistindo a muitos espetáculos e envolvendo-se com muitos atores, dançarinos e diretores de teatro, e de estudar

⁶⁸ HODSON, John e PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf von Laban – An Introduction to his Work & Influence**. Plymouth: Northcote House Publishers, 1990, p. 12.

⁶⁹ LABAN, Rudolf apud FOSTER, John. **The Influences of Rudolf Laban**. London: Lepus Books, 1977, p.11

os princípios de Delsarte⁷⁰, enveredando-se gradativamente para a área da dança e do teatro. Assim, estes anos em Paris foram decisivos para a formação artística de Laban, fazendo com que ele tivesse uma visão das artes em geral, e pudesse, posteriormente, no seu trabalho como coreógrafo e pedagogo, seguir os ideais artísticos de Wagner.

Além disso, ao voltar para a Alemanha em 1910, tomou contato com a ginástica de Mensendieck, de Loheland e com a Eurritmia de Jaques-Dalcroze, dedicou-se tanto ao estudo de alguns métodos de escrita da dança (Saint-Léon, Zorn e Blasis), como aos famosos *Escritos sobre a Dança* de Noverre, além de observar o treinamento dos dançarinos, obtendo assim, mais subsídios para o desenvolvimento de sua pesquisa sobre o movimento e de sua atividade artística e pedagógica. No entanto, apesar de tomar contato com estas técnicas de ginástica, Laban não se tornou um professor de ginástica ou de técnica de dança, pelo contrário, ao invés de tentar fazer com que o dançarino adquirisse e mantivesse, por meio do treino constante, um padrão de habilidade e destreza - o que poderia levá-lo a adquirir um vocabulário restrito de movimentos - ele almejava que ele explorasse ao máximo as suas possibilidades de movimentação, desenvolvendo a criatividade. Além disso, Laban não estava interessado na superação dos limites físicos, no virtuosismo, mas na conquista da harmonia do movimento.

Como diversos grupos “alternativos” do movimento da *Lebensreform*, Laban foi buscar essa harmonia no convívio com a natureza, fora do frenesi urbano, abrindo uma espécie de filial da sua escola de Munique (*Atelier für Tanz und Bühnenkunst Rudolf von Laban-Varalja*), no verão de 1913, no Monte Verità em Ascona, às margens do Lago Maggiore, no sul da Suíça (um lugar que se tornou célebre por agregar diversas propostas reformistas). Contudo, diferentemente da grande maioria destes grupos, Laban não se preocupava somente com a cultura do físico, mas com o desenvolvimento artístico, acreditando que somente por meio da exploração dos limites do corpo e do poder da arte, o homem poderia *alcançar a sua liberdade individual, do espírito sem limites*.⁷¹ De acordo com Schepers⁷², o sonho de Laban era formar indivíduos em uma sociedade que dançasse, renovando desta maneira a civilização

⁷⁰ François Delsarte (1811-1871) Professor e teórico de grande importância, considerado hoje em dia como o precursor da base técnica da dança moderna.

⁷¹ SCHEPER, Dirk. “Vorwort” in: MÜLLER & STÖCKEMANN. *Op. cit.*, p.5.

⁷² Idem.

corrompida. Assim, ao criar a Escola de Artes do Monte Veritá, como podemos ver inclusive nos folhetos de propaganda do curso, Laban pretendia montar muito mais que uma escola, queria formar uma espécie de comunidade artística:

A escola será dirigida de acordo com os princípios modernos de ensino que Rudolf Laban-Varalja vem adotando em seus cursos, tendo por meta a regeneração vital das artes. (...)

Em todas as áreas de atividade e de expressão ele procurará com o auxílio de seus colegas e professores, achar as novas formas da vida simples e harmônica (...)

Serão despertados a compreensão e o gosto pelo trabalho artístico e cheio de vida, sem que o aluno sofra o risco de realizar uma série de produtos artísticos inúteis e sem valor, tristes resultantes de uma educação artística especializada. Os exercícios e os trabalhos serão feitos, na medida do possível ao ar livre e nas oficinas no Monte Veritá. A escola deverá promover a união dos participantes na vida artística.⁷³

Em virtude destes objetivos, Laban, durante os verões de 1913 e 1914, promoveria um curso no Monte Veritá que buscava integrar os diversos meios de expressão para que o dançarino pudesse conhecer e desenvolver todo o potencial de seu corpo e expressar-se de maneira mais completa. Assim, o currículo foi dividido em quatro áreas: 1) a arte do movimento; 2) a arte da palavra; 3) a arte do som; e 4) a arte da forma.

Na área de movimento, eram dados exercícios corporais (feitos de preferência no jardim, com os pés descalços, com roupas leves ou mesmo sem roupas, para que o aluno tivesse maior liberdade de movimentos e percebesse melhor o contato com a natureza), jogos e danças individuais e em grupo e exercícios de improvisação e de composição de movimentos. Na área de arte da palavra, eram dados exercícios de fonética e de fala em diferentes línguas, discursos individuais e em coro e de composição verbal. Na área de música, eram feitos exercícios vocais e com instrumentos, havendo aulas de ritmo, de canto, de instrumento e de composição musical. Por fim, ainda eram dadas aulas de pintura e escultura, em que além da técnica também se estimulava a criação.

⁷³ MÜLLER&STÖCKEMANN, *Op. cit.*, p.14.

Ilustração 10: Vista do Monte Verità

Fonte: SZEEMANN, *Op. cit.*, p.55.

**Ilustração 11: Rudolf von Laban (com tamborim) e suas alunas**

Fonte: Idem, p. 75.



“Pela dança livre, pela arte pura”

Ilustração 12: Exercício de grupo na Escola de Arte do Monte Verità

Fonte: MÜLLER, *Op. cit.*, p.42



Ilustração 13: Exercício de grupo na Escola de Arte do Monte Verità

Fonte: Idem *ibid.*



No entanto, as atividades da Escola de Artes do Monte Veritá não ficavam restritas somente às áreas artísticas, sendo ainda propostas atividades como jardinagem, culinária, tapeçaria e marcenaria, para que a dança não se distanciasse da vida e da sociedade.⁷⁴ Além disso, ainda havia um cuidado com a alimentação, que era vegetariana.

Todavia, Laban não se ocupava com o ensino de todas estas atividades, contando, dentre outros, com a colaboração de sua segunda esposa, a cantora Maja Lederer, que dava as aulas de canto; de uma discípula de Dalcroze, Suzanne Perrotet, que dava as aulas de música; de Karl Weysel, que ensinava pintura; concentrando-se, ele mesmo, sobretudo, nas atividades corporais, ensinando e observando o movimento de seus alunos, desenvolvendo gradativamente a sua Teoria do Movimento.

De acordo com Hodgson & Preston-Dunlop, em vez de Laban ensinar propriamente uma técnica de dança, ele procurava dar nas suas aulas exercícios de coordenação, flexibilidade, controle e versatilidade rítmica. Neste período, Laban via a questão da técnica da dança de modo comparável à habilidade circense. Não importava desenvolver a habilidade para virar inúmeras piruetas, ou dar saltos altíssimos, mas sim a capacidade de criar e recriar e explorar idéias por meio da improvisação. Para Laban, o importante era desenvolver a capacidade de compreender e usar o corpo expressivamente, visto que para ele estava claro a relação entre o corpo, os sentimentos e a razão. Assim, o treinamento corporal de Laban voltava-se muito mais às questões estruturais do movimento, procurando fazer com que o aluno se tornasse consciente das relações entre o seu corpo e o espaço, das diferenças rítmicas, da fluência, experimentando essas descobertas não apenas no âmbito das idéias, mas segundo a própria experiência prática. Com isso, de acordo com Laban⁷⁵, as suas aulas serviam tanto para o artista profissional como para o amador.

Desta maneira, podemos ver, já neste período, o esboço bem tracejado do que viria a ser sua Teoria do Movimento, visto que Laban sempre se preocupou muito em estabelecer as bases para que a dança pudesse ser finalmente compreendida, tornando-se tão valorizada quanto a música e as artes plásticas.

⁷⁴ V. HODGSON & PRESTON-DUNLOP. *Op.Cit.*, p. 35.

⁷⁵ *Idem*, p.36.

Inspirando-se nos princípios de harmonia formulados pelos gregos na Antigüidade, Laban inspirou-se nas idéias de Platão e de Pitágoras, nos conceitos geométricos, na escala musical, para conseguir analisar, definir e denominar o principal elemento da dança: o movimento. Isso se tornaria um aspecto tão presente em sua obra, a ponto dele mesmo comentar no prefácio de seu livro *Corêutica*⁷⁶ ter encontrado na palavra *Choreosophia* (do grego antigo *choros*, que significa “círculo” e *sophia*, que significa “sabedoria”) – usada no tempo de Platão, pelos discípulos e seguidores de Pitágoras, para descrever a sabedoria encontrada mediante o estudo de todos os fenômenos dos círculos existentes na natureza e na vida - a definição mais próxima das suas idéias. Pois, afirmava ele:

*A convicção original do papel extraordinário que o círculo representa na harmonia, na vida e na existência como um todo, sobreviveu às mudanças de mentalidade, humor e sentimento ao longo da história.*⁷⁷

Dentro desta linha de raciocínio, Laban definiu a Coreologia como *a lógica ou a ciência dos círculos*⁷⁸, entendendo-a não só como um estudo geométrico. Para ele, a Coreologia era *um tipo de gramática e sintaxe da linguagem do movimento, pela qual se compreende além da forma externa, o conteúdo mental e emocional*.⁷⁹ Foi por esta razão que ele empregou esta terminologia para definir conjuntamente os seus estudos sobre o movimento.

Este estudo foi dividido em três grandes áreas: a Eukinética (o estudo das dinâmicas), a Corêutica (o estudo das formas espaciais) e a *Kinetographie* (a escrita do movimento).

Na Eukinética, Laban tratou detalhadamente das dinâmicas e do ritmo do movimento. Tendo como ponto de partida neste estudo as similaridades rítmicas entre a dança e a música, Laban pôde ver que também havia diferenças entre estas, pois embora muitos passos de dança possam ser contados, obedecendo um ritmo métrico, o mesmo não ocorre com os gestos. Com isso, Laban percebeu que as ações do corpo, que envolvem tanto as

⁷⁶ LABAN, Rudolf. *Choreutics* (anotado e editado por Lisa Ullmann). London: MacDonalds and Evans, 1966, p. VII.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Ibid., p. VIII.

⁷⁹ Ibid., p. VII.

posturas como os gestos, se originam dos impulsos internos. Estes, por sua vez, possuem qualidades reconhecíveis, sendo constituídos por quatro fatores: espaço, peso, tempo e fluência. A combinação destes elementos resultaria nas oito ações básicas do esforço⁸⁰: *pressionar, dar lambadas leves, socar, cortar o ar, retorcer-se, dar toques ligeiros, flutuar e deslizar*⁸¹.

Segundo Hodgson & Preston-Dunlop⁸², Laban dizia que as qualidades do esforço do movimento seriam análogas às qualidades da pintura (matiz, tom, intensidade, etc.) discutidas pelo pintor expressionista abstrato Wassily Kandinsky, em sua teoria da cor. Entretanto, estas qualidades não seriam somente responsáveis por uma “cor adicional” à forma do movimento, mas pelo próprio movimento, por terem origem no impulso, e no que Laban chamou de “atitude interna”.

Na Corêutica, Laban fêz uma distinção entre o espaço geral e o espaço pessoal, estabelecendo uma espécie de “mapa” e denominando o espaço pessoal de *Cinesfera*. Segundo ele:

*A Cinesfera é a esfera ao redor do corpo, cuja periferia pode ser alcançada facilmente pelas extremidades dos membros, sem que estes se desloquem do lugar onde está o ponto de apoio de um dos pés, o qual chamaremos de **posição***⁸³

Baseando-se nas escalas musicais, Laban desenvolveu as escalas de movimento como formas idealizadas da progressão do movimento, a fim de que, por meio destas escalas, como na música, se pudesse explorar e experimentar a harmonia. Seguindo as idéias de Platão a respeito das formas perfeitas dos sólidos, ele traçou rotas de movimento passando pelos pontos de orientação de figuras como o icosaedro, o cubo e o octaedro, que respectivamente correspondiam às direções, às diagonais e aos planos. Além dos conceitos de harmonia da música, Laban ainda relacionou a arquitetura ao movimento, chegando inclusive a dizer: o

⁸⁰ V. **Dança Educativa Moderna** (ed. corrigida e ampliada por Lisa Ullmann, trad. Maria da Conceição P. Campos). São Paulo: Ícone, 1990, pp. 61-75.

⁸¹ Traduzidas também do inglês (*pressing, flicking, punching, slashing, wringing, dabbing, floating and gliding*) para o português em *O Domínio do Movimento* como: pressão, sacudir, soco, talhar, torcer, pontuar, flutuar e deslizar.

⁸² HODGSON & PRESTON-DUNLOP, *Op. cit.* pp. 22-23.

⁸³ LABAN, Rudolf. **Choreutics**. London: MacDonalds and Evans, 1966, p. 10.

*movimento é arquitetura viva*⁸⁴. Pois, segundo ele, o movimento pode ser comparado a uma construção que se mantém equilibrada por causa da compensação de forças de suas partes, com a diferença de que, no movimento, há trocas de lugares e de coesão.

Por fim, anos mais tarde, ele ainda terminaria de desenvolver o seu sistema de escrita de dança, a *Kinetographie*, também conhecida como *Labanotation*.

Segundo Müller & Stöckemann⁸⁵, Laban estava empenhado em trazer à tona a energia elementar e a força dos gestos que se manifestam por trás de cada fenômeno material e que representam o princípio de ação do cosmo. Ele almejava fundamentar as leis da dança mediante o estudo de seu principal elemento – o movimento – em vez de tomar como parâmetro elementos secundários como a música. Isto porque em sua visão cósmica do mundo, ele entendia que o movimento era a origem de todo ser e o elemento básico da vida, considerando a dança como o retrato puro da vida. O que podemos ver claramente expresso neste trecho de *Die Welt des Tänzers (O Mundo dos Dançarinos)*, publicado em 1920:

*Distante do desejo de dominação e supervalorização material, existe uma crença singular no poder e na vontade de todos os seres diante de nós. A dança representa a cultura, a sociabilidade. A dança é a força motriz, que alinha a representação impalpável da religião. A dança é todo o conhecimento, visão e construção que complementa o pesquisador e o homem de ação. Também é o retrato dos acontecimentos do mundo, é o círculo, dentro do qual vibra o corpo humano.*⁸⁶

⁸⁴ Idem, p.5.

⁸⁵ MÜLLER & STÖCKEMANN, *Op. cit.* p. 17.

⁸⁶ LABAN, Rudolf. *Die Welt des Tänzers - Fünf Gedankenreigen*. Stuttgart, 1920, p. 8 *apud* MÜLLER & STÖCKEMANN, *Op. Cit.* p. 17.

Por isso, além de suas aulas, Laban promovia com seus dançarinos verdadeiros “cultos” de dança, em que celebrava a renovação da vida através da dança, almejando por meio da *roda mística e mágica* transformar a sociedade. Assim, no verão de 1914, ele montou com seus alunos no Monte Veritá *A Viagem ao Inferno de Istar*, inspirado num conto da antiga Babilônia. Outras celebrações como esta continuaram a ser realizadas, mesmo durante a Primeira Guerra Mundial, sendo que, de acordo com o relato de alguns historiadores, a mais célebre foi a sua *Canção ao Sol*, baseada num poema de Otto Borngraebers, encenada ao ar livre, prolongando-se por mais de 24 horas.

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, Laban foi obrigado a encerrar essa sua iniciativa no Monte Veritá, por causa das dificuldades financeiras de manter o empreendimento. Contudo, mesmo durante a guerra, durante o seu exílio em Zurique, continuou com suas atividades pedagógicas e sua pesquisa do movimento, contando com Mary Wigman como uma de suas alunas e colaboradoras. Nesta época, além destas suas atividades, Laban também conviveu com diversos artistas dadaístas, freqüentando e se apresentando com seus dançarinos no Cabaré Voltaire, criando suas primeiras coreografias: *Sieg des Opfers (A Vitória do Sacrifício)* de 1916, *Der Spielmann (O Jogador)* de 1917 e *Die Grimasse des Sultans (Os Trejeitos do Sultão)* de 1918.

Após a guerra, Laban retornou à Alemanha dando prosseguimento às suas atividades. Em 1921, Laban publicou seu livro *Die Welt des Tänzers (O Mundo dos Dançarinos)*. No ano seguinte, foi convidado a dirigir o Teatro Nacional de Mannheim, onde apresentou diversas coreografias suas. Em 1922, estreou em Hamburgo com grande sucesso a coreografia *Aus alten Tempel* (a qual apresentamos um trecho na fita de vídeo). Em 1923 Laban transferiu-se para esta cidade, onde montou sua escola. No decorrer deste mesmo ano, o trabalho de Laban começou a ganhar notoriedade, abrindo diversas escolas suas por toda a Alemanha e em algumas cidades européias. Finalmente, em 1926, Laban inaugurou seu Instituto Coreográfico em Berlim, onde, além de continuar a desenvolver seu trabalho, engajou-se na luta pelos direitos e pela melhoria da condição social e profissional dos dançarinos. Também nesse ano, viajou para os Estados Unidos, dando diversas conferências em Nova York, Chicago e Los Angeles, chegando a visitar também o México.

Dando por encerrada a criação de seu sistema de escrita de dança, em 1926 publicou uma obra sobre seus princípios: *Schrifttanz* ou a *Kinetographie*, recebendo, em 1928, durante o Congresso de Essen, a aprovação do mundo da dança, que imediatamente passou a adotá-lo. Com isso, Laban viabilizou a possibilidade de reunir uma multidão de pessoas procedentes de diversos lugares e fazê-las dançar juntas uma mesma seqüência de movimentos, sem que houvesse a necessidade de ensaiá-las conjuntamente. Assim, em 1929, por ocasião do Desfile das Indústrias de Viena, Laban causou sensação ao conseguir organizar um espetáculo gigantesco com 10.000 participantes, feito que se repetiria em 1936, em moldes ainda maiores, durante a abertura dos Jogos Olímpicos de Berlim.

Contudo, o sucesso desses empreendimentos ao mesmo tempo que despertou o interesse dos nazistas pelo trabalho de Laban – sobretudo porque reunia uma grande massa humana, servindo como instrumento de propaganda da força e do poderio do *III Reich* - também despertou uma certa desconfiança a respeito de suas atividades. Diante do caráter político-militar que seu trabalho assumia no *Reich*, Laban sentiu-se acuado, visto que durante anos aspirou por ideais como o resgate da individualidade e a liberdade do ser humano. Obrigado a residir sob vigilância em Staffeld, Laban fugiu da Alemanha indo, primeiramente, para Paris e, em 1938, para a Inglaterra, onde viveria até a sua morte em 1º de Julho de 1958.

No entanto, para a dança expressionista não foi tão importante o desenvolvimento do seu sistema de escrita, mas sim a forma como preparava seus dançarinos, que se conscientizavam do próprio corpo, compreendendo a estrutura do movimento, conseguindo expressar-se melhor e desenvolver sua criatividade, dando condições para que eles, além de intérpretes, viessem ser criadores⁸⁷. Embora, a maior parte dos autores não comente muito a respeito da visão de mundo de Laban, da sua filosofia da dança e das características do seu trabalho coreográfico, esses aspectos também desempenharam um papel importante no desenvolvimento da dança expressionista, sendo possível perceber a influência de suas idéias e dos seus cultos festivos de dança, por exemplo, na concepção de dança de Mary Wigman, sobre a qual falaremos no capítulo seguinte.

⁸⁷ De fato é admirável e notável a quantidade de dançarinos-coreógrafos neste período na Alemanha.

Por sua vez, podemos ver claramente, através do pequeno trecho de *Aus alten Tempel* mostrado no vídeo, a sua preferência em utilizar música de ruído para acompanhar suas danças. Considerando a dança como uma arte por excelência, Laban achava que ela nunca deveria ficar subordinada à música, pelo contrário, a música é que deveria ser empregada de forma a complementá-la. De acordo com suas idéias, o dançarino não deveria obedecer ao ritmo imposto pela música, mas sim ao seu próprio ritmo corporal – idéia que também seria observada por Wigman, apesar da sua formação dalcroziana. Assim, embora Laban utilizasse às vezes a música tradicional, ele, na medida do possível (ou seja, quando isso também era economicamente viável), preferia utilizar instrumentos de percussão, fazendo também experimentos de dança sem música alguma. Ele também chegou a explorar o uso da fala e da produção de som através do próprio corpo – recursos hoje em dia bastante utilizados pela corrente de dança-teatro. Além disso, Laban sempre deu muita ênfase à teatralidade, o que também viria a ser uma das marcas da dança expressionista - como também veremos a seguir.

Contudo, não dispomos de dados suficientes para afirmar que Laban tenha realizado um trabalho artístico expressionista, visto que a maioria dos autores preferem classificar seus espetáculos, como espetáculos de *dança livre*. A respeito de seu trabalho como coreógrafo, somente podemos dizer que ele causou muito impacto com seus espetáculos de dança coral, que impressionavam muito o público da época pela grandiosidade e pelas possibilidades que sua escrita da dança oferecia. Entretanto, no que diz respeito à dança expressionista propriamente dita, Laban teve um papel muito mais fundamental como propagador de todas essas idéias e conceitos, ficando a cargo de seus discípulos desenvolvê-los de forma mais plena.

CAPÍTULO III :

CARACTERÍSTICAS DA DANÇA EXPRESSIONISTA

Assim, como nas outras artes, o Expressionismo teve uma presença tão marcante na dança, a ponto de o período em que ele se desenvolveu ter sido chamado por Horst Kogler⁸⁸ como os *anos dourados da dança alemã*.

Conforme vimos no capítulo anterior, precedentes não faltaram para que a dança expressionista viesse a se desenvolver na Alemanha. Entretanto, apesar de ela ter sido favorecida pelo forte interesse pela cultura corporal, pela falta de tradição no balé clássico e pelas sementes lançadas por Isadora Duncan em 1904, com a abertura de sua escola em Berlim, ela começou realmente a se desenvolver a partir das bases erigidas por Jaques-Dalcroze com sua Eúrritmia e, sobretudo, por Laban com sua pesquisa sobre o movimento.

Segundo Müller⁸⁹, os dois grandes expoentes da dança expressionista foram: Rudolf von Laban e Mary Wigman. No entanto, de acordo com esta autora e com o que dissemos anteriormente, a importância de Laban, deveu-se muito mais aos fundamentos dados através de seus estudos coreológicos, da sua filosofia da dança, de sua visão do mundo, do que ao seu trabalho artístico; cabendo a Mary Wigman e, posteriormente, a outros dançarinos, o êxito de ter aplicado esses conceitos artisticamente dentro da estética expressionista. Todavia, da mesma maneira que Laban não se dedicou apenas à sua pesquisa e à montagem de seus espetáculos, divulgando suas idéias por intermédio de seus discípulos (entre os quais se incluem nomes de artistas como Kurt Jooss, Sigurd Leeder, Aurel von Milloss, Hertha Feist, entre outros), Mary Wigman, assim como seu mestre, além de seu trabalho como dançarina e coreógrafa, também se dedicou ao ensino da dança, abrindo sua primeira escola em Dresden em 1920, formando ao longo dos anos 20 grande parte dos dançarinos mais conhecidos desta corrente (como Harald Kreutzberg, Yvonne Georgi, Gret Pallucca, Vera Skoronel, Max Terpis, Hanya Holm, Margarete Wallmann, Ruth Abramovitsch, entre outros). Verificamos que a maioria dos profissionais de dança ligados ao expressionismo estudou com Laban ou com Wigman, ou então com discípulos seus (como Hans Weidt, que estudou com Sigurd

⁸⁸ KOEGLER, Horst. "Tanz in die Dreißiger Jahre" in **Ballett 1972**, Chronik und Bilanz des Ballettjahres, Velber, 1972, p. 39 apud MÜLLER, Hedwig. **Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman**. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Köln, 1986, p. 1.

⁸⁹ MÜLLER, Hedwig. **Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman**. Inaugural Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, 1986, p. 1.

Leeder; Mila Cyril, que estudou com Margarete Wallmann, Hans Züllig, que estudou com Kurt Jooss e Sigurd Leeder).

Nesta dissertação, optamos por descrever a maneira como o Expressionismo se manifestou na dança analisando coreologicamente alguns trechos coreográficos, os quais apresentaremos neste capítulo.

Em primeiro lugar, escolhemos os trechos coreográficos a partir do papel histórico dos artistas que os produziram. De Mary Wigman, por ter sido uma das principais expoentes da dança expressionista, dedicamo-nos a analisar trechos de três coreografias suas, a fim de retratarmos de modo mais abrangente as características de seu trabalho artístico. Por outro lado, achamos importante analisar uma obra de Kurt Jooss, não apenas pelo fato dele ter sido um coreógrafo de grande sucesso, mas também por ele ter estabelecido um posicionamento contrário ao de Wigman (no qual Laban se manteve partidário a ele), criticando-a veementemente em termos técnicos e disputando com ela a liderança política, no âmbito da dança, na Alemanha. Além disso, achamos interessante incluir pelo menos uma obra de um dos discípulos de Mary Wigman, optando por apresentar o trabalho de Harald Kreutzberg, pelo fato dele, além de ter se tornado o mais conhecido dançarino expressionista alemão, ter tido um papel importante na formação de Yanka Rudzka e de Aurel von Milloss (Yanka Rudzka foi sua aluna, e Milloss, por diversas vezes na sua juventude, o tomou como modelo). Por fim, achamos necessário incluir o trabalho de um artista como Hans Weidt, que também se destacou, mesmo sem estar vinculado ao círculo de Wigman.

Em segundo lugar, preocupamo-nos em selecionar, para análise, trechos coreográficos, levando em conta a sua linha temática. Dentro de uma linha temática mais voltada às questões metafísicas, escolhemos as coreografias: *A Dança da Bruxa*, *Monumento aos Mortos* e *A Dança do Verão* de Mary Wigman e *O Círculo Eterno* de Harald Kreutzberg. As coreografias *A Mesa Verde* de Kurt Jooss e *Debaixo das Pontes de Paris* de Hans Weidt inserem-se dentro de uma linha mais voltada às questões políticas e sociais.

Além disso, devemos acrescentar que a escolha das obras *A Dança da Bruxa* de Mary Wigman e *A Mesa Verde* de Kurt Jooss deu-se pelo fato delas terem causado muito

impacto na época, alcançando grande sucesso na Alemanha e em outros países, tornando-se muito conhecidas e sendo até hoje comentadas pelos críticos e historiadores de dança que retratam esse período.

Por último, não podemos deixar de acrescentar que esta escolha também ocorreu em função do material que dispúnhamos em vídeo, tendo em vista que, por se tratar de um movimento ocorrido no início deste século, muitas de suas obras nem ao menos foram filmadas, sem contar a dificuldade de termos acesso aos poucos registros existentes em vídeo, que se encontram, na sua grande maioria, nos arquivos de dança fora do Brasil.

Assim, neste capítulo, inicialmente apresentaremos o nosso método de análise, a Coreologia, para em seguida tratarmos a respeito dos coreógrafos, de suas obras e da análise das danças.

III – 1 - O MÉTODO COREOLÓGICO

Em vez de prosseguirmos diretamente à apresentação e à análise de algumas danças expressionistas, achamos conveniente fazer uma interrupção para apresentar o método da Coreologia - que nos permite analisar a dança a partir de sua estrutura, fornecendo-nos os meios necessários para compreendê-la, reconhecê-la e denominá-la – o qual utilizamos para fazer as análises das coreografias expressionistas que apresentaremos a seguir.

Esta digressão parece-nos importante pelo fato deste método ser ainda pouco divulgado no Brasil e, ao mesmo tempo, ser imprescindível que o leitor conheça seus princípios fundamentais para acompanhar as análises apresentadas. Além disso, nesta dissertação, nos capítulos dedicados ao trabalho desenvolvido por Yanka Rudzka e Aurel von Milloss aqui no Brasil, utilizamos alguns conceitos da Coreologia, apesar de não termos registros suficientes que nos possibilitassem analisar mais detalhadamente as suas coreografias.

De acordo com Preston-Dunlop, a Coreologia pode ser definida como *a ciência da dança* ou como *a lógica da dança*⁹⁰, a qual, em vez de estudar a dança a partir do enfoque de outras disciplinas como a psicologia, a filosofia, a sociologia, a antropologia etc., se dedica ao *estudo da dança através de seus próprios sistemas*⁹¹. Isto não quer dizer que a Coreologia não possa ser relacionada com outras áreas do conhecimento, embora a sua importância esteja na compreensão da dança por si mesma, como uma arte distinta, independente, possuidora de qualidades e especificidades, como as demais.

Talvez o leitor estranhe essa nossa colocação, mas achamos importante lembrar que, de modo geral, a dança sempre foi tida como uma atividade intangível e efêmera, por causa de suas próprias características, sem que ninguém conseguisse entender e analisar a sua estrutura, dando maior atenção à sua qualidade rítmica do que ao movimento corporal, propriamente dito, fazendo com que ela viesse a ser frequentemente associada à arte musical. Se tomarmos como exemplo os sistemas de notação de dança, baseando-nos nas informações e nas comparações feitas por Guest⁹² a respeito deles, veremos que com exceção do sistema de Cervera (séc. XV) – o qual se preocupava em apenas apontar a direção dos passos, sem se ocupar da música – todos os outros sempre estiveram atentos ao aspecto musical, apesar de muitas vezes desconsiderarem as ações de cada uma das partes do corpo (atendo-se somente a algumas delas), ao uso espacial, as dinâmicas, etc.; o que, para nós, demonstrava claramente a dificuldade de compreensão da estrutura da dança, pelos próprios profissionais que se dedicavam a ela.

Foi somente no início deste século, com os estudos de Rudolf von Laban a respeito do movimento – os quais já nos referimos no capítulo anterior - que esta situação começou a mudar, na medida em que foi possível reconhecer e definir a estrutura do principal elemento da dança nos seus estudos sobre a Corêutica, a Eukinéutica e no desenvolvimento da sua própria *Kinetographie* (escrita do movimento). Estes três estudos em conjunto, foram denominados por ele como *Coreologia*.

⁹⁰ PRESTON DUNLOP, Valerie. **Choreology** (mimeo). London: Laban Centre for Movement and Dance at University of London, Goldsmiths' College, 1987, p. 1.

⁹¹ Idem *ibid.*.

⁹² GUEST, Ann Hutchinson. **Choreo-graphics – A Comparison of Dance Notation Systems – From the Fifteenth Century to Present**. London: Gordon and Breach, 1989.

No entanto, gostaríamos de esclarecer que, neste capítulo, ao apresentarmos a Coreologia, estaremos nos referindo basicamente aos princípios desenvolvidos e ampliados por Valerie Preston-Dunlop a partir dos estudos de Laban sobre o movimento. A razão desta escolha se deve ao fato de, apesar de Laban ter criado grande parte dos conceitos em que se baseia a Coreologia, ter sido ela, Valerie Preston-Dunlop, sua discípula, quem considerou que a estrutura da dança não englobava somente o movimento, mas a sua relação com os elementos visuais e sonoros e com o próprio dançarino, visto que não poderíamos negar a importância da caracterização (figurino, maquiagem, máscara, etc.), do cenário, do espaço cênico em geral (teatro, espaço ao ar livre, tipo de palco, etc.), do som (música, palavras, ruídos, etc.) e do próprio intérprete (tipo físico, personalidade, domínio técnico, etc.). Além disso, como já dissemos anteriormente, em função do fato da estética expressionista ter sido fortemente influenciada pelo conceito wagneriano de Arte Total, sentimos ainda mais a importância de considerar estes aspectos, sobretudo os que dizem respeito à caracterização, ao cenário e ao som, por refletirem claramente essa relação interartes, porque apesar do movimento ser o elemento principal e irrefutável da dança, conforme dizia Mary Wigman *o movimento em si não é dança*⁹³.

III.1.1. OS ELEMENTOS DA DANÇA

A - O MOVIMENTO

Partindo do princípio assinalado por Laban em 1928, de que o movimento é o principal elemento da dança, Preston-Dunlop⁹⁴ comparou-o, para fins didáticos, a uma estrela de cinco pontas, que corresponderiam aos cinco componentes estruturais do movimento: o corpo, as ações, o espaço, as dinâmicas e as relações. Isto porque de acordo com Preston-Dunlop *todo o movimento é realizado conforme a organização, a coordenação e a articulação do corpo*⁹⁵. Com isso, podemos compreender que os elementos estruturais do movimento são: o corpo, as ações, as dinâmicas e as dimensões espaciais. O corpo realiza as

⁹³ WIGMAN, Mary. *Die Sprache des Tanzes*. München: Battenberg, 1986, p. 11.

⁹⁴ Nas obras *Dance a Linguistic Approach* de 1979 e *Dance is a language, isn't it?* de 1987 editadas pelo Goldsmiths' College da Universidade de Londres, a autora utiliza a imagem de um estrela de cinco pontas para explicar a estrutura do movimento.

ações, que ocorrem no espaço e num tempo determinado. Mediante a observação das relações entre cada um destes elementos, é possível interpretar o sentido de um movimento.

A-1 - O Corpo

Em função do fato do corpo humano ser, na dança, o próprio instrumento de expressão, ou seja, aquele que realiza as ações, nada mais natural, ao efetuarmos uma análise, que comecemos por observá-lo.

De acordo com Preston-Dunlop, para efeito de análise, isto deve ser feito do ponto de vista funcional, visto que as partes e superfícies do corpo (ou seja, a frente, as costas, os lados e as diagonais) são dotadas de um significado, de uma habilidade específica, tendo, por isso mesmo, um papel importante na representação. De forma simples e resumida, apontaremos alguns aspectos assinalados por Preston-Dunlop⁹⁶ referentes a cada uma destas partes:

O torso é o centro do corpo. Nele estão o coração e o pulmão (na parte superior) e os órgãos reprodutores (na parte inferior). A versatilidade, a vibração e a tensão de uma dança depende do tronco. A função dos ombros e dos quadris é ligar o centro do corpo (tronco) às extremidades (membros), que por sua vez permitem a expansão, o recolhimento e o deslocamento do movimento. Os cotovelos e os joelhos garantem a flexibilidade ao movimento, enquanto que os pulsos e os tornozelos dão firmeza aos gestos das mãos e aos movimentos dos pés. As mãos são dotadas de uma expressividade profunda e delicada, pois é por meio delas que estabelecemos contato (toque). A cabeça invoca as lágrimas e os sorrisos, por meio dos olhos e da boca.

Seguindo esta linha de raciocínio, ao analisarmos um movimento, devemos ficar atentos às partes do corpo que se destacam, obtendo já aí um primeiro dado para interpretação, pois assim como cada tipo de dança tem uma forma de movimentação

⁹⁵ PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Explanation of the Choreological Studies Diagram** (mimeo). London: Laban Centre for Movement and Dance at University of London, Goldsmiths' College, 1990, p. 13.

⁹⁶ PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Dance is a language, isn't it?** London: Laban Centre for Movement and Dance at University of London, Goldsmiths' College, 1987, pp. 20-28.

específica, a valorização de uma parte do corpo em detrimento das outras também é uma característica marcante. Por exemplo: no balé clássico é enfatizado os movimentos dos membros; na dança moderna, as ondulações do tronco; no sapateado, a batida dos pés; etc.

A.2- As Unidades de Ação

De acordo com Preston-Dunlop⁹⁷, o segundo aspecto que devemos considerar na análise de um movimento são as unidades de ação, que correspondem às seguintes categorias de movimento:

- a) pausa, retenção de uma situação, tensão;
- b) transporte, locomoção (correndo, andando, rolando, etc.);
- c) pulo, elevação;
- d) giro, rotação completa;
- e) torção, rotação parcial;
- f) suporte, equilíbrio;
- g) gesticulação sem locomoção;
- h) curva, contração, encolhimento;
- i) alongamento, extensão;
- j) queda, perda do equilíbrio;
- j) inclinação sem encurvamento ou alongamento.

Segundo esta autora, estas unidades podem ser combinadas entre si, ocorrendo simultaneamente. Por exemplo: no *grand jeté en tournant entrelassé* – que é um passo do balé clássico – acontece simultaneamente um deslocamento, um salto e um giro. Além disso, ainda é possível que diferentes partes do corpo realizem ações diferentes (como por exemplo num *plié* que, enquanto as pernas dobram, o tronco se mantém esticado e os braços se movimentam pelo espaço).

Por fim, conforme observa Preston-Dunlop⁹⁸ ao falar sobre *cada parte da estrela*, é necessário nunca perdermos de vista as relações entre os componentes do movimento, pois as ações não ocorrem sozinhas, elas são realizadas com uma dinâmica pelas diversas partes do corpo, criando formas e desenhos no espaço, estabelecendo tamanhos e distâncias, direções e orientações, volumes e vazios.

⁹⁷ Idem, p.42.

⁹⁸ Idem *ibid.*

1.3- As Dimensões Espaciais

*O espaço é o contexto do bailarino
 Ele é um lugar vazio
 até que o bailarino o preencha com significados,
 penetrando-o
 até transformá-lo num lugar de expectativa, numa paisagem*
 Preston-Dunlop⁹⁹

Tomando como base as concepções de *Cinesfera* e de *Espaço Geral* desenvolvidas por Laban¹⁰⁰ Preston-Dunlop ao tratar sobre a questão das dimensões espaciais diz que o corpo realiza as ações dentro da *Cinesfera*, criando formas e desenhos, tamanhos e distâncias, direções e orientações, volumes e vazios, preenchendo o *espaço geral* à medida em que o percorre, visto que cada vez que o corpo se desloca, ele transfere a sua cinesfera para outro lugar no espaço geral.

De acordo com Preston-Dunlop¹⁰¹, as formas do corpo e as linhas traçadas no espaço podem ser lineares ou curvas; os tamanhos, grandes ou pequenos; as extensões e as distâncias, longas ou próximas. Fora isso, há vinte e sete direções básicas, sendo seis dimensionais (cima-baixo, lado direito-esquerdo, frente-trás - representadas na figura do octaedro), oito diagonais (representadas no cubo), doze diametrais (representadas nos planos sagital, frontal e horizontal - resultando na figura do icosaedro) e o centro.

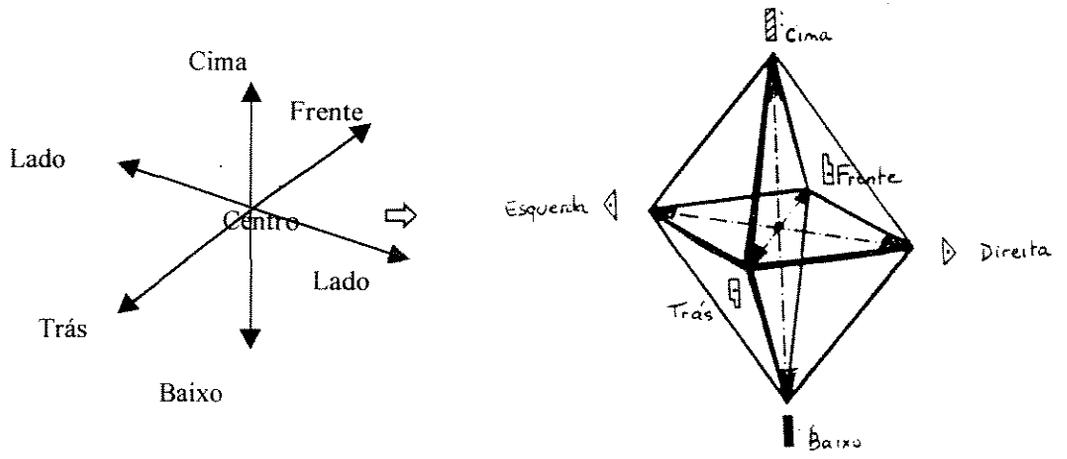
No octaedro, temos nos seis vértices a configuração das direções básicas: frente-trás, lado direito-esquerdo, cima-baixo - sendo que o centro desta cruz dimensional coincide com o centro do próprio corpo.

⁹⁹ Idem., p. 61.

¹⁰⁰ Ver capítulo anterior.

¹⁰¹ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Op. cit.*, p. 63.

Ilustração 14: O Octaedro e a Cruz Dimensional



No cubo encontramos as diagonais nos oito vértices:

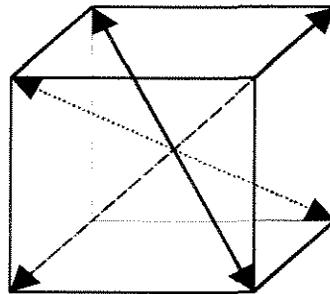
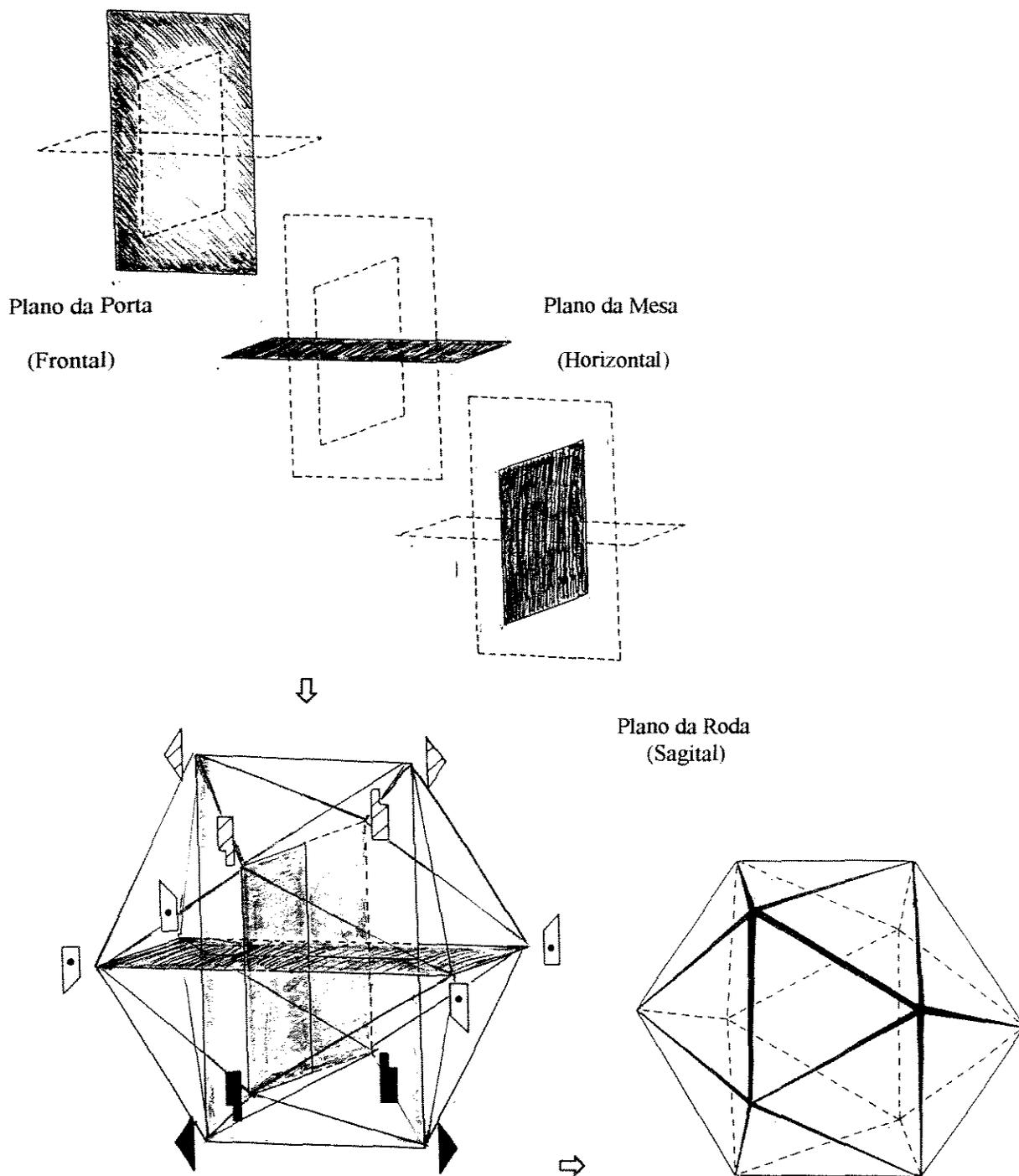


Ilustração 15: O cubo e as diagonais

No icosaedro encontramos os planos da porta, da mesa e da roda nos doze vértices (ver ilustração na página seguinte)

Ilustração 16: Os Planos e o Icosaedro



Por fim, ao analisarmos o movimento no espaço devemos ainda levar em conta se ocorrem progressões lineares ou projeções espaciais. Quando o corpo se desloca de uma posição para outra, uma linha é desenhada no chão, acontecendo uma **PROGRESSÃO LINEAR** no espaço. Quando uma linha não é traçada no corpo, mas cruza o vácuo, sendo transmitida no espaço fora do corpo, temos uma **PROJEÇÃO ESPACIAL**.

1.4 - As Dinâmicas

Um outro aspecto que devemos considerar ao analisarmos um movimento diz respeito à *dinâmica* ou *esforço*¹⁰² com que ele é realizado, que pode ser entendido como o fator responsável pela qualidade do movimento.

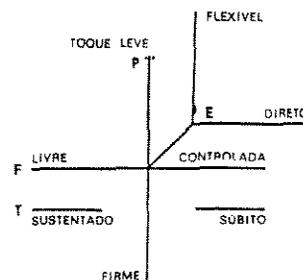
De acordo com os princípios de Laban, nos quais, como dissemos, Preston-Dunlop se baseiam, o que determina a dinâmica é a combinação dos seguintes **fatores de movimento**: PESO, ESPAÇO, TEMPO e FLUÊNCIA; pois, normalmente, numa ação, o peso do corpo é suspenso e carregado numa direção do espaço, dentro de um certo tempo, sendo regulado pela fluência.

GRÁFICO DO ESFORÇO¹⁰³

ESFORÇO

Verificação dos Aspectos de Peso, Tempo, Espaço e Fluência Necessários à Compreensão do Esforço

GRÁFICO DO ESFORÇO
Representando os quatro Fatores de Movimento, cada um dos quais com seus dois Elementos
(P = Peso; E = Espaço; F = Fluência; T = Tempo).



Fatores de movimento	Elementos do Esforço		Aspectos mensuráveis (funções objetivas)	Aspectos classificáveis (sensação do movimento)
	(lutantes)	(complacentes)		
Peso	firme	suave	Resistência forte (ou graus menores até fraco)	Leveza leve (ou graus menores até pesado)
Tempo	súbito	sustentado	Velocidade rápida (ou graus menores até lento)	Duração (longo ou graus menores até curto)
Espaço	direto	flexível	Direção direta (ou graus menores até ondulante)	Expansão flexível (ou graus menores até filiforme)
Fluência	controlada	livre	Controle parado (ou graus menores até libertado)	Fluência fluida (ou graus menores até parando)

¹⁰² É importante esclarecermos que muitas vezes neste trabalho estaremos utilizando a palavra *dinâmica* como sinônimo de *esforço* (termo usado por Laban), em conformidade com Preston-Dunlop, pois como ela própria justifica, se por um lado a palavra *esforço* é mais precisa, discernindo melhor a mecânica intrínseca ao movimento vivo, no qual opera o controle intencional do acontecimento físico; por outro lado, a palavra *dinâmica* não se restringe à dança, sendo empregada em outros campos artísticos e, conseqüentemente, mais facilmente compreendida.

¹⁰³ LABAN, Rudolf von. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1977, p.126.

Como podemos observar no gráfico acima, todos os fatores do movimento podem ser mensuráveis objetivamente e subjetivamente (no plano da sensação). Assim, como o **peso** do corpo segue a lei da gravidade, ele pode variar entre FORTE e FRACO, e no plano da sensação entre PESADO e LEVE. Em relação ao **tempo**, este pode ser RÁPIDO ou LENTO, causando-nos a impressão de INSTANTANEIDADE ou LONGA DURAÇÃO. Quanto ao **espaço**, ele pode ser DIRETO, quando o movimento é feito em linha reta, ou FLEXÍVEL, quando ele segue uma linha ondulante. Por sua vez, a sensação espacial pode ser de ESTREITEZA ou DE ESTAR EM TODA PARTE¹⁰⁴. Se combinarmos estes três fatores (PESO, TEMPO e ESPAÇO) chegaremos as oito ações básicas¹⁰⁵: pressionar, dar lambadas leves (sacudir), dar socos, flutuar, retorcer-se, dar toques ligeiros (pontuar), cortar o ar (talhar) e deslizar.

Estas ações são chamadas “básicas” por representarem as qualidades primordiais do movimento, correspondendo na pintura às cores primárias. Por outro lado, embora o termo “ação” seja usado freqüentemente para designar gestos e posturas do dia-a-dia (como por exemplo: pular, girar, etc.), aqui, mais do que isso, refere-se aos gestos e às posturas cujos fatores, relativos ao peso, ao espaço e ao tempo se evidenciam, ou seja, ao modo como o movimento é realizado.

Neste trabalho, optamos por apresentar as duas versões dos nomes das ações básicas do esforço que vêm sendo traduzidas para o português, pelo fato de verificarmos a existência de pequenas diferenciações inclusive na língua inglesa (como por exemplo; a ação cujas características são forte, direta e rápida, ora vem sendo denominada como *punch* ora como *thrust*). Na verdade, conforme Preston-Dunlop¹⁰⁶ aponta, os nomes destas ações são inadequados, por não definirem precisamente e por completo o seu sentido, gerando, conseqüentemente, divergências. Por isso, em vez de entrarmos nesta discussão a respeito da terminologia mais apropriada, preferimos, como Preston-Dunlop, nos atermos à compreensão destas ações básicas. Neste sentido, além das propriedades de cada ação básica do esforço,

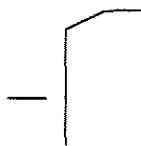
¹⁰⁴ Idem, p.120-121.

¹⁰⁵ LABAN, Rudolf von. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Summus,1990, pp.61-83.

¹⁰⁶ PRESTON-DUNLOP, Valerie. **A Handbook for Dance in Education**. Avon: Longman, 1986, pp. 61-74.

apresentamos o símbolo gráfico representativo, juntamente com uma lista de palavras relacionadas por Preston-Dunlop¹⁰⁷, a fim de elucidarmos melhor o sentido da ação respectiva.

1- Pressionar é forte, direta e lenta



(firme, resistente, puxar, apertar, maciço, poderoso, pesado, intencional)

2- Dar lambadas leves (sacudir) é leve, flexível e rápida



(movimento rápido, vibrante, lançar faíscas, seco, agitado, por acessos, irregular, tique nervoso, ondulante, alegre)

3- Dar socos é forte, direta e rápida



(vigoroso, com gosto, furar, jorro, impacto, facada, atacar, vibrar, solavanco, choque, tempo “marcato”)

4- Flutuar é leve, flexível e lenta



(agitado, gentil, ondulante, leve, vaporoso, pairar, com rodeios, acariciante, macio, tempo “legato”)

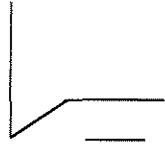
5- Retorcer-se é flexível, lenta e forte



(tortuoso, enroscado, poderoso, torcido, atado, apertar, parafuso, nodoso)

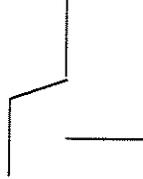
¹⁰⁷ Idem ibid.

6-Dar toques ligeiros (pontuar) é direta, rápida e leve



(precipitado, tiros, seco, pontiagudo, pancadinha, bater palmas, salto, tempo “stacato”, desconexo, agitado)

7- Cortar o ar (talhar) é rápida, forte e flexível



(tiro, chicote, batida, pancada, lançar, arremessar, salpicar, estirar, rasgão)

8- Deslizar é lenta, leve e direta



(suave, tranquilo, canção de embalar, calmante, pincelada, passagem, em linha reta, tempo “legato”, ininterrupto)

Entretanto, Laban ainda considerou que uma ação poderia ser incompleta se um destes três fatores fosse negligenciado e apenas dois conferissem a forma ao movimento.

Além disto, uma ação pode ter o fluxo CONTROLADO ou LIVRE (FLUIDO). De acordo com Laban ¹⁰⁸:

Em uma ação que pode ser detida ou contida sem dificuldade, em qualquer momento durante o movimento, o fluxo é conduzido.

Em uma ação onde é difícil deter o movimento de maneira súbita, o fluxo é livre.

Por outro lado, em *O Domínio do Movimento*¹⁰⁹, Laban afirma também que: *a fluência do movimento é francamente influenciada pela ordem em que são acionadas as diferentes partes do corpo.* Com isso vemos que, para ele, um movimento é fluido quando parte do centro para as extremidades e é controlado quando tem a direção oposta.

¹⁰⁸ LABAN, Rudolf von. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Summus, 1990, p. 59.

¹⁰⁹ Op. Cit., p.47.

B - O DANÇARINO

Nos estudos coreológicos, tem sido considerada a contribuição pessoal do dançarino, relevando-se suas características: sexo, idade, tipo físico, personalidade, cor de pele, cabelo e domínio técnico - como intérprete na dança. Por outro lado, ainda são importantes o tratamento que o coreógrafo dá ao corpo do bailarino (levando em conta as características próprias deste, ou não), o número de participantes da dança e as relações que se estabelecem entre cada um deles. Todos esses fatores são importantes em termos do estilo, da proposta e do significado da dança.

C - OS ELEMENTOS VISUAIS

O ambiente visual (área externa ou recinto fechado, tipo de palco, proximidade ou distanciamento do público, cenário, iluminação, objetos de cena, figurinos, etc.) de uma dança também é dotado de significações, podendo alterar ou reforçar o sentido de uma dança. Por intermédio dele também é possível identificar o estilo e o gênero da dança.

D - OS ELEMENTOS SONOROS

Embora freqüentemente a dança seja acompanhada por uma música, existem casos em que coreógrafos optam, ao criar uma coreografia, por utilizar outros recursos sonoros como a fala, o grito, o ruído, o canto, etc., ou até mesmo em apresentar uma dança praticamente sem acompanhamento, em que apenas se escuta o som produzido pela execução do próprio movimento. Dependendo da escolha do tipo de recurso sonoro, do estilo deste, etc., e da maneira como o som é criado em relação à dança- visto que, um som pode ser criado especificamente em função de uma dança, juntamente ou paralelamente à criação desta, ou simplesmente por si mesmo – ou ainda com que propósito ele é empregado, ele pode reforçar o significado do movimento e dos elementos visuais, ou alterá-los, contrapondo-se a eles, dando um novo sentido à dança.

III.2. MARY WIGMAN

De acordo com muitos historiadores de dança, Mary Wigman foi, sem dúvida, uma das expoentes máximas da dança expressionista. Nascida em 1886 em Hannover, na Alemanha, no seio de uma família abastada de comerciantes, desde criança Mary Wigman já manifestava seu interesse pelas artes, vindo a estudar na sua adolescência canto, literatura e música no Conservatório de Hannover. No entanto, somente em 1910, ou seja, aos 23 anos, daria início à sua formação em dança, matriculando-se na escola de Jaques-Dalcroze em Hellerau. Embora tenha estudado durante dois anos com Jaques-Dalcroze, chegando a se formar professora de Eurritmia, Wigman sentia-se insatisfeita com este método, visto que este não permitia que a dança fosse tida como uma arte independente da música. Assim, em 1913, por indicação do artista plástico Emil Nolde, foi para Suíça estudar com Rudolf von Laban, tornando-se pouco tempo depois sua assistente. Durante os sete anos em que estudou e trabalhou com Laban na Suíça, Mary Wigman também começou a desenvolver seu trabalho como coreógrafa, compondo neste período suas primeiras obras: *Hexentanz I*, *Totentanz*, *Der Tänzer unserer lieben Frau*, *Lento*.

Em 1919, após o término da Primeira Guerra Mundial, Mary Wigman deixou a escola de Laban, instalando-se numa pequena aldeia na Suíça, a fim de se ver livre da influência do mestre e desenvolver um trabalho próprio, concebendo um método chamado de *Tanzgymnastik* (Dança-Ginástica). De acordo com Sorell, este método consistia *em fazer com que o aluno descobrisse seu corpo, fortalecesse-o e livrasse-o de suas inibições e entraves, a fim de que, com isso, o aluno pudesse se movimentar livremente e expressar seus sentimentos*.¹¹⁰ Em virtude do fato deste tipo de dança não exigir um corpo perfeito e nem estar ligado a um sistema pré-estabelecido, não demorou muito para que também esse método se tornasse bastante popular na Alemanha.

Em razão do interesse pela sua *Tanzgymnastik* e do sucesso das apresentações de seus primeiros espetáculos pela Alemanha, em 1920, Wigman foi convidada a ir para Dresden,

¹¹⁰ SORELL, Walter. *Mary Wigman – Ein Vermächtnis*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1986, p.46.

onde fundou sua própria escola, dirigindo-a até 1942. Nesta escola, teve como seus primeiros alunos Harald Kreutzberg, Hanya Holm, Gret Pallucca, Ivonne Georgi, Max Terpis, Margareth Wallmann¹¹¹, entre outros, os quais se converteram em seus íntimos colaboradores e vieram a integrar entre 1923 e 1928 seu primeiro grupo de dança *Mary Wigman Tanzgruppe*. Alcançando bastante sucesso com sua escola e com o seu trabalho como dançarina e coreógrafa, em 1927 Wigman tornara-se muito famosa inclusive fora da Alemanha, realizando diversas turnês pela Europa e pelos EUA entre 1927 e 1936, apresentando seus espetáculos, participando de congressos, dando cursos - chegando mesmo a abrir uma filial de sua escola em Nova York.

Apesar da condenação de sua arte pelos nazistas, Wigman preferiu permanecer na Alemanha ao invés de exilar-se, conseguindo manter sua escola aberta até 1942, ano que também encerrou sua carreira como bailarina. Após o término da guerra, Wigman conseguiu retomar, ainda que modestamente, suas atividades como professora e coreógrafa, formando artistas como Dore Hoyer (considerada a melhor dançarina da segunda geração da dança moderna alemã) durante o período que lecionou em Leipzig, e ainda mais tarde, em Berlim, Suzanne Linke Gerhard Bohner que, juntos com Pina Bausch, Reinhild Hoffmann e Hans Kresnik, deram prosseguimento à corrente expressionista de dança.

Mary Wigman morreu em 1973 em Berlim, aos 87 anos.

Entre seus trabalhos mais importantes estão: *Hexentanz I* (A Dança da Bruxa I) de 1914, *Die sieben Tänze des Lebens* (As Sete Danças da Vida) de 1920-23, *Hexentanz II* (A Dança da Bruxa II) de 1926, *Totentanz* (A Dança da Morte) de 1926, *Schwingende Landschaft* (Paisagem Vibrante) de 1929, *Totenmal* (Monumento aos Mortos) de 1930, *Das Opfer* (O Sacrifício) de 1931, *Schicksallied* (A Canção do Destino) de 1935.

¹¹¹ Posteriormente estes mesmos dançarinos empreenderam carreiras independentes, tornando-se bastante conhecidos.

ENTRE O SAGRADO E O DEMONÍACO

De modo geral, todas as coreografias de Mary Wigman seguiram uma linha temática metafísica, pelo fato da sua concepção de dança estar baseada na sua maneira de ver o mundo. Para Wigman, a dança seria um reflexo do cosmo, um símbolo da vida completa e consciente e, por isso, uma alegoria do “divino”, ou seja, das leis da natureza que vigoram sobre a humanidade. Logo, para ela, ser dançarina significava celebrar um culto, dedicar-se à idéia da vida em transformação com o nascimento e a morte.

Podemos ver claramente estas idéias explicitadas neste trecho inicial de *Die Sprache des Tanzes*, em que ela diz:

Talvez eu ame a dança acima de tudo, por amar a vida, por causa das suas mudanças e transitoriedades, por encontrar sempre um novo encanto na incansável ‘morte e gênese’. Ir ao encontro da vida, é como ir ao encontro do reconhecimento de si mesmo, mesmo quando parece insuportável manter-se confiante, obedecendo ‘às leis da vida’, às mudanças exigidas pelo destino, no Tempo, no Espaço e na Forma [...].¹¹²

De acordo com Müller¹¹³, o pensamento de Mary Wigman foi fortemente influenciado pelo: *Fausto* de Goethe, *Assim Falava Zaratustra* de Nietzsche e *O Declínio do Ocidente* de Oswald Spengler. Segundo esta autora, Wigman teria visto no *Fausto* o modelo metafísico do mundo, em que o homem se junta às forças do bem e do mal em busca do conhecimento. Em *Assim Falava Zaratustra*, Wigman teria encontrado a idéia da superação dos limites terrenos a favor de uma idéia cósmica, supra-humana. Isto convergiria, para ela, numa idéia de continuidade do “homem fáustico” para o “super-homem”. Por fim, Spengler anunciava em sua obra que a decadência da cultura ocidental resultaria numa nova visão religiosa do mundo, baseada na espiritualidade cósmica, o que vinha ao encontro de algumas idéias que fervilhavam nesta época, como, por exemplo: o culto à natureza e à religião naturalista.

¹¹² WIGMAN, *Op. cit.*, p. 8-9.

¹¹³ MÜLLER, Hedwig. *Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman*. Inaugural Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, 1986, pp. 196-197.

Com isto, as suas coreografias sempre falavam sobre o homem em sua limitação terrena, entre o mundo material e espiritual, e sobre a passagem para uma outra vida metafísica, sobre-humana. Por esta razão, Wigman compunha sempre danças demoníacas ou de celebração.

A respeito das danças demoníacas encontramos na tese de Müller¹¹⁴ o seguinte comentário feito por Mary Wigman:

Elas retratam e simbolizam a força terrena. A forma mais pura destas danças é o grotesco demoníaco em todas as suas aparições. Tudo o que é fantástico, fantasmagórico toma essa aparência. Todo estado inconsciente de medo, todas as fontes de dúvidas caóticas, o ódio, a fúria, desenvolvem-se ultrapassando o limite humano, misturando-se com a violência demoníaca sobre-humana. As cores expressivas do grotesco demoníaco são sempre escuras e sombrias, a sua forma aparente é torcida e bizarra. A desarmonia impera.

Um bom exemplo destas danças é a famosa *Dança da Bruxa II*, criada em 1926 e incluída como a *Quarta Visão* da série *Visões*. Conforme a sua própria colocação em *Die Sprache des Tanzen*¹¹⁵ a bruxa seria *um ser arraigado a terra, com um impulso desenfreado, com uma insaciável ânsia de viver, animal e mulher ao mesmo tempo*, que a assustava e a fascinava ao mesmo tempo, por lhe revelar um lado seu obscuro.

Por outro lado, Mary Wigman definia suas danças de celebração da seguinte forma:

A solenidade é um arco esticado infinito e harmônico, que concilia os contrastes nele existentes e que se encerram ao mesmo tempo, como a tristeza e a alegria, a liberdade e o limite.

Dançar solenemente é servir a um templo, cumprindo uma tarefa superior.

A idéia que a dança simbolicamente anuncia é O SER HUMANO E O SERVIÇO AO SER HUMANO

Dançar solenemente é conduzir os gestos intocáveis e inatingíveis do corpo, através do átrio e do templo do espaço meramente humano, para o outro lado do espaço esférico, no qual o ser humano está agregado de forma vibrante.

Dançar solenemente é juntar em nós mesmos o terreno (que está ligado à temporalidade) ao divino (atemporal).¹¹⁶

¹¹⁴ Idem, p.95.

¹¹⁵ WIGMAN, *Op. Cit.*, p.41.

¹¹⁶ Mary Wigman in *Was ist feierlich tanzen?* [ca.1927] apud MÜLLER; *Op. cit.*, p. 84.

Ilustração 17: A primeira *Dança da Bruxa* de 1914.

Fonte: WIGMAN, *Op. cit.*, p. 6.



Constantemente, essas danças de celebração tinham como tema a morte, apesar de também terem sido compostas danças de celebração alegres, que reverenciavam a vida e a natureza. Entretanto, para Mary Wigman, a Morte não era vista como o fim da vida, mas como uma passagem, uma transformação para outra existência. Embora ela tenha feito inúmeras coreografias sobre este tema, o único exemplo que temos em vídeo mostra os fragmentos do espetáculo *Monumento aos Mortos* do poeta suíço Albert Talhoff, totalmente coreografado por Mary Wigman em 1930.

Segundo Wigman¹¹⁷, este espetáculo foi concebido por Talhoff para ser uma obra coral para dança, som e palavra, em que a iluminação também seria um fator cênico importante. O enredo desta encenação era um verdadeiro manifesto pacifista. Tratava da dor das mulheres que perderam seus homens na Primeira Guerra Mundial, clamando por sua volta, e do protesto destes mortos contra a eclosão de uma nova guerra. Com isto, a peça possuía dois câoros, o das mulheres e o dos homens mortos, que se relacionavam por intermédio de uma figura sacra, protagonizada por Mary Wigman. Esse espetáculo era dividido em três partes :

- 1) O Templo
- 2) No Signo das Trevas
- 3) Desfecho Solene

De acordo com Sorell¹¹⁸, a encenação começava com a declamação dos seguintes versos de Talhoff :

Côro de Celebração

*Oh, queda dos deuses ! Oh, tormento do mundo!
A dor indescritível no grito horripilante
ressoa do altar de luz da multidão de mortos
através da eternidade
ardendo como raios de sol no tempo...*

*Figura Sacra
(no meio do palco)*

.....
.....

¹¹⁷ WIGMAN, *Op.Cit.*,p.90.

¹¹⁸ SORELL, *Op. cit.*, pp. 115-116.

*Você
 Você que nunca alcança a solidão dos mortos
 com o seu grito de lamento
 e que nunca a verá
 por causa do medo diante do sepulcro
 que faz sua boca gritar
 que faz você fugir e desistir das trevas*

Côro de Celebração

*Todos os mortos
 Atenção, mortos ...!*

(Altar de luzes. Côro instrumental)

De acordo com Mary Wigman¹¹⁹, este espetáculo representou um marco em sua carreira, por ter dado a ela a oportunidade de trabalhar, pela primeira vez, numa grande produção, com 50 bailarinos, forçando-a a amadurecer seu processo de composição coreográfico em grupo. No entanto, a repercussão deste trabalho causou muita polêmica na época, dividindo a crítica, positiva e negativamente.

Com o intuito de mostrar que as danças solenes também retratavam o lado alegre da vida, embora, segundo Müller¹²⁰, estas se mantivessem por menos tempo no repertório; incluímos nesta análise a *Dança do Verão* de 1929.

A respeito desta dança, Wigman relatou em seu livro¹²¹:

Uma vez durante um ensaio me perguntaram: 'O que é a felicidade?' Para mim, a felicidade era uma canção de amor, um jogo carinhoso, dentro do qual existia atração, renúncia de si mesmo e consentimento. Mas será que isto só poderia ser válido a uma pessoa? Isto também não poderia se aplicar à profunda gratidão que tenho pelo Verão cada vez que ele ressurgir?

Ele nos traz o calor dourado, a satisfação e o primeiro pressentimento da mudança futura. O verão também tem uma ironia própria, pois, de tempos em tempos, ele passa rapidamente sorrindo zombeteiramente e gesticulando-se, como se quisesse dizer: 'Não seja tão sério, não somos feitos para durar, somos apenas um dos reflexos da sua vida no espelho, e que somente se ilumina durante o encontro com o sol do verão.'

¹¹⁹ WIGMAN, *Op. cit.*, p.90.

¹²⁰ MÜLLER, *Op. cit.*, p.92.

¹²¹ WIGMAN, *Op. Cit.*, p.56.

III.2.1. ANÁLISE DA COREOGRAFIA *HEXENTANZ* (A DANÇA DA BRUXA)

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

Em termos gerais, no trecho de *A Dança da Bruxa* que pudemos analisar, observamos que as partes do corpo mais utilizadas são: cabeça, tronco (parte superior e inferior), ombros, cotovelos, mãos e pés; destacando-se, sobretudo, a gestualidade das mãos, dos braços (através dos quais Mary Wigman consegue maior expressividade, transmitindo ao mesmo tempo a idéia de magia e das garras de um animal) e o movimento da cabeça (com a qual ela dá vida à máscara). Fora isto, ainda é interessante notarmos o movimento ondulatório do tronco, que é bastante característico da técnica de dança moderna - ao contrário da técnica do balé clássico, que o mantém rígido- remetendo-nos, inclusive em certos momentos, pela similaridade, à técnica de Martha Graham, repleta de torções, contrações e *releases*.

As unidades de ação observadas foram :

- gesticulação sem deslocamento
- pausa, tensão, retenção de uma situação
- torção, rotação parcial
- curva, contração
- alongamento, extensão
- locomoção, deslocamento
- ♦ rotação, giro

Em relação ao espaço, há uma predominância do uso do nível baixo-médio, pois durante todo este trecho da coreografia, Mary Wigman permanece sentada. No entanto, pudemos ver através de fotos¹²² e de descrições¹²³ que, num certo momento da coreografia, Mary Wigman se levanta e salta (nível alto), voltando novamente para o chão. *Então ela senta de cócoras e se levanta do chão. Salta violentamente para os lados traçando um círculo (...)* *Então faz um último e majestoso movimento de estiramento e cai fulminantemente deslocando-se um pouco para frente, permanecendo no chão.* Por outro lado, notamos que neste trabalho Mary Wigman define muito bem as direções de seus movimentos no espaço, sobretudo nos sentidos: frente, cima e baixo (contidas na figura do octaedro) e das diagonais

¹²² WIGMAN, *Op. cit.* pp. 43-45.

¹²³ MÜLLER, *Op. cit.* p.96.

Ilustração 18: A Dança da Bruxa II (1926)

Fonte: WIGMAN, *Op. cit.*, pp.43-45.



(contidas na figura do cubo), buscando sempre a frontalidade. É importante ressaltar que, embora muitos movimentos se dirijam para cima, não existe a intenção de alcançar o espaço, de voar, de flutuar, de se tornar etéreo, mas sim a de evocar os poderes sobrenaturais, voltando-se sempre ao chão, ao mundo terreno. Além disso, observamos a ocorrência de uma projeção espacial para frente no instante em que Mary Wigman coloca os braços na frente e “sacode” as mãos e os dedos nesta direção, o que reforça a idéia de magia. Quanto às formas do corpo, sobressaem-se as linhas curvas e angulares. Por fim, percebemos que a extensão do movimento varia entre curta e média distância, com exceção dos braços quando são esticados para cima e para frente.

Em relação à dinâmica, prevalecem as seguintes características :

- **peso** = forte
- **tempo** = lento
- **espaço** = flexível /direto
- **fluência** = controlada

Fora isso, podemos ainda detectar algumas ações básicas:

a) **retorcer-se** (*wringling*) - partes do corpo: ombros e tronco

- **peso** = forte
- **tempo** = lento
- **espaço** = flexível

b) **dar socos** (*punching*) - partes do corpo: pés

- **peso** = forte
- **tempo** = rápido
- **espaço** = direto

c) **sacudir, dar lambadas leves** (*flicking*) - partes do corpo: mãos e dedos

- **peso** = leve
- **tempo** = rápido
- **espaço** = flexível

d) **pressionar** (*pressing*) - partes do corpo: mãos

- **peso** = forte
- **tempo** = lento
- **espaço** = direto

II - Elementos Visuais

A) A MÁSCARA

Sem dúvida, o uso da máscara é um dos elementos mais marcantes deste trabalho, pois através dela e da eliminação dos traços e das expressões pessoais de seu rosto, Mary Wigman consegue reforçar ainda mais o caráter alegórico de sua personagem. Considerando a máscara, não como um simples elemento decorativo, mas como *uma segunda pele*¹²⁴, Wigman utiliza-a em consonância com o movimento. Isto pode ser notado nitidamente na ilustração 18, em que vemos as diferenças de expressões da máscara, obtidas mediante a movimentação da cabeça. É interessante observar que, quando a sua cabeça está reta, os olhos da bruxa parecem semicerrados; quando se ergue, os seus olhos ficam arregalados. Por outro lado, percebe-se que a máscara da *Hexentanz* está em conformidade com a idéia do primitivo e do irracional, assinalando ainda mais este aspecto, inclusive pelo fato de ter sido inspirada nas máscaras africanas e orientais, caracterizando a bruxa de forma grotesca.

A máscara de *Hexentanz II* foi feita em madeira por Viktor Magito, um jovem escultor de Dresden, que confeccionava máscaras de teatro Nô. Apesar de ter sido originalmente criada em 1925 para a coreografia *Zeremonielle Gestalt* (Forma Cerimonial), Mary Wigman só foi utilizá-la em 1926, em *A Dança da Bruxa*, por achá-la *inquietante, demoníaca*¹²⁵.

B) CENÁRIO E FIGURINO

Conforme podemos ver neste trecho da *Dança da Bruxa*, exibido no vídeo *Mary Wigman - When the fire dances between two poles*, o cenário tem apenas uma rotunda preta atrás do palco. Segundo Müller¹²⁶, fora algumas exceções como por exemplo em *Feier* de 1928, em *Die sieben Tänze des Lebens* de 1921 e em *Der Weg* de 1932, normalmente Mary Wigman prescindia do cenário, usando somente o figurino como elemento decorativo.

¹²⁴ WIGMAN, *Op. cit.*, p. 34.

¹²⁵ *Idem* *ibid.*

¹²⁶ MÜLLER, *Op. cit.*, p. 13.

De acordo com os detalhes mostrados neste mesmo vídeo e também com a descrição da própria Mary Wigman e as ilustrações contidas em *Die Sprache des Tanzes*¹²⁷, o figurino consistia numa túnica de seda vermelho-cobre, com ornamentos em dourado e prateado e linhas escuras que, segundo suas próprias palavras, formavam *desenhos selvagens, bárbaros* - ajudando na caracterização da bruxa.

III - Elementos Sonoros¹²⁸

A música de *A Dança da Bruxa* foi feita especialmente para esta coreografia pelo compositor Will Goetze em 1926. Durante oito anos (entre 1920 e 1928), Goetze trabalhou juntamente com Mary Wigman, compondo a música concomitantemente à criação da dança. De acordo com Müller¹²⁹, Goetze fazia *músicas atonais e não melódicas no estilo expressionista*, as quais ela ainda se refere como *Geräuschrhythmik*¹³⁰ (ritmo de ruído).

A música desta dança resume-se a uma base rítmica percussiva. No início da coreografia, enquanto Mary Wigman se mantém no mesmo lugar, os seus movimentos são apoiados por uma divisão binária (ora simples, ora composta). Faz-se uma pausa. Repentinamente há uma aceleração no andamento das batidas e do movimento dela, no momento em que se dirige para frente. Nova pausa. Em seguida, ela estabelece, marcando com os pés, uma divisão ternária. Durante a rotação, ela fixa, primeiramente, a divisão em três tempos (acentuando sempre o primeiro) e, depois, subdivide-os ($\frac{3}{4}$ ♩ ♪ ♪). Pausa. Ao final, retorna à marcação binária, sugerindo uma coda. Apesar de haver mudança de compasso, o acento sempre coincide com os tempos fortes de cada compasso.

¹²⁷ WIGMAN, *Op. cit.*, pp. 40-45.

¹²⁸ Para análise musical destas coreografias contamos com a assessoria do músico Maurício Machado Mangini.

¹²⁹ MÜLLER, *Op. cit.*, p.45.

¹³⁰ A respeito da “música de ruído”, vemos através de Häusler (HÄUSLER, Josef. **Musik im 20. Jahrhundert – von Schönberg zu Penderecki**. Bremen: Carl Schünemann Verlag, 1969, pp. 24-25), que esse tipo de música está ligada ao movimento futurista (também chamado de *Brutismo*), cujos principais expoentes foram: Balilla Pratella (1880-1955) e Luigi Russolo (1885-1947). Em 1913, Russolo publicou um Manifesto chamado *A Arte do Ruído*, onde ele propunha uma renovação da arte musical e dividia a música de ruído em seis categorias: ruídos de estalido (explosões, trovões, etc.), sibilos, murmúrios e gargarejos, gritos e fricções, sons percussivos, e vozes humanas e de animais. No prefácio de *Música Futurista*, Pratella pregava a realização do modo inarmônico, o microintervalo, a equiparação da consonância e da dissonância, a atonalidade, a liberdade de compasso e a polirritmia (que, respectivamente, já haviam sido propostas por Busonis em 1906, Schönberg em 1909 e Strawinsky em 1911).

É interessante notar que por um lado o som está em isomorfia com o movimento, reforçando um ao outro; por outro, a contagem irregular e as pausas (encaixadas de maneira abrupta) contribuem, neste contexto, para gerar a sensação de fragmentação, acentuando, com isso, ainda mais a expressividade.

Por fim, observa-se ainda que o uso de instrumentos como o gongo, o tambor e os pratos, ajudam na dramaticidade, sugerindo a idéia de algo primitivo, irracional, demoníaco.

III.2. ANÁLISE DA COREOGRAFIA *TOTENMAL* (MONUMENTO AOS MORTOS)

a) Cena dos Homens Mortos

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

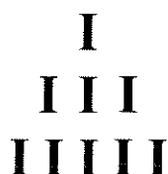
Nesta parte, onde vemos uma aparição fantasmagórica dos homens mortos em combate na Primeira Guerra Mundial, as partes do corpo que mais se sobressaem são os braços e as mãos.

As unidades de ação observadas foram :

- gesticulação sem deslocamento
- pausa, tensão, retenção de uma situação
- locomoção, deslocamento (por meio de passos simples e marcados ritmicamente pelos pés)
- inclinação sem encurvamento ou alongamento

Nesta cena, notamos que o nível espacial utilizado é o alto, pelo fato do grupo se manter o tempo todo de pé, valorizando a verticalidade, em função do sentido da posição que os mortos ocupam (no alto, num lugar inacessível para os que vivem ainda neste mundo terreno). Como a movimentação do grupo é bastante restrita, quase estática, praticamente não há mudanças de direções. Os únicos movimentos que vemos, são feitos para o lado (o andar e o balançar dos corpos) e para cima (o levantar das mãos e dos braços). O grupo está posicionado, o tempo todo, frontalmente para o público, disposto de forma triangular

(conforme o esquema abaixo cinco homens na base, três homens num patamar acima e um homem no último patamar), remetendo-se ao gótico.



Fora isto, observa-se a ocorrência de uma projeção espacial no momento em que todas as pessoas do grupo erguem seu braço direito para cima; o que sugere ainda mais a idéia deles estarem num plano superior. Quanto às formas do corpo, prevalecem as linhas retas.

Em relação à dinâmica, predominam as seguintes características:

peso = firme
tempo = lento
espaço = direto
fluência = controlada

Estas características remetem à ação básica de **pressionar**, que Preston-Dunlop¹³¹ associa às seguintes idéias: firmeza, resistência, peso, poder, puxão, ajuste e intencionalidade.

II - Elementos Visuais

A) O CENÁRIO

De acordo com a descrição de Mary Wigman¹³², o cenário era composto por um telão azul escuro, que simulava um horizonte.

B) O FIGURINO

O figurino era composto por uma túnica cinza estreita.

¹³¹ PRESTON-DUNLOP, Valerie. **A Handbook for Dance in Education**. Avon: Longman, 1986.p. 74.

¹³² WIGMAN, *Op. cit.*, p. 91.

C) A MÁSCARA

A máscara dos homens mortos era feita de madeira e a sua expressão era *de uma dolorosa e austera defesa e renúncia*¹³³. O uso da máscara nesta cena, além de caracterizar os bailarinos de forma genérica (como os mortos em combate), também tinha a função de retratar a sua condição fantasmagórica.

D) A ILUMINAÇÃO

Embora não tenhamos muitas condições para observar como a iluminação era feita, de acordo com as descrições contidas em Sorell¹³⁴ e Wigman¹³⁵, este elemento era de extrema importância para o espetáculo, sobretudo nas cenas em que os mortos apareciam, ajudando a caracterizá-los fantasmagoricamente.

III - Os Elementos Sonoros

A música desta cena tinha um caráter marcial, resultante da sua marcação rítmica. Conforme assinala Wigman, este espetáculo era acompanhado por uma orquestra “rítmica de ruídos”. Podemos distinguir a presença de instrumentos de metal (trombetas, trombones e trompas), de percussão (tambores e pratos) e de corda (piano); tocados, em alguns instantes, isoladamente e, em outros, conjuntamente. Por outro lado, o uso de grandes dissonâncias resultava numa sonoridade áspera e agressiva, que ajudava a dar mais dramaticidade à cena.

¹³³ *Idem*, p.94.

¹³⁴ SORELL, *Op. Cit.*, pp. 104-116.

¹³⁵ WIGMAN, *Op. Cit.*, pp. 89-106.

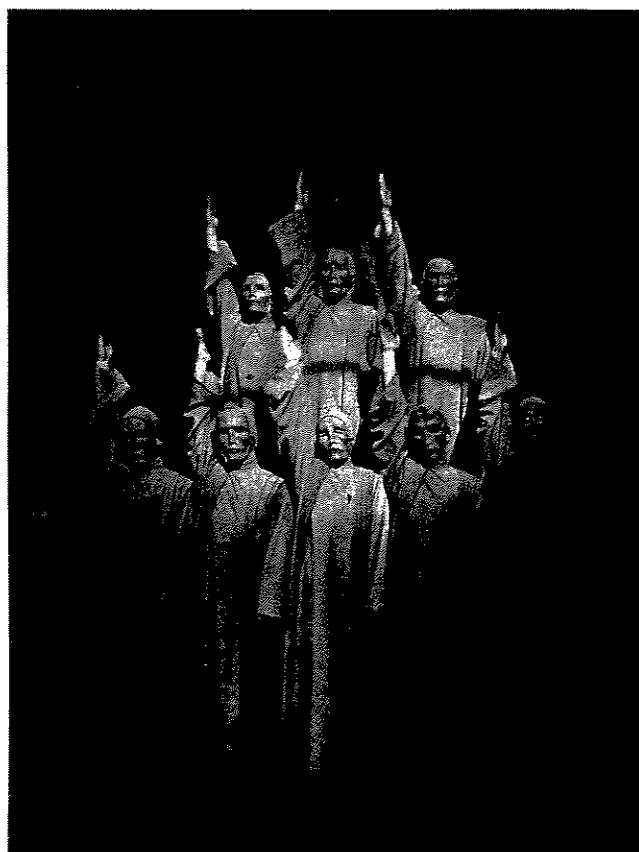
Ilustração 19: A Máscara dos Mortos em Combate :

Fonte: SORELL, *Op. cit.*, p.114



Ilustração 20: O Côro dos Homens Mortos em Combate

Fonte: WIGMAN, *Op. cit.*, p. 104



CENA 2

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

Nesta segunda cena, em que vemos as mulheres que perderam seus homens na Primeira Guerra Mundial, a parte mais expressiva do corpo são os braços e as mãos.

Notamos as seguintes unidades de ação:

- gesticulação sem deslocamento
- pausa, tensão, retenção de uma situação
- locomoção, deslocamento (correndo)
- queda, perda de equilíbrio
- curva, contração, encolhimento
- alongamento, extensão

O espaço é utilizado pelo grupo nos três níveis: alto (ao correr), baixo (ao cair no chão) e médio (ao cair apoiado sobre outras pessoas e ao erguer-se do chão, ficando ajoelhado). A primeira pessoa que surge vem do fundo do palco para a frente, enquanto as outras saem do lado direito e se dirigem ao meio do palco. As direções dos movimentos são múltiplas, na medida em que cada integrante se move independentemente do outro, sem uma marcação rígida. Obviamente, quando caem, vão em direção ao chão; e quando a cruz é cravada, as pessoas se assustam, inclinando o corpo para trás. Quanto às formas do corpo, sobressaem as linhas curvas.

Em relação à dinâmica temos as seguintes qualidades :

peso = firme

tempo = rápido

espaço = oscila entre flexível e direto

fluência = controlada

Com isso, vemos que as ações básicas são **dar socos** e **cortar o ar (talhar)** que, de acordo com as associações de Preston-Dunlop¹³⁶, acabam por realmente expressar a impressão de um choque, de uma pancada, de um impacto, de algo súbito como um rasgão.

¹³⁶ PRESTON-DUNLOP, Valerie. **A Handbook for Dance in Education**. Avon: Longman, 1986, pp. 61-74.

II - Elementos Visuais

A) O CENÁRIO

Ao que nos parece, não há troca de cenários, mantendo-se o mesmo durante todo o espetáculo.

B) O FIGURINO

Conforme podemos observar no vídeo, o figurino das mulheres era composto por um vestido escuro longo e um véu comprido sobre a cabeça.

C) A MÁSCARA

As máscaras das mulheres, em comparação com as dos homens, eram menos grotescas e mais delicadas; provavelmente para estabelecer um contraponto entre os personagens vivos e os mortos.

D) O OBJETO CÊNICO

Esta cena ainda conta com mais um recurso cênico: a cruz - com a qual a cena ganha uma extrema dramaticidade, por causa da simbologia nela implícita.

III - Elementos Sonoros

Nesta cena, notamos a presença dos mesmos instrumentos da cena do câro dos homens; a única diferença é que, neste trecho, ela só é tocada conjuntamente. Com isto a sonoridade adquire um caráter mais sombrio e dramático. Por outro lado, observamos também que ela é mais dissonante e menos estruturada ritmicamente, expressando uma idéia de dissolução que reflete a tragicidade da cena.

III.2.3. ANÁLISE DA COREOGRAFIA *SOMMERLICHER TANZ* (A DANÇA DO VERÃO)

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

De modo geral, as partes do corpo que mais se destacam nesta coreografia são o tronco, os braços (cotovelos e pulsos) e as mãos.

As unidades de ação desta cena são:

- gesticulação sem deslocamento
- locomoção (andando)
- torção, rotação parcial
- curva, contração
- alongamento, extensão
- pausa, retenção de uma situação

O nível espacial usado oscila entre médio e alto, pois, como podemos ver no vídeo e nas fotos publicadas em *Die Sprache des Tanzes*¹³⁷, durante a coreografia Mary Wigman ou permanece ajoelhada ou ela se locomove em pé. Quanto à orientação, notamos uma predominância de movimentos para frente, para trás, para o lado direito e esquerdo (que se enquadra na figura do octaedro) e para as diagonais (figura do cubo). Por outro lado, observamos ainda que todos os movimentos são dirigidos para a frente. Quanto às formas do corpo, sobressaem, como na *Hexentanz II*, as linhas curvas e angulares. Por fim, verificamos que a extensão do movimento varia entre curta e grande distância, promovendo um contraste.

Em relação à Dinâmica, prevalecem as seguintes características :

- **peso** = firme (com exceção dos braços que oscilam entre leve e firme)
- **tempo** = lento
- **espaço** = flexível
- **fluência** = controlada

Logo, a ação básica, característica desta dança, é **retorcer-se**.

¹³⁷ *Op. Cit.*, pp.58 e 61.

Ilustração 21: *Sommerlicher Tanz* (A Dança do Verão) do ciclo *Schwingende Landschaft* de 1929

Fonte: WIGMAN, *Op. cit.* pp. 58 e 61



II - Os Elementos Visuais

Nesta dança, como de costume, não há nenhum cenário, somente uma rotunda preta.

O figurino usado consiste num vestido longo (quase até os pés) e sem mangas, que, segundo Mary Wigman¹³⁸, era feito de um veludo sedoso e aconchegante, amarelo-ouro (*como um campo de espigas maduras*), sobre o qual havia um fino bordado de brocado prateado. De acordo com seu relato em *Die Sprache des Tanzes*, o efeito da iluminação sobre este figurino proporcionava a idéia dos raios de sol.

III - Os Elementos Sonoros

Em conformidade com a proposta desta coreografia, a música também sugere a idéia de languidez e sensualidade. Embora Mary Wigman¹³⁹ a descreva como um tango¹⁴⁰, podemos dizer que trata-se na verdade de uma habanera¹⁴¹, em compasso binário. A melodia, em modo menor, é predominantemente monotemática (sem grandes desenvolvimentos). Os graves do piano realizam um *ostinato* (2/4 ) , enquanto a melodia flui na região médio-aguda. Uma característica marcante de toda a peça é a utilização dos *rubatos* (tempos roubados), que criam um efeito de suspensão (alteração do tempo, fuga do rigor do compasso estabelecido). As variações da dinâmica musical acompanham o movimento da bailarina, reforçando o conteúdo expresso pela dança.

¹³⁸ WIGMAN, *Op. cit.* p. 59.

¹³⁹ *Idem* *ibid.*

¹⁴⁰ Dança de origem espanhola, muito semelhante à habanera, embora com ritmo mais rápido (Glossário da Música da Coleção Mestres pelos Mestres. São Paulo: Abril Cultural, 1984)

¹⁴¹ Dança de origem cubana, de ritmo binário, resultado da fusão de ritmos africanos e europeus. Difundiuse pelo continente europeu em fins do século XIX, sendo aproveitada como material de composição por compositores espanhóis e franceses. (Glossário da Música da Coleção Mestres pelos Mestres. São Paulo: Abril Cultural, 1984)

III.3. HARALD KREUTZBERG

Conforme dissemos anteriormente, além de Harald Kreutzberg ter sido, o mais conhecido dançarino moderno alemão¹⁴², sua trajetória também está ligada indiretamente à nossa história, na medida em que Yanka Rudzka foi sua aluna e Aurel von Milloss, por diversas vezes o tomou como modelo em sua juventude.

Nascido em 1902 em Reichenberg na Boêmia, Harald Kreutzberg começou cedo a sua formação artística. Além do interesse por trabalhos manuais e pelo gosto de modelar estatuetas de cera, aos cinco anos de idade Kreutzberg já iniciava sua carreira teatral, estreando na opereta *Der Fidele Bauer*. Pouco tempo depois começou a estudar balé clássico. Aos dezesseis anos, decidido por empreender uma carreira como bailarino, Kreutzberg matriculou-se na escola de Mary Wigman em Dresden, tornando-se, em pouco tempo, um de seus mais brilhantes discípulos, vindo a ingressar no *Mary Wigman Tanzgruppe*.

Em 1926, Kreutzberg foi convidado por Max Terpis - um ex-discípulo de Wigman, que nesta época se tornara diretor do Balé da Ópera de Berlin - para dançar o papel do louco no balé *Don Morte*. Neste espetáculo, para caracterizar seu personagem, Kreutzberg raspou totalmente seu cabelo, alcançando tamanho sucesso, a ponto de posteriormente adotar a calvície como uma marca de sua personalidade.

Posteriormente, trabalhou com Max Reinhardt, participando de uma série de espetáculos deste diretor teatral entre 1926 e 1929, chegando mesmo a realizar uma turnê para os EUA tendo como parceira a bailarina vienense Tilly Losch. Entre 1930 e 1932, estabeleceu uma parceria com Yvonne Georgi – uma dançarina alemã também formada pela escola de Wigman – que obteve muito sucesso na Alemanha e nos EUA. A partir de então começou uma carreira solo, estabelecendo vez por outra uma nova parceria, dançando em diversas

¹⁴² Opinião compartilhada também por Pastori (PASTORI, Jean-Pierre. **Tanz und Ballet in der Schweiz**. Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, Basel, 1985, p. 12).

Ilustração 22: O dançarino Harald Kreutzberg

Fonte: MÜLLER&STÖCKEMANN, *Op. cit.*, pp.83-84.



turnês realizadas na Europa, nos EUA, no Japão, na China, na América do Sul (chegando inclusive a se apresentar no Brasil em 1949, 1950 e 1952).

Paralelamente às suas atividades artísticas, durante todo esse período, Kreutzberg deu diversos cursos temporários de dança na Suíça. Somente a partir de 1955 começou a se dedicar totalmente ao ensino da dança, lecionando em Berna, na Suíça, até sua morte, em 1968.

O CÍRCULO ETERNO

O bailarino e coreógrafo Harald Kreutzberg também procurou expressar, como Mary Wigman em suas danças, a sua preocupação com as questões metafísicas. Um bom exemplo que temos de seu trabalho é a coreografia *O Círculo Eterno*, cujo tema é a morte, conforme vemos indicado na legenda inicial do filme:

*Eu sou a Morte e dia após dia eu desço ao mundo subterrâneo,
para buscar vossas larvas.
Quer sejais rei, assaltante, prostituta, vaidosa ou bêbado,
com a sombra do meu manto,
dentro do Círculo Eterno eu vos levarei à julgamento.
No final todos vós tereis o meu rosto.*

É interessante ressaltar que, ao contrário das outras obras analisadas, esta coreografia não foi simplesmente registrada, mas composta especialmente para ser filmada, servindo-se tanto da linguagem da dança como também de recursos cinematográficos (como por ex.: movimentos de aproximação e de distanciamento da câmera, intercalação de imagens, etc.), procurando usá-las sempre de forma consonante.

III.3.1. ANÁLISE DA COREOGRAFIA *DER EWIGE KREIS* (O CÍRCULO ETERNO)

Diferentemente das outras coreografias, decidimos apresentar *O Círculo Eterno* na íntegra, já que a conseguimos completa, cuja duração não ultrapassa doze minutos. Em função disso, optamos ainda por analisar separadamente os personagens, a fim de verificarmos como Kreutzberg os diferenciava.

A MORTE

I- O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

O personagem *A Morte* é mais caracterizado pelos recursos cinematográficos (*close* do rosto e dos gestos das mãos e dos braços, iluminação do ambiente, contrastes de cores - como o branco e o preto), pela maquiagem e pelo figurino; do que propriamente pela dança.

A sua movimentação é bastante simples: o de um simples caminhar em círculo (movimento de rotação), abaixando-se no final (passando do nível alto para o médio). Em termos de dinâmica, notamos que o fator que mais se destaca é a Fluência Controlada .

II- Os Elementos Visuais

A) A MAQUIAGEM

A morte é o único personagem que usa maquiagem, em vez da máscara. No entanto, esta é feita de acordo com os filmes expressionistas, nos quais se pintavam nos rostos olheiras profundas sobre a base branca que, servindo como uma máscara, isolavam a individualidade do ator fornecendo-lhe a expressão exata de seu personagem.¹⁴³

B) O FIGURINO

O figurino do personagem *A Morte* consiste em uma capa/ túnica preta (ou simplesmente escura) e longa, que ajuda a reforçar a idéia do *Círculo Eterno*, principalmente no começo, quando ele se abaixa, abrindo a saia rodada, causando um impacto sombrio.

III - Os Elementos Sonoros

A música de *O Círculo Eterno* foi composta por Friedrich Wilckens, sobre quem infelizmente não conseguimos encontrar referências. Entretanto, podemos dizer que, de forma geral, a orquestração desta coreografia é bastante rica e variada - cordas, sopro, metais, percussão e órgão eletrônico e serve para caracterizar cada personagem de modo diferente.

No caso da *Morte*, cada vez que ela aparece, ocorre um ostinato (figuração que se repete) rítmico dos tímpanos da orquestra (2/4 JJ | JJ). No mais, a orquestração é densa e de caráter sombrio (muitas dissonâncias). 

O BÊBADO

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

De modo geral, em todos os personagens, percebemos que as partes do corpo que mais se destacam no movimento são as mãos e a cabeça, o que é reforçado pelo foco da câmara nestas regiões.

As unidades de ação observadas na movimentação do *Bêbado* foram:

- locomoção, deslocamento

¹⁴³ Vide NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene - Cinema Alemão*. São Paulo: Global, 1983.

- gesticulação
- pausa, tensão, retenção de uma situação
- rotação completa, giro
- alongamento, extensão
- curva, contração, encolhimento
- queda, perda de equilíbrio
- salto, elevação¹⁴⁴

Em relação ao espaço, prevalece o nível alto, apesar de existirem alguns momentos em que ele passa pelo nível baixo e médio (deitando-se, sentando-se e virando cambalhotas. No final (de todos os personagens com exceção da *Morte*), o coreógrafo usa o nível baixo, como símbolo da Morte. Quanto à orientação fica claro o plano da porta, na medida em que ele coloca as mãos estendidas em diagonal, apontando para os vértices superiores; e os pés, para os vértices inferiores. Além disso, ele utiliza outras direções (frente, lado e diagonais), dirigindo, no entanto sempre os movimentos para a frente, em direção da câmera/ do espectador. As formas do corpo são curvas. Os movimentos dos braços e das pernas oscilam entre grandes e curtos (movimentos de expansão e recolhimento).

Em relação à Dinâmica conseguimos identificar os seguintes elementos :

- **peso** = firme
- **tempo** = rápido
- **espaço** = flexível

Logo, a ação característica corresponderia a **cortar o ar, talhar** (*slash*).

Normalmente, a fluência para este tipo de ação é livre, mas no caso ela é CONTROLADA, gerando com isto um antagonismo, reforçando o caráter burlesco e grotesco do personagem.

¹⁴⁴ Embora haja movimentos saltitantes, o peso é firme (e não leve), logo a intenção dos saltos não é a de atingir o ar, mas de caracterizar o personagem de modo alegre displicente e desajeitado; mesmo porque os pés nem chegam a sair do chão, praticamente só os calcanhares se levantam.

II - Os Elementos Visuais

A) A MÁSCARA E O FIGURINO

A caracterização do bêbado é feita através da estilização do figurino e do uso da máscara e do objeto cênico (o copo). A roupa estampada e colorida, juntamente com a boina na cabeça, lembra a figura dos histriões medievais, enquanto que o copo reforça a idéia do bêbado.

III - Os Elementos Sonoros

Na dança do *Bêbado* temos uma música em compasso binário composto (6/8), bastante vivaz e burlesca, em consonância com o personagem.

A VAIDOSA

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

As unidades de ação presentes nesta cena são :

- gesticulação
- giro, rotação completa
- transporte, locomoção
- contração, encolhimento
- queda

De modo geral, os movimentos desta personagem são bastante simples e concisos, restringindo-se praticamente às mãos, aos braços e à cabeça, e até mesmo a locomoção se faz por meio de um simples caminhar. O nível espacial mais utilizado é o alto - talvez devido à sua imponência. A orientação também é bastante simples (para frente, para o lado, para trás - fig. do Octaedro). As linhas espaciais e as formas do corpo são curvas, o que de certa forma ajuda a expressar a sensualidade da personagem.

Em relação à dinâmica temos:

- **tempo** = lento
- **espaço** = flexível
- **peso** = entre firme e leve
- **fluência** = controlada

II - Os Elementos Visuais

A caracterização da personagem lembra a de uma espanhola, por causa do vestido longo e rodado, do enfeite na cabeça (um pente no alto da cabeça, a partir do qual sai um véu) e ao leque. A máscara, apesar de ser grotesca, é bastante feminina (boca grande e vermelha, cílios grandes, sobancelha fina e erguida). O uso do objeto cênico (o espelho) ajuda a compor esta personalidade.

III - Os Elementos Sonoros

A música desta cena é sensual, com toques hispânicos e também orientais. A melodia é sinuosa (modulações constantes) e, ao mesmo tempo, delicada.

O ASSALTANTE

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

Nesta parte, além de valorizar as mãos e a cabeça, os pés têm um papel importante na movimentação do personagem.

As unidades de ação são :

- locomoção (andar e correr)
- giro, rotação completa
- gesticulação

- contração, encolhimento
- queda pausa
- tensão, retenção de situação

Em relação ao espaço, a ocupação se dá no nível alto. A orientação é dentro da figura do octaedro (para frente, para cima e para baixo) e do cubo (diagonais). As linhas espaciais e as formas do corpo são curvas (circulares).

Dinamicamente, vemos uma alternância entre leve e pesado, o que, somado ao ritmo, passa a idéia de sutileza e violência. A fluência, como sempre, é controlada.

Além disso, podemos identificar as seguintes ações básicas do esforço:

- As mãos e os pés realizam a ação de **socar** (forte, rápida e direta);
- Ao tentar livrar as mãos, o personagem **sacode** o corpo todo (leve, rápida e flexível), realizando a seguir a ação oposta de **pressionar** (pesada, lenta e direta), voltando a sacudir as mãos, ao soltá-las. Com isso, ele obtém um efeito grande de contraste e ruptura.
- As mãos também realizam a ação de **cortar o ar, talhar**, que é firme, rápida e flexível.

II - Os Elementos Visuais

Os dois elementos que se mostram mais marcantes na composição visual do personagem são: a máscara, cujos olhos, grandes e arregalados, causam a impressão de alguém assustado e sempre preocupado em escapar à vigilância; e a corda, que pode ser vista tanto como um instrumento do crime como também como as algemas.

III - Os Elementos Sonoros

O *Assaltante* surge após um único e estrondoso acorde. A ação se desenvolve em silêncio, o que propicia a impressão de algo errado, que deve ser feito na surdina. Por duas vezes há a intervenção - como num flagrante- dos metais na região aguda, com uma

sonoridade áspera. A constante mudança de compasso nos transmite a sensação de descontinuidade, de fragmentação - que é um recurso expressivo.

A PROSTITUTA

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

As partes do corpo que mais se destacam nesta dança são: as mãos, a cabeça, os ombros e os cotovelos.

As unidades de ação presentes nesta cena são:

- giro, rotação completa
- salto, elevação
- contração, encolhimento
- queda, perda de equilíbrio
- gesticulação

É importante ressaltar que, como nas outras cenas, uma das formas de caracterizar o personagem é por intermédio da mímica. No caso específico da *Prostituta*, a ação caracterizadora é o oferecimento dos seios.

O espaço é usado no nível alto. Assim como os outros personagens, a orientação espacial não é muito clara e nem muito precisa. Podemos dizer, entretanto, que esta se dá dentro da figura do icosaedro nos planos da roda (para frente-em cima) e da porta. Do mesmo modo que na *Vaidosa*, as linhas espaciais mais usadas são as curvas.

II - Os Elementos Visuais

A caracterização visual desta personagem é feita por intermédio da máscara - que possui uma grande boca carnuda pintada - e do figurino, que consiste em uma peruca com

chapéu, um vestido todo estampado em diversos tons (provavelmente bastante colorido), cujo comprimento é de cerca de dez centímetros abaixo do joelho. *A Prostituta* é a única personagem que não utiliza nenhum objeto de cena.

III - Os Elementos Sonoros

Essa dança ocorre ao som de uma valsa frenética, que parece ser tocada por uma banda de parque de diversões. Sua música é de extrema irreverência.

O REI

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

As unidades de ação desta última parte são:

- gesticulação
- transporte, locomoção (andar, correr)
- rotação completa, giro,
- queda
- contração, encolhimento
- pausa, retenção de uma situação

Inicialmente os movimentos são marciais e imponentes. Por isso, a postura é ereta, resultando em formas lineares do corpo. A dinâmica é forte, direta e sustentada. Por outro lado, no momento em que o rei deixa cair a sua coroa, ele expressa a sua vulnerabilidade na postura curvada.

II - Os Elementos Visuais

A figura do *Rei* é caracterizada pela coroa, pelo mastro, pelo manto comprido liso e pela túnica estampada. A máscara ainda ajuda a sugerir um certa idade por meio das sobranceiras embranquecidas.

III - Os Elementos Sonoros

A entrada do *Rei* é marcada por alguns acordes majestosos, proporcionando um clima de imponência. Além disso, a dança marcial é acompanhada pelo som pesado dos metais. O clímax dramático é atingido num fortíssimo da orquestra. Lentamente, a música vai se metamorfoseando, perdendo sua força (assim como o *rei* perde a sua postura empertigada e a sua coroa), mediante um jogo de timbres e dinâmicas, retornado à atmosfera sombria do início desta coreografia (tema da morte).

.....

Cabe ainda ressaltar que as mudanças graduais de um personagem para outro são efetuadas por fortes dissonâncias e pelo ostinato rítmico dos tímpanos, reforçando o ameaçador tema da Morte. A música de cada um dos personagens vai sendo “contaminada” pela textura densa e fantasmagórica da música da Morte, tornando-se frágil e esfacelada, assim como a vida das personagens.

III.4. KURT JOOSS

Outro grande coreógrafo expressionista de destaque foi Kurt Jooss.

Kurt Jooss nasceu em 1901 em Wasseralfingen, na Alemanha, filho de uma família fazendeira abastada. Embora desde cedo sua vida tivesse sido planejada para levar adiante a fazenda de sua família, a sua formação e inclinação sempre estiveram voltadas às artes. Primeiramente, desde a sua infância, Jooss dedicou-se ao piano e ao canto. O seu interesse por esta área era tão grande, que ao se formar no colegial, escolheu como tema de seu trabalho de conclusão, a vida e a obra de Richard Wagner, indo em seguida estudar na Faculdade de Música de Stuttgart.

No entanto, em Stuttgart, sentindo-se decepcionado com o curso, Jooss começou a se dedicar à arte teatral, aprendendo o ofício de ator. No entanto, ao conhecer neste ínterim o trabalho de Rudolf von Laban, Jooss logo se encantou com a arte da dança, mudando mais uma vez de percurso, indo estudar com este grande mestre. De acordo com Jooss¹⁴⁵, pelo fato da dança expressionista dos anos 20 não exigir nenhuma habilidade técnica, em pouco tempo tornou-se bailarino, chegando mesmo a trabalhar como assistente de Laban

Em 1924, Jooss separou-se de Laban, indo trabalhar com Sigurd Leeder no Teatro de Münster, exercendo a função de diretor de movimento até 1926. Desejando ampliar seus conhecimentos em dança, Kurt Jooss e Sigurd Leeder foram para Paris e depois para Viena para estudar balé clássico. Em 1927, foi convidado a fundar o Departamento de Dança da Escola Folkwang em Essen, tornando-se diretor deste departamento e criando em 1928 o grupo experimental *Folkwang Tanztheater Studio*. Como o objetivo de Jooss sempre fora unir a dança ao teatro, ele construía as suas coreografias junto com o libreto, com a música e de acordo com seus intérpretes, incorporando gradativamente a técnica tradicional do balé clássico, tanto para o seu grupo, como na formação de seus alunos (já que via nesta uma base técnica mais sólida).

¹⁴⁵ Apud MARKARD. *Op. cit.*, p. 31.

No período entre 1929 e 1933 criou suas coreografias mais famosas, que foram: *Pavana para uma Infanta Morta*, *Metrópole*, *Um Baile na Viena Antiga* e a sua obra-prima *A Mesa Verde*. Com isso, projetou-se internacionalmente neste período como coreógrafo, realizando turnês pela Europa e pelos EUA. Além disso, nesta época ainda se casou com a bailarina Aino Siimola, com quem teve duas filhas.

Com a ascensão do nazismo, Jooss emigrou para a Inglaterra, onde fundou a escola de Dartington Hall, dando prosseguimento ao trabalho que começara em Essen, permanecendo na direção da escola até 1940, quando esta foi fechada por razão da guerra. Logo depois, foi preso durante seis meses, por ser considerado como inimigo estrangeiro. Em 1942 transferiu-se com seu grupo para Cambridge, apresentando seus trabalhos para a Força Armada Britânica.

Depois da guerra, trabalhou durante um ano no Chile, voltando para Alemanha em 1949, reassumindo a direção da Escola Folkwang em Essen. Na década de 60, Jooss abriu a escola para coreógrafos estrangeiros, como Anthony Tudor e Lucas Hoving (do *José Limon Company*), buscando uma renovação, ao mesmo tempo que remontava seus antigos trabalhos, criando condições para que alunos como Jean Cébron, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Suzanne Linke, Günther Pick, entre outros, prosseguissem seu trabalho.

Jooss dirigiu a Escola Folkwang até 1968, continuando a dar aulas e a coreografar como convidado em várias companhias, em diferentes países, vindo a falecer em 1979, em Heilbronn, na Alemanha.

A MESA VERDE

A idéia inicial de *A Mesa Verde* de Kurt Jooss surgiu quando ele viu um mural medieval chamado *A Dança Macabra* na Igreja de Santa Maria em Lübeck:

Eu havia visto a famosa 'Dança Macabra' de Lübeck, uma seqüência de pessoas de todas as posições sociais que dançavam com um esqueleto, representando a morte. É bem verdade, que as pessoas na Idade Média ocupavam-se com este tipo de dança, que simboliza que cada um morreria de acordo com a vida que levava. A morte dançava com um mendigo, que carregava uma gaita de foles, de modo alegre e simpático. Num outro quadro, a morte dançava com uma camponesa que carregava uma criança morta em seus braços, de forma mais cautelosa (...). A morte também dançava furiosamente com uma cortesã e com um bispo e ainda com um rei. Então eu pensei que este seria um tema fascinante para um balé.¹⁴⁶

Embora, a princípio, possamos notar uma certa semelhança entre esta obra e *O Círculo Eterno* de Kreutzberg; a forma como este tema foi tratado por Jooss acabou tomando um rumo muito diferente, voltando-se mais às questões políticas e sociais do que à metafísica. Apesar da Morte ser um dos personagens principais, o tema desta coreografia estava centrado na guerra, como consequência das decisões e dos interesses políticos e econômicos dos governantes. Por isso, esse trabalho foi intitulado *A Mesa Verde*, referindo-se ao lugar (à mesa) onde os diplomatas e fabricantes de armas disputavam e jogavam com o destino dos povos.

A Mesa Verde de Kurt Jooss estreou em Paris em 1932, obtendo o primeiro lugar no Grande Concurso Internacional de Coreografia, organizado pelos *Arquivos Internacionais de Dança*. Esta coreografia foi composta em oito quadros, na seguinte ordem:

- 1) Os Senhores de Negro
- 2) A Despedida
- 3) A Batalha

¹⁴⁶ JOOSS, Kurt in MARKARD, Anna e Hermann (org.). **Jooss**. Köln: Ballett Bühnen Verlag – Rolf Garske, 1985, pp. 48-49.

- 4) A Prescrição
- 5) A Forjada
- 6) O Abrigo
- 7) Os Homens da Última Hora
- 8) Os Senhores de Negro

Vemos que, apesar de Jooss ter partido de um tema metafísico, sua criação revelava uma preocupação muito maior com as questões políticas e sociais.

Segundo o próprio Jooss¹⁴⁷, a sua visão política foi fortemente influenciada pela leitura do jornal berlinense *Die Weltbühne* (O Palco do Mundo) de Ossietzky, em que Kurt Tucholsky escrevia e o artista plástico Georg Grosz publicava suas ilustrações e caricaturas.

Para se ter uma idéia da obra de Tucholsky, podemos dizer que esta era repleta de situações tragicômicas. Tucholsky, ao escrever, extraía, por meio da observação sutil, dos problemas complexos do cotidiano as chamadas “pequenas coisas”, constituintes da essência final da existência individual. O seu tom era sempre insolente, provocador e irônico, ao retratar qualquer situação, servindo como mero expediente para suportar e assimilar a confusão fatal, a injustiça escandalosa e as pretensões da existência diária.

Por ter uma ampla visão política e social e não estar vinculado a nenhum partido, Tucholsky previu muito cedo, com uma clarividência assombrosa, o desenrolar de acontecimentos, como, por exemplo, a subida do Partido Nacional Socialista ao poder, descrevendo algumas formas de terror dos nazistas com uma precisão de detalhes impressionante. Ele também vislumbrou a eclosão da Segunda Guerra Mundial, afirmando muito tempo antes: *Não acredite, não acredite nesta conversa sobre a paz - isto é tudo bobagem, isto é tudo ilusão - eles estão preparando uma nova guerra*¹⁴⁸.

Logo, não foi por acaso que a obra *A Mesa Verde* foi concebida antes da tragédia do Nazismo, da Segunda Guerra Mundial e da destruição causada por estes, prevendo fatos que aconteceriam nos anos seguintes.

¹⁴⁷ Idem ibid.

¹⁴⁸ Idem ibid.

Por causa dos aspectos gerais de *A Mesa Verde* (como por exemplo: tema, tratamento coreográfico, maquiagem, música, etc.) consideramos que esta obra realmente pode ser caracterizada como expressionista, pois, embora o próprio Jooss preferisse se identificar esteticamente com a *Nova Objetividade*¹⁴⁹, por considerar que o Expressionismo impunha certa limitação técnica à dança, não podemos negar as influências desta corrente em seu trabalho, obtidas nos anos em que estudou e trabalhou como assistente de Rudolf von Laban. No livro *Jooss*¹⁵⁰, encontramos algumas referências sobre as coreografias realizadas no Teatro de Münster, entre os anos de 1924 e 1927, em parceria com Sigurd Leeder¹⁵¹. Neste mesmo livro¹⁵², temos uma colocação dele próprio, em que ele conta ter planejado fazer, em 1927, uma *Dança da Morte*, utilizando máscaras para poder caracterizar diversos personagens (como por exemplo: o mendigo, a camponesa, o bispo, o rei, a cortesã), e que este projeto só não chegou a ser realizado, pelo fato de ter se machucado. Não obstante, as imagens expressas nas fotografias de *Larvas* (1925), de *Grotesco* e de *Nachtstück* (1926) e *Tangoballade* (1929), confirmam nossa posição.

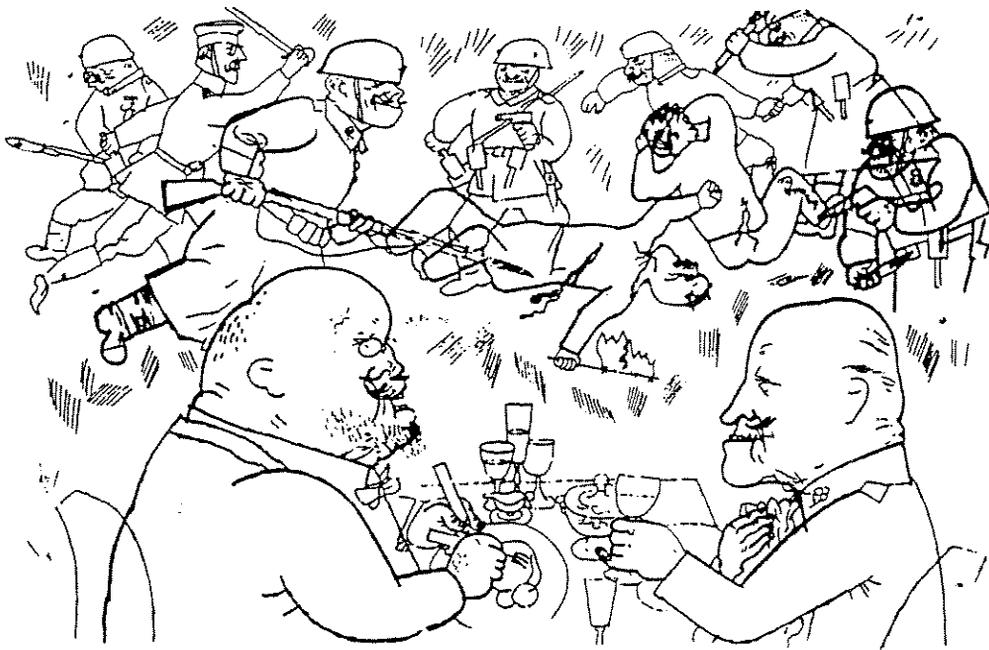


Ilustração 23: Exemplo de uma caricatura de George Grosz - *Os comunistas caem e as divisas sobem da pasta Deus Conosco* de 1920

¹⁴⁹ V. Cap. I.

¹⁵⁰ MARKARD (org.) *Op. cit.*

¹⁵¹ Sigurd Leeder (1902-1981) foi um dançarino, coreógrafo e professor de dança, que estudou com Laban em Hamburgo, onde conheceu Kurt Jooss, com quem estabeleceu uma longa e famosa parceria de trabalho artístico e pedagógico, trabalhando juntos no *Münster Neue Tanzbühne*, nos Ballets Jooss, na Folkwangschule em Essen, e nas escolas em Dartington e em Cambridge.

¹⁵² MARKARD (org.) *Op. cit.*, p. 35.

Ilustração 24: *Larvas* (1925)

Fonte: MARKARD, *Op. cit.*, p.82.

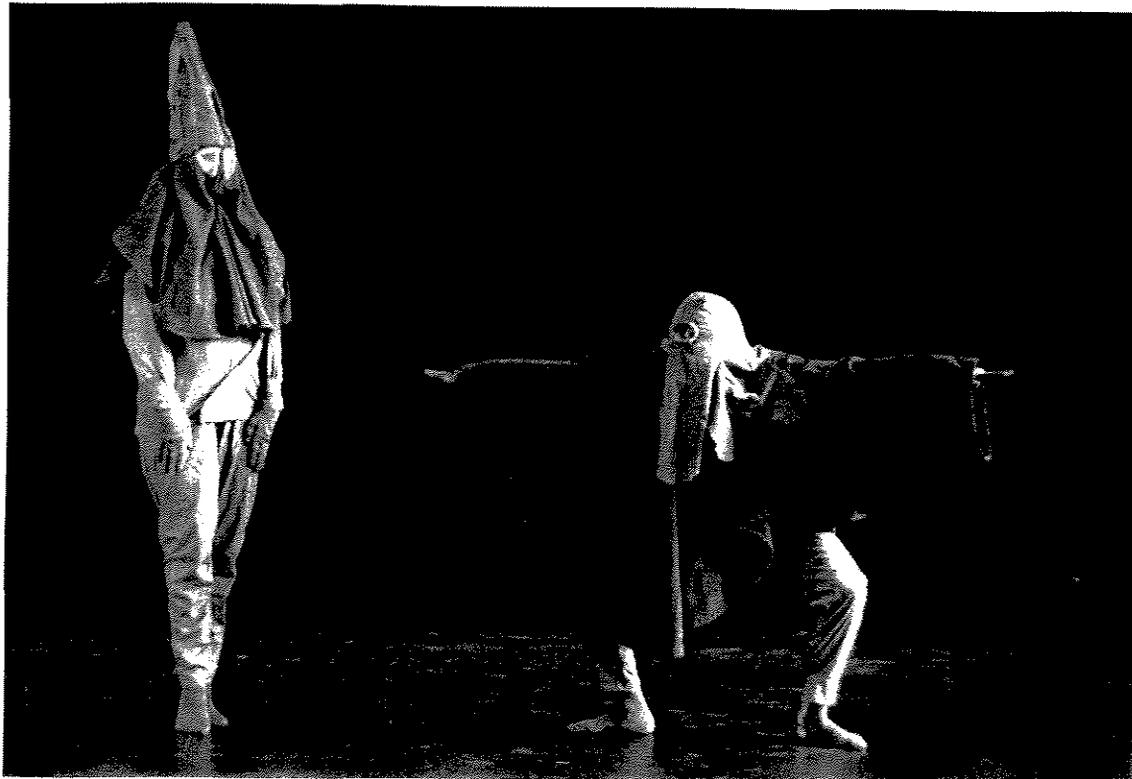


Ilustração 25: *Grotesco* (1925)

Fonte: Idem, p.84



Ilustração 26: *Nachtstück* (1926)

Fonte: Idem, p.32.

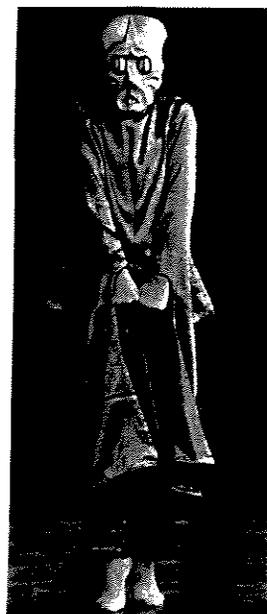
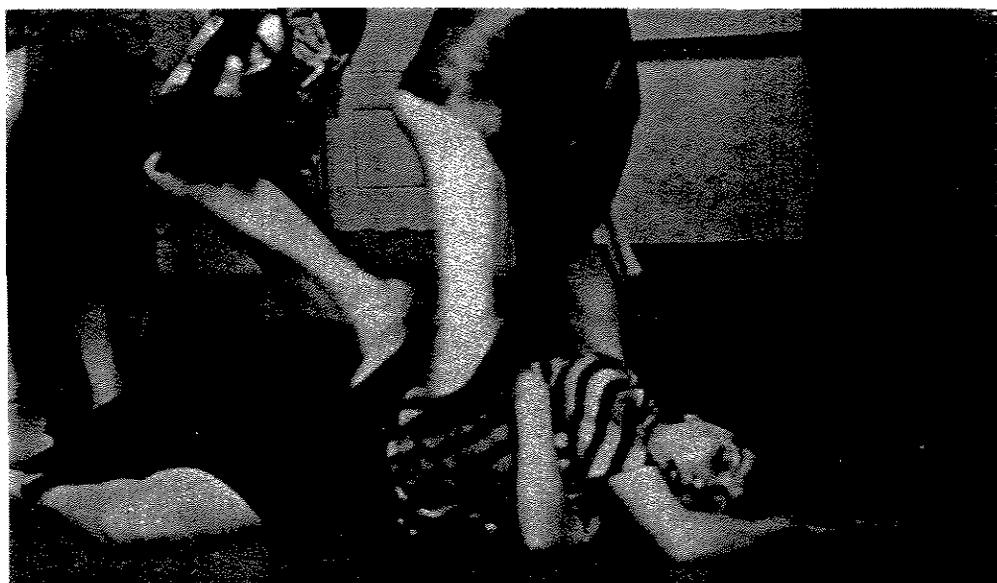


Ilustração 27 e 28: *Tangoballade* (1929)

Fonte: Idem, pp. 88-89.



III.4.1. ANÁLISE DA COREOGRAFIA *DER GRÜNE TISCH* (A MESA VERDE)

* *Cena Os Senhores de Negro*

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

De forma geral, vemos que as partes do corpo mais valorizadas são os braços e as mãos. Pois é sobretudo por meio da estilização dos movimentos cotidianos (como por exemplo: dar as mãos, coçar a cabeça, apoiar o queixo sobre a mão, bater na mesa, levantar as mãos compridas em sinal de protesto, etc.) que o coreógrafo obtém uma grande expressividade. Fora isso, é interessante notar que, por causa da utilização da técnica clássica, o tronco, ao contrário das outras coreografias, se mantém muito mais rígido.

As unidades de ação observadas foram :

- gesticulação sem deslocamento
- locomoção, deslocamento
- inclinação sem encurvamento ou alongamento (o que demonstra a rigidez do tronco)
- pausa, tensão, retenção de uma situação
- torção, rotação parcial
- salto, elevação¹⁵³

Em relação ao espaço, notamos a utilização de praticamente todas as direções, aproveitando bastante, inclusive, os planos espaciais. O nível espacial mais usado é o alto. As formas do corpo, em geral, são retas e angulares, enquanto as linhas traçadas no espaço por cada bailarino alternam-se entre curvas e retas.

Quanto à Dinâmica, pudemos observar que há uma alternância constante do peso, sobretudo, das mãos, oscilando entre leve e pesado, durante quase todo o tempo. Além disso, o espaço e o tempo também variam, embora mantenham-se predominantemente como espaço flexível e tempo sustentado. Em relação às ações básicas do esforço, é notável o contraste que ele obtém, intercalando a ação de **flutuar** (leve, flexível e sustentado - que sugere uma polidez, uma elegância, uma frivolidade e uma indiferença às conseqüências geradas a partir

¹⁵³ Devemos ressaltar que, embora Jooss tenha optado por usar a técnica de dança clássica, ele procurou servir-se menos dos movimentos de elevação e de saltos, atendo-se mais ao chão, a fim de retratar os conflitos terrenos, ao invés do etéreo, do irreal, desvinculando o balé de seu caráter romântico e idealista.

das suas atitudes) com a ação de **dar socos** (firme, direta e rápida) que, por sua vez, transmite a idéia de briga, de discórdia. Por fim, em relação à fluência, podemos afirmar que ela é controlada.

II - Os Elementos Visuais

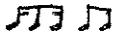
O FIGURINO e o CENÁRIO de *A Mesa Verde* foram criados por Hein Heckroth. O figurino desta cena de *Os Senhores de Negro* consiste num traje masculino requintado, característico do final do século XIX (uma casaca e uma calça preta, luvas e polainas brancas), compondo igualmente todos os bailarinos, passando a idéia de que estes personagens pertencem a uma elite (industriais, diplomatas, políticos). Além disso, o uso das máscaras dá um caráter genérico e, ao mesmo tempo, grotesco a estas figuras (que, segundo consta, eram referentes a políticos e fabricantes de armas da época), correspondente à ironia e à visão crítica do artista.

O CENÁRIO desta cena reduzia-se a uma mesa verde, pois normalmente é ao redor de uma mesa que os políticos e empresários fecham seus negócios. Por outro lado, a cor verde da mesa está associada em geral ao jogo, visto que mesas de bilhar, de roleta e de pôquer e de outros jogos de cartas convencionalmente são verdes. Assim, a mesa verde expressa claramente a idéia da disputa de interesses entre políticos e empresários, jogando com o destino do povo.

III - Os Elementos Sonoros

A música de *A Mesa Verde* foi composta por Fritz Cohen, sob encomenda, conforme a indicação de Jooss. Para essa cena de *Os Senhores de Negro*, Jooss pediu a Cohen que compusesse um tango, pois, segundo ele, só o tango daria à cena a forma intencionada de *frívola elegância e de tensão emocional crescente* (v. Vídeo *Ansichten über die Liebe, die Macht und den Tod*).

A respeito desta música podemos dizer que ela possui um compasso binário. Sobre o *ostinato* 2/4 , desenvolvem-se dois temas. O primeiro, em tom ameaçador,

surge na região médio-grave do piano. O segundo, mais gracioso e brilhante, “flutua” por sobre os acordes, na região aguda. Ambos seguem a fórmula rítmica : 2/4  . Em seguida, estes temas retornam já um pouco floreados.

O retorno ao primeiro tema é marcado por um rico desenvolvimento, por grandes tensões harmônicas (acordes dissonantes) e figurações rítmicas descendentes (do super agudo ao médio) bastante rápidas (arabescos). O segundo tema também é retornado, agora com repetição.

Uma breve coda rerepresenta os dois temas, completamente modificados, encerrando a coreografia.

A música de *A Mesa Verde* era tocada, em 1932, ao vivo, por Fritz Cohen e Will Goetze (o mesmo compositor e pianista com quem Mary Wigman trabalhara).

IV - Relações entre os Bailarinos

Um aspecto interessante desta coreografia é a maneira como Jooss relaciona assimetricamente e em contraposição as linhas espaciais e as formas do corpo de cada bailarino, sugerindo com isso uma idéia de desarmonia e de discórdia. (v. Ilustração 29)

Cena da *Dança da Morte*

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

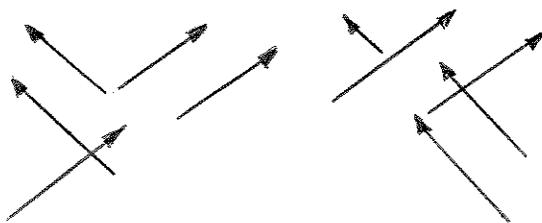
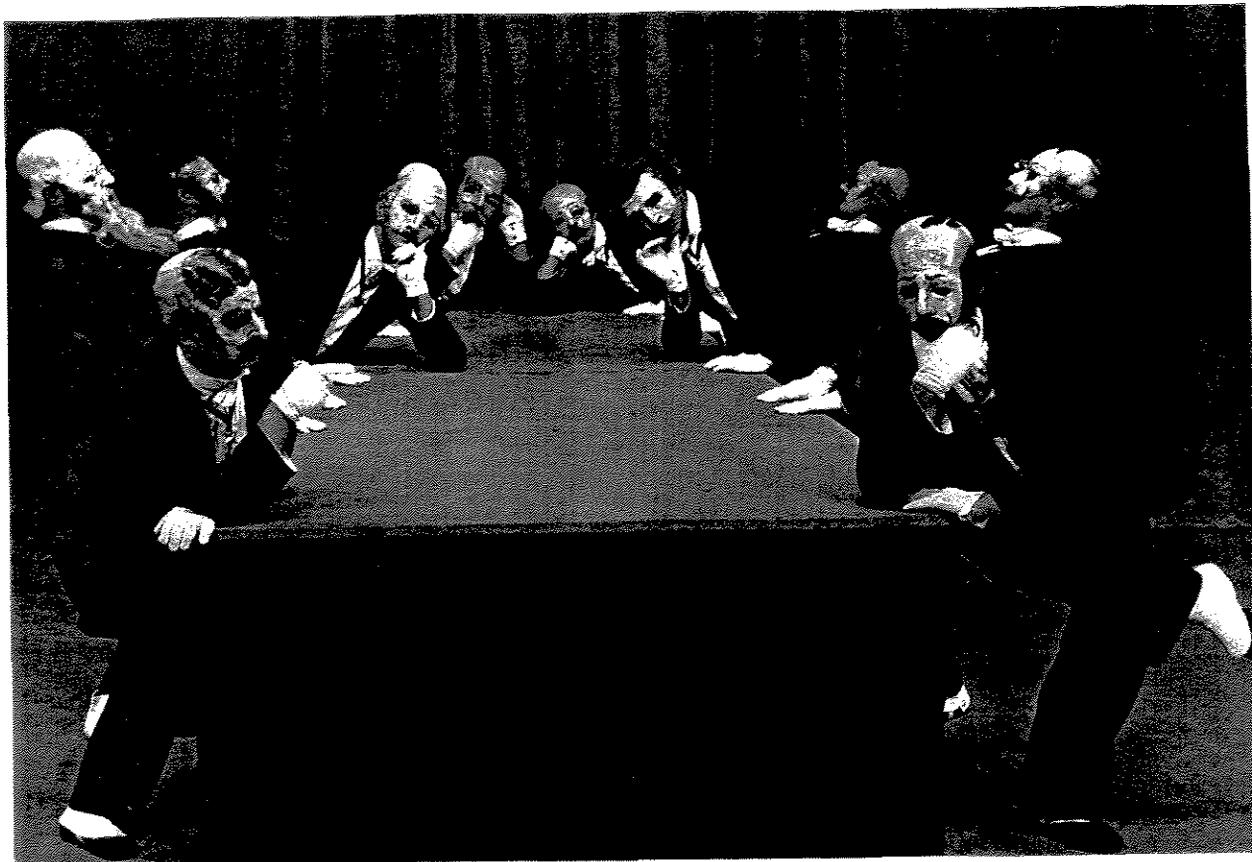
Em termos gerais, as partes do corpo que têm maior destaque são: os braços e as mãos. Além disso, o movimento das pernas também é bastante evidenciado.

As unidades de ação observadas durante este trecho foram :

- gesticulação
- locomoção, transporte

Ilustração 29: Cena dos *Senhores de Negro* - onde podemos observar claramente as linhas assimétricas e em contraposição.

Fonte: MARKARD, *Op. cit.*, p.94.



- salto
- pausa, tensão, retenção de uma situação
- contração, encurvamento
- alongamento
- giro, rotação
- rotação parcial, torção
- suporte, equilíbrio

Em relação ao espaço, prevalece o nível alto, que pode ser compreendido em função da caracterização da Morte como uma personagem onipresente e muito poderosa. Por outro lado, notamos no plano da orientação que, grande parte do tempo, o bailarino fica posicionado de frente para o público, deslocando-se de lado, sem virar-se de perfil, ou então usa as diagonais. Além disso, ainda vemos o plano da porta e o plano da roda sendo explorados. No mais, temos ainda uma extensão grande dos movimentos e linhas retas e angulares nas formas do corpo, por intermédio das quais se transmite a idéia de marcialidade e de força.

Em relação à dinâmica observamos a predominância das seguintes ações básicas, na seguinte ordem:

a) dar socos

- **peso** = forte
- **espaço** = direto
- **tempo** = rápido

b) pressionar

- **peso** = forte
- **espaço** = direto
- **tempo** = lento

c) cortar o ar

- **peso** = forte
- **espaço** = flexível
- **tempo** = rápido

Quanto à fluência, ela é o tempo toda controlada.

II - Elementos Visuais

A) A MAQUIAGEM

A maquiagem deste personagem consiste numa base branca, sobre a qual vemos pintadas, olheiras negras em volta da região ocular, que lhe proporcionam uma expressão cadavérica. Em fotos da época (1932), que retratam o próprio Jooss desempenhando esse papel, notamos que a maquiagem se estendia pelo corpo (nos braços e nas pernas), simulando a aparência de uma caveira. Como vimos, também aqui se faz uso do tipo de maquiagem muito usado nos filmes expressionistas.

B) O FIGURINO

O figurino da Morte era composto por um elmo sobre a cabeça, uma capa curta amarrada na altura dos ombros, uma calça curta e uma sandália estilizadas, lembrando um soldado romano antigo. Sobre o peito, vemos três tiras amarradas e entrelaçadas, sugerindo a impressão tanto de um colete de proteção como de uma caixa torácica de esqueleto. Notamos algumas pequenas diferenças entre o figurino original de 1932 e o exibido no vídeo pela companhia de Colônia, como, por exemplo, a existência de uma malha de *lycra* ou *helanca* sobre o corpo, com o desenho do esqueleto pintado, eliminando a maquiagem do corpo.

III - Elementos Sonoros

A música desta cena possui dois temas contrastantes. O primeiro tema pode ser caracterizado como uma marcha, transmitindo a idéia de marcialidade e belicosidade. A respeito desse primeiro tema, podemos afirmar que ele é mais pesante do que o segundo tema, porque nele a melodia, que se sobressai, aparece em oitavas bem marcadas na região grave do piano. Com isso, vemos também expressado na música, a idéia de que a morte está o tempo todo ali presente, de forma ameaçadora. O segundo tema tem um caráter mais ágil, sem, no entanto, deixar de ser dramático. Entretanto, as figuras rítmicas passam neste tema para a região médio e aguda do piano, por meio de arpejos ligeiros, causando a impressão do surgimento de redemoinhos. Deste modo, este segundo tema expressa a extensão do poder da morte e a agilidade com que ela atua. Por fim, o primeiro tema é retomado novamente.

Ilustração 30: *A Morte e o Soldado* (dançados respectivamente por Jooss e Pescht)

Fonte: MARKARD, Op. cit., p. 96



Esta música foi composta por Fritz Cohen em função da obra *A Mesa Verde*, sendo muito mais uma música de efeito, do que uma música para ser apreciada, pois ela é ritmicamente bem marcada, enquanto que em relação à harmonia ela é bastante dissonante e áspera.

III.5. O ENGAJAMENTO POLÍTICO DE HANS WEIDT

A última coreografia *Sous les ponts de Paris* (Debaixo das Pontes de Paris) foi criada por Hans Weidt (1904), um dançarino e coreógrafo alemão, que estudou dança e iniciou sua carreira no grupo de com Sigurd Leeder.

Assim como Jooss e Leeder, a obra de Hans Weidt sempre espelhou muito mais a preocupação com as questões políticas e sociais, do que com as metafísicas, tratando sempre de temas como a miséria, o operário, a exploração do trabalho, a velhice, etc.. No entanto, diferentemente de Jooss e Leeder, que nunca chegaram a assumir partidariamente nenhuma posição, Weidt filiou-se ao partido comunista alemão, criando, em 1929, em Berlim, uma companhia de dança chamada *Die Roten Tänzer* (Os Dançarinos Vermelhos), a qual se apresentava em comícios comunistas. Em função do seu engajamento político, em 1933, com a ascensão do partido nacional-socialista ao poder, Weidt começou a sofrer represálias, a ponto de ser impedido de trabalhar em seu país. Assim, aproveitando o convite para se apresentar nas Olimpíadas dos Trabalhadores em Moscou, Weidt viajou para a Rússia, de onde, posteriormente, partiu, exilando-se em 1937, em Paris.

Durante esse seu exílio em Paris, Weidt continuou realizando coreografias de conteúdo crítico-social, como a coreografia *Sous les Ponts de Paris* (Debaixo das Pontes de Paris) de 1938. Como se pode perceber, mediante a indicação do próprio título, nesta obra Weidt procurava retratar a miséria e o descaso da sociedade em relação aos mendigos que viviam debaixo de suas pontes.

Ilustração 31: Hans Weidt em *Die Einsame* (O Solitário) de 1925

Fonte: MÜLLER&STÖCKEMANN, *Op. cit.*, p. 46.



Ilustração 32: Grupo de Dança de Hans Weidt em *Alte Leute, altes Eisen* (Gente Velha, Ferro Velho) em 1929.

Fonte: Idem.



III.5.1. ANÁLISE DA COREOGRAFIA *SOUS LES PONTS DE PARIS* (DEBAIXO DAS PONTES DE PARIS) DE HANS WEIDT

I - O Movimento (Partes do Corpo, Unidades de Ação, Dimensões Espaciais e Dinâmicas)

As partes do corpo mais valorizadas, tal qual as outras coreografias, também são as mãos e os braços .

As unidades de ação encontradas foram :

- gestualidade sem locomoção
- locomoção, deslocamento (sobretudo andando)
- pausa, tensão, retenção de um movimento
- encolhimento, contração
- alongamento
- rotação completa, giro

De modo geral, toda essa movimentação é bastante simples, não havendo nenhum movimento que requeira grande habilidade ou destreza (como por exemplo: saltos, piruetas, etc.). Além disso, a forma de deslocamento se restringe praticamente só ao andar. A orientação no espaço também é simples, utilizando mais as direções frente e lado (contidas na figura do octaedro); enquanto as linhas espaciais alternam-se entre curvas e lineares. A extensão dos movimentos varia entre pequena e média, havendo somente alguns momentos em que os braços se alongam para cima e para frente, distanciando-se mais do corpo. A forma predominante do corpo é curva, resultante da postura arqueada para frente, o que gera a impressão de humildade, passividade, miséria e desolação.

Em relação à dinâmica, podemos dizer que o peso é firme, o espaço oscila entre direto e flexível, o tempo é lento e a fluência é controlada. Dentre as ações básicas do esforço prevalecem as de **torcer** (firme, flexível e lenta) e **pressionar** (firme, direta e lenta).

II - Os Elementos Visuais

A caracterização dos personagens se dá através do figurino (composto através da diversificação de peças de roupas em diferentes tons, e do uso de panos sobre a cabeça), que

passa a impressão dos bailarinos estarem usando andrajos, e das máscaras (retratando rostos envelhecidos, sofridos, cansados e desanimados), que dão um aspecto grotesco e genérico a esses miseráveis. De acordo com as informações dadas pelo dançarino, coreógrafo e professor francês, Dominique Dupuy, que estudou e dançou na companhia de dança de Weidt, nesta coreografia, o uso da máscara, além de caracterizar os personagens, também tinha o propósito de estimular os dançarinos a uma maior interiorização de seus personagens.

III- Os Elementos Sonoros

A respeito da música de *Sous les Ponts de Paris*, não temos nenhuma referência. No entanto, conseguimos verificar de que se trata, evidentemente, de uma música tonal, composta em ré maior. A forma musical é a de uma dança de caráter lento e solene, em compasso $\frac{3}{4}$ (ternário), muito semelhante à sarabanda das suítes barrocas. A melodia (região aguda do piano) apoia-se sobre um baixo (graves) e, entre as duas partes (ou vozes), há um “recheio harmônico” (acordes). Pudemos identificar as seguintes cadências: TDT (IVI) e TrSDT (VI IV V I).

IV- As Relações entre os Bailarinos

A forma como eles se dispõem, formando círculos, sugere uma idéia de união, de solidariedade; enquanto as linhas do conjunto, dispostas assimetricamente, reforçam o tema em questão (a miséria), proporcionando uma sensação de desarmonia.

III.6. CONCLUSÕES

De modo geral, pudemos observar através destas análises, que em todos estes trechos coreográficos há um destaque na movimentação dos braços e das mãos, o que confere à dança uma maior expressividade, aproximando-a bastante do teatro. Por outro lado, vemos freqüentemente em muitas imagens destas coreografias a cabeça sendo focalizada; o que

também está ligado à força dramática da expressão facial. Cabe ressaltar ainda o movimento do tronco, que é bastante característico da dança moderna.

Em consequência da valorização destas partes do corpo, temos presentes as seguintes unidades de ação: a gesticulação (em todas as coreografias, sem exceção) e a contração, e o alongamento e a torção (ligados ao movimento do tronco). Em contrapartida, notamos que a maioria dos deslocamentos ocorre de modo simples (como por exemplo, andando, correndo) e não por meio de saltos, giros e rolamentos. Os poucos saltos existentes não são realizados com o intuito de caracterizar o etéreo, o irreal (como no balé clássico romântico), mas de expressar, por exemplo, o poder da Morte (em *A Mesa Verde*), a forma desajeitada e grotesca do bêbado (em *O Círculo Eterno*). De modo geral, quando há movimentos de rotação completa, são feitos de maneira muito simples, sem a intenção de exibir virtuosismo técnico. Com isso, vemos que nestas danças o mais importante não é saltar batendo as pernas no ar, ou girar inúmeras vezes sobre o apoio de uma perna só, mas alcançar a expressão máxima pelo movimento. Por essa razão, as pausas também são um recurso muito usado, responsável em grande parte pelo efeito de desarmonia e de fragmentação.

Em relação ao espaço, o nível alto é o mais utilizado nestas coreografias, o que se explica pela facilidade e amplitude de ação que temos ao estar de pé. Todavia, os movimentos estão muito mais ligados ao chão, por causa da preocupação em expressar a condição humana, os conflitos terrenos, não havendo quase momentos de elevação, saltos e *portés*. De modo geral, por se tratar de danças cênicas, concebidas para palco italiano, os movimentos sempre estão dirigidos para frente (para o público). Por outro lado, observamos ainda que a orientação espacial, na maior parte das vezes, é muito simples (e às vezes até mesmo indefinida), ocorrendo dentro da figura do octaedro (frente-trás, baixo-cima, lado-lado) e da figura do cubo (diagonais), o que se pode verificar nas coreografias em *O Círculo Eterno* de Kreutzberg, em *Debaixo das Pontes de Paris* de Weidt e no côro das mulheres em *Totenmal* de Wigman. A respeito da sua concepção de dança coral, Mary Wigman¹⁵⁴ enfatizava que esta deveria ser muito SIMPLES (em relação ao espaço, ao ritmo, à dinâmica, aos gestos), sem nenhum brilhantismo técnico, sem detalhismo, a fim de não dispersar o conjunto com estas preocupações, mantendo-o em “unissonância”. Com isso, verificamos que, nos solos de Mary

¹⁵⁴WIGMAN, *Op. cit.*, p.93

Wigman (talvez devido à sua formação como professora de ginástica) e no trabalho de Kurt Jooss (por ter incorporado à sua dança a técnica do balé clássico), o espaço era muito mais definido e melhor explorado.

Quanto à dinâmica, percebemos uma predominância no uso das ações básicas: **pressionar** (forte, direta, lenta), **dar socos** (forte, direta, rápida) e **retorcer-se** (forte, flexível, lenta). Logo, constatamos que o peso tende mais para o forte. No entanto, o uso do peso leve serve em alguns momentos para dar nuances à cena, e também para proporcionar a idéia de fragmentação. Um bom exemplo que temos é o da cena dos *Senhores de Negro*, onde Jooss intercala a ação de **flutuar** (leve, flexível, lenta) com a de **dar socos** (forte, direta, rápida), claramente opostas. O mesmo ocorre na *A Dança da Bruxa*, quando Mary Wigman interpõe a ação de **sacudir** (leve, flexível, rápida) com a de **pressionar** (forte, direta, lenta). Por outro lado, observamos a tendência do uso do espaço direto e do tempo lento, embora exista em relação ao peso, uma alternância destas qualidades. Entretanto, não há nenhum movimento extremamente rápido, que exija muita destreza. Por fim, a fluência é sempre controlada em todas as coreografias. Com isso, vemos que, dos quatro elementos do esforço, três (peso-forte, espaço-direto e fluência-controlada) foram classificados no Gráfico do Esforço por Laban (ver p.77) como “lutantes”. Portanto, se pensarmos na idéia que a palavra “lutante” expressa (conflito, desarmonia), podemos concluir que a presença predominante destes elementos (forte, direto e controlado) também é responsável pelo efeito desarmônico e muito expressivo causado pela fragmentação.

Por conseguinte, os outros elementos da dança estão em isomorfia com o movimento, tendo sido compostos juntamente, em função de cada coreografia, a fim de reforçar o conteúdo da dança. Isto pode parecer lógico, se pensarmos em termos dos elementos visuais (máscara, figurino, cenário, objetos cênicos), que em geral são planejados e elaborados para cada espetáculo. Entretanto, no caso da música, ela não era escolhida para ser acompanhada pelos movimentos, mas composta sob encomenda (com exceção de *Debaixo das Pontes de Paris*), a fim de atender exatamente a proposta da dança. Na verdade, isto está ligado diretamente à forma como Laban concebia a dança: como uma arte independente da música, que poderia mesmo existir sem ela.

Por isso, de forma geral, a música nestas coreografias (com exceção de *Debaixo das Pontes de Paris*) pode ser considerada de efeito, na medida em que se restringe, como na *Dança da Bruxa*, a uma base percussiva, sugerindo-nos a sensação de algo primitivo; ou que utiliza dissonâncias (*A Mesa Verde*, *Totenmal*, *O Círculo Eterno*), a fim de obter maior expressividade à cena, mediante deste recurso agressivo e distorcivo. À parte, o modo de colocação das pausas, as mudanças de compasso, os ‘rubatos’ e a contagem irregular, ajudam a enfatizar a idéia da fragmentação, tão presente no movimento corporal. Por fim, acreditamos que a utilização do tango e da habanera deva-se à dramaticidade destes ritmos e, também, ao caráter exótico neles implícitos.

Por sua vez, o uso de máscaras - que é um aspecto marcante destes trabalhos - contribui para caracterizar os personagens de forma alegórica, eliminando a expressão individual de cada bailarino, a fim de retratar a condição humana de maneira universal. Além disso, ela ainda dá uma aparência grotesca. Por fim, no trabalho de Mary Wigman (*Totenmal* e *Dança da Bruxa*), também vemos, nas próprias máscaras, a relação com o mundo primitivo e irracional, devido ao fato delas terem sido feitas em madeira e inspiradas nas máscaras africanas e orientais (sobretudo do teatro Nô). Resta-nos acrescentar que elementos como o cenário, o figurino, a iluminação, etc., também estão de acordo com o movimento.

Outro aspecto importante é a tendência destes coreógrafos unirem à dança os recursos das outras artes, absorvendo o conceito de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) proposto por Richard Wagner. Neste sentido, notamos a presença do cinema nos seguintes aspectos: na iluminação de *Totenmal* (de acordo com as descrições de Wigman) e sobretudo de *O Círculo Eterno*, cheia de sombras e de contrastes entre claro e escuro; no estilo da maquiagem do personagem *A Morte*, tanto na coreografia de Kreutzberg, como na de Jooss (*A Mesa Verde*); e no próprio modo da filmagem de *O Círculo Eterno*. Vemos também a arte teatral muito presente de diversas maneiras: no uso da palavra e na figura do cômico em *Totenmal* (remetendo-nos à lembrança da tragédia grega); na máscara, que em geral é associada ao teatro, chegando inclusive a representá-lo simbolicamente; na forma da caracterização dos personagens *O Bêbado*, *A Vaidosa*, *O Assaltante*, *A Prostituta* e *O Rei* em *O Círculo Eterno* referente à figura dos histriões medievais; na interpretação livre de psicologismo e espontaneidade; e na valorização da gestualidade. Além disso, a música, conforme dissemos

anteriormente, é bastante utilizada, enquanto que a poesia também é associada à cena, em *Totenmal* e em *O Círculo Eterno*. Por fim, as artes plásticas ainda influem na obra de Wigman, por causa da estreita amizade que ela tinha com vários artistas plásticos expressionistas (Emil Nolde, Will Gohrmann, Lasar Segall, etc.), chegando a conhecer tanto a Teoria das Cores de Goethe como também as idéias de Kandinsky, aproveitando esse conhecimento sobre o significado das cores na concepção de muitos figurinos de seus espetáculos.

PARTE II :

**VESTÍGIOS DA DANÇA
EXPRESSIONISTA NO BRASIL**

**YANKA RUDZKA E
AUREL VON MILLOSS:**

O movimento de dança expressionista deixou vestígios importantes na história da dança acadêmica no Brasil, a qual se desenvolveu neste século com a contribuição de inúmeros artistas europeus que aqui se radicaram. Vários dançarinos e coreógrafos que se formaram com mestres da dança expressionista implantaram escolas no Brasil que se desenvolveram e que até hoje estão ativas.

Infelizmente, o resgate adequado desta história é ainda inexistente. No decorrer desta pesquisa, verificamos a existência de poucas publicações a respeito. Especificamente, sobre a história da dança no Brasil, encontramos a seguinte bibliografia:

- FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: MINC/ FUNDACEN, 1988.
- KATZ, Helena. **O Brasil descobre a Dança descobre o Brasil**. São Paulo: Dórea Books and Art, 1994.
- NAVAS, Cássia. **Imagens da dança em São Paulo**. São Paulo: IMESP/ Secretaria Municipal da Cultura, 1987.
- NAVAS, Cássia & DIAS, Linneu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: MINC/ FUNDACEN, 1988.

É interessante notar que apesar desses livros servirem como um pequeno guia, nenhum deles traça um panorama geral de nossa história.

Antônio José Faro (ex-bailarino, coreógrafo e crítico de dança) em **A Dança no Brasil e seus Construtores** trata principalmente de alguns mestres como Maria Olenewa, Vaslav Veltschek, Maryla Gremo, Eugenia Feodorova, Igor Chvezov, Tatiana Leskova, entre outros, os quais estão mais ligados a trajetória do balé clássico no Rio de Janeiro, dando menor importância ou até mesmo ignorando os profissionais de outros estados e os mais vinculados à dança moderna (com exceção de Nina Verchinina no Rio de Janeiro e Yanka Rudzka em Salvador e São Paulo). Além disso, alguns dados, conforme pudemos verificar, não são muito precisos.

O Brasil Descobre a Dança Descobre o Brasil de Helena Katz (crítica de dança e coordenadora do Núcleo de Dança da PUC-SP) tem o mérito de tratar a respeito da evolução da dança em nosso país entre 1971 e 1994, traçando um panorama mais contemporâneo da dança brasileira. No entanto, o livro se limita a privilegiar o trabalho de alguns coreógrafos e grupos de dança, como por exemplo, Ivaldo Bertazzo, J. C. Violla, o Ballet Staging e o Grupo Corpo, dando menor importância aos trabalhos desenvolvidos por outros profissionais, deixando de tratar a respeito de muitos artistas importantes dentro do cenário brasileiro. Além disso, o livro apesar de expressar pelo título uma abrangência no âmbito nacional, focaliza praticamente só as iniciativas paulistanas.

O livro **Dança Moderna** de Cássia Navas e Linneu Dias (ambos ex-pesquisadores da Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas – antigo IDART) refere-se à história da dança moderna em São Paulo, embora não tenha a preocupação de seguir uma linha cronológica, focalizando apenas o trabalho de alguns profissionais. Por outro lado, a pesquisa tem o mérito de organizar vários dados sobre a trajetória da dança paulista, procurando, na medida do possível, apontar as influências absorvidas da dança européia e americana.

Por outro lado, nas **Imagens da Dança em São Paulo**, Cássia Navas dá um panorama iconográfico da dança paulista, de acordo com o seguinte critério: Balé Clássico, Balé Neoclássico, Balé Moderno, Dança Moderna, Balé Contemporâneo e Dança Contemporânea.

Eduardo Sucena (ex-bailarino, coreógrafo e professor de dança) trata em seu livro sobre a dança teatral no Brasil, incluindo além da dança acadêmica, o teatro de revista. Embora não siga uma linha cronológica contínua, forneceu dados interessantes a nossa pesquisa, sobre a dança no Brasil no século XIX, sobre alguns profissionais importantes que atuaram (ou ainda atuam) aqui, sobre alguns grupos brasileiros e sobre algumas companhias estrangeiras que se apresentaram no país.

Além desses livros, encontramos referências gerais sobre a dança no Brasil nas seguintes publicações:

- ASCHCAR, Dalal. **Ballet, Arte, Técnica e Interpretação**. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1985.
- ELLMERICH, Luís. **Guia da Música e da Dança**. São Paulo: Bôa Leitura, 1962.
- *ENCICLOPÉDIA BARSÁ*. Rio de Janeiro/São Paulo: Encyclopaedia Britannica Editores Ltda., 1962.
- PORTINARI, Maribel. **Nos Passos da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROBATTO, Lia. **Dança em Processo - A Linguagem do Indizível**. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1994.

Em virtude da insuficiência de material bibliográfico e da imprecisão de dados de vários dados obtidos através destes, achamos necessário ir direto às fontes, atrás de materiais como: artigos de jornais e revistas, fotografias, programas de espetáculos, folhetos de cursos, documentos, cartas, filmes, etc. e de depoimentos de pessoas que participaram ativamente ou passivamente destes acontecimentos, a fim de poder reconstruir um pouco desta trajetória.

Por meio desse material encontrado constatamos que, além de Yanka Rudzka e Aurel von Milloss, artistas como Chinita Ullmann, Kitty Bodenheimer, Renée Gumiel, Rolf Gelewsky e Aida Slon, também foram personagens de grande relevância no cenário artístico brasileiro dos últimos 60 anos, além de receberem influências do movimento expressionista em sua formação. Todavia, no âmbito limitado dessa dissertação não poderíamos pesquisar a trajetória desses vários artistas. Assim, optamos por focalizar apenas dois dentre eles – Yanka Rudzka e Aurel von Milloss, pelos seguintes motivos:

Yanka Rudzka foi a fundadora da faculdade de dança da Universidade Federal da Bahia em 1956, o que representa o início do movimento de inserção da dança no mundo universitário. A marca de seu trabalho persiste até os dias de hoje, visto que suas alunas tornaram-se professoras, vindo, posteriormente a lecionar nesta instituição, entre as quais Laís Salgado Góes, Marta Saback, Marli Sarmento, Norma Ribeiro, Teresinha Argolo, Juçara Pinheiro e Lia Robatto. Não podemos deixar de considerar que também algumas de suas alunas (como Marta Saback, Yolanda Amadei e, sobretudo, Lia Robatto) deram continuidade ao seu trabalho, tornando-se coreógrafas, e outras (como por exemplo: Lyris Castellani e

Glória Moreira) vieram a empregar o conhecimento que adquiriram, em suas carreiras artísticas, dançando e atuando no teatro, na televisão e no cinema.

Aurel von Milloss foi o diretor do *Ballet do IV Centenário*. Embora este coreógrafo e *mâitre de ballet* tenha apenas trabalhado durante dois anos no Brasil, foi inegável a sua importância no desenvolvimento de nossa dança, visto que ele exerceu uma forte influência na formação de uma geração de profissionais, dentre os quais bailarinas e professoras como Iolanda Verdier e Edith Pudelko (já falecidas), e coreógrafos, bailarinos e professores de balé atuantes até hoje como: Ady Addor, Ismael Guiser, Márka Gidali, Mariza Magalhães, Neyde Rossi, Yara von Lindenau, Yoko Okada os quais, por sua vez, também tiveram influência em minha formação pessoal, isso sem contar os inúmeros profissionais que passaram por suas mãos e que até hoje estudam com eles.

Portanto, sem diminuir a importância dos outros artistas da corrente expressionista que deixaram seus vestígios na dança brasileira, cremos ser justificável, no âmbito desse trabalho, focalizarmos apenas Rudzka e Milloss.

No entanto, antes de discorrermos sobre os vestígios da dança expressionista no trabalho destes profissionais, achamos necessário dizer que, em virtude das dificuldades em fazer todo esse levantamento material, optamos por incluir inúmeras citações neste texto, a fim de contribuirmos no trabalho de outros pesquisadores que por ventura tenham interesse pela obra destes coreógrafos.

Por outro lado, como o próprio leitor poderá observar nas próximas páginas, existe uma certa descompensação de material a respeito de Yanka Rudzka e Aurel von Milloss, que reflete bem a realidade vivida por estes profissionais. Enquanto Milloss recebeu todo o apoio financeiro e teve a imprensa toda ao seu lado, noticiando o tempo todo a criação e o desenvolvimento do *Ballet do IV Centenário*; o número de matérias publicada pela imprensa sobre Yanka Rudzka, durante os treze anos que viveu no país, ainda é inferior ao do *Ballet do IV Centenário*.

CAPÍTULO IV :

YANKA RUDZKA

Juana Zandel de Rudzka, mais conhecida como **Yanka Rudzka**, nasceu em 1916 em Varsóvia, na Polônia, filha caçula de uma rica família burguesa, donos de uma indústria têxtil. Lá mesmo, em sua cidade natal, iniciou sua formação em dança com os bailarinos alemães Ruth Sorel e Georg Groke, indo mais tarde para a Suíça, após a Segunda Guerra Mundial, aperfeiçoar-se com Harald Kreutzberg.

Yanka Rudzka começou sua vida profissional na Polônia, ainda antes da Segunda Guerra Mundial, trabalhando como bailarina e tornando-se logo professora de Movimento Expressivo no Instituto Nacional de Teatro e diretora do Instituto Estadual de Dança Moderna, em Lodz. Em 1946, após ter vivenciado a invasão da Polônia, os horrores e a destruição da Segunda Guerra Mundial, decidiu deixar a Europa e aventurar-se em outro continente, mudando-se para Buenos Aires, onde viviam alguns parentes seus. Nesta cidade, Yanka desenvolveu durante cinco anos o seu trabalho, fundando uma Escola de Dança Moderna, ensinando no curso de aperfeiçoamento da Federação Pan-Americana de Associações de Educação Física e colaborando com o Instituto de Cinema.

Em 1951 foi para Milão, onde trabalhou durante oito meses, dirigindo cursos de aperfeiçoamento em algumas escolas de dança. Neste ínterim, o maestro e compositor Hans Joachim Koellreuter, durante uma viagem pela península, conhecendo o trabalho realizado por Yanka, convidou-a para vir lecionar em São Paulo na Pró-Arte.

Tendo aceito a proposta, Yanka Rudzka chegou ao Brasil em 1952, para organizar a implantação da Escola e do Primeiro Conjunto de Dança Moderna da Pró-Arte e do Museu de Arte. Nestas escolas, coube-lhe ainda a tarefa de lecionar e coreografar, dando às suas alunas uma formação de dança moderna.

No início de 1954, Yanka viajou para o Nordeste, com apoio dos Diários Associados, para pesquisar o folclore nordestino, encontrando aí uma fonte de inspiração para suas coreografias. Neste mesmo ano, retornou à Bahia, em julho, para participar dos *Seminários Internacionais de Música* - organizado pelo Ministério da Educação e Cultura e pela Reitoria da Universidade da Bahia, com a colaboração da Pró-Arte - dando aulas de dança expressiva. Além de suas atividades como professora de dança moderna em São Paulo,

em setembro, Yanka ainda deu aulas para diversos professores de educação física de diversas partes do Brasil e do exterior no III Curso de Aperfeiçoamento Técnico e Pedagógico, realizado em Santos.

Em 1955, continuando seu trabalho na Escola Livre de Música da Pró-Arte, Yanka ensinou *Movimentação, Expressão por Gestos e Dança* no Curso Prático Preparatório para Cinema e Teatro, dirigido por Magdalena Nicol.

Após ter ensaiado durante vários anos suas alunas, finalmente, em junho de 1956, Yanka teve a oportunidade de apresentar suas coreografias, em São Paulo, no Recital de Dança Moderna Expressiva promovido por Anita Landerset. Meses depois, a convite do reitor Edgar Santos da Universidade Federal da Bahia, transferiu-se para Salvador, indo fundar e dirigir a primeira faculdade de dança do país. Lá, além do trabalho realizado na Faculdade de Dança, colaborou ministrando cursos de Expressão Corporal para Atores na Faculdade de Teatro - dirigida na época por Martim Gonçalves - e promoveu espetáculos de suas alunas nos anos de 1957, 1958 e 1959.

Em 1959, durante as férias de verão, Yanka veio a São Paulo para promover o Primeiro Seminário de Dança Moderna e Dança para Teatro, realizado no Museu de Arte Moderna, no qual teve como alunos vários artistas importantes do nosso teatro: Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Jardel Filho, Nídia Lícia, Natália Timberg, Antunes Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Zara, Walmor Chagas, Cleide Iáconis, entre outros¹⁵⁵. No meio do ano, resolveu deixar a direção da Faculdade de Dança, voltando a residir em São Paulo, onde continuou a ensinar dança moderna. Em 1960, além de ministrar o Curso de Dança para Profissionais e Principiantes promovido pelo Conselho Estadual da Cultura, criou cinco coreografias para um filme de Flávio Tambellini.

Com seu grupo de dança reorganizado, em 1961, Yanka Rudzka pôde voltar a se apresentar em São Paulo, no Teatro Brasileiro de Comédia e, em seguida, percorrer algumas cidades do interior de São Paulo, exibindo suas coreografias. Neste mesmo ano, fez a

¹⁵⁵SOARES, Heloísa. "Astros e estrelas do teatro buscam na dança maior expressão artística". São Paulo - 22 de Janeiro de 1959, Ano I.

coreografia para o filme *Mulheres e Milhões* de Jorge Ileri, e foi contratada como professora de expressão corporal pela Escola de Arte Dramática - EAD - de Alfredo Mesquita.

Em 1962, além de continuar a dar aulas na EAD e a dar aulas particulares de dança moderna e ginástica expressiva, elaborou uma coreografia para a *Missa Pastoril de Barroco Mineiro* do Padre José Maurício. Em julho, voltou a Salvador para dar aulas no Primeiro Curso de Férias da Escola de Dança da UFBA, promovendo, juntamente com Rolf Gelewski, um espetáculo de dança na Universidade. Em setembro, em Curitiba, participou do Primeiro Encontro de Escolas de Dança do Brasil - organizado por Paschoal Carlos Magno, apresentando mais uma vez seu 'Conjunto de Dança'. Logo após esse 'Encontro', Yanka foi para Buenos Aires realizar um curso, permanecendo por lá, durante um mês. No final do ano, retornando a São Paulo, Yanka ainda ministrou o *Curso de Expressão Corporal para Atores* promovido pela Comissão Estadual de Teatro.

No ano seguinte, viajou primeiramente para Curitiba, para dar aulas de Expressão Corporal no curso de teatro promovido pela Fundação do Teatro Guaíra, e logo depois foi convidada para ministrar essa disciplina no Curso de Iniciação Teatral promovido pelo Conselho Nacional de Cultura em Brasília.

Em 1965, Yanka decidiu voltar para Europa, estabelecendo-se em Graz, na Áustria, onde vive até hoje. Entre 1967 e 1989, trabalhou na Escola Superior de Música e Teatro da Universidade de Graz, lecionando *Técnica e Dança Moderna* e colaborando com os diretores teatrais nas montagens de peças.

Ilustração 33: Yanka Rudzka

Fonte: *Coleção Particular*



IV.1. INFLUÊNCIAS DA DANÇA EXPRESSIONISTA NO TRABALHO DE YANKA RUDZKA

Durante todo o tempo em que Yanka esteve no Brasil, seu trabalho como bailarina, coreógrafa, professora de dança moderna e de expressão corporal para atores sempre evidenciou uma íntima ligação com a corrente de dança expressionista alemã.

Estudou com Ruth Sorel e Georg Groke¹⁵⁶ na Polônia, nos anos 30, antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial e procurando, após a guerra, complementar seus estudos, foi para a Suíça fazer um curso de especialização com Harald Kreutzberg. Yanka Rudzka absorveu durante sua formação em dança uma forte influência das idéias lançadas por Rudolf von Laban, Émile Jaques-Dalcroze¹⁵⁷ e Mary Wigman.

¹⁵⁶ A bailarina Ruth Abramowitsch (que mais tarde adotaria o sobrenome 'Sorel') e o bailarino Georg Groke estudaram e se formaram na Escola de Mary Wigman em Dresden, na Alemanha. Mais tarde, tornaram-se solistas da *Ensemble der Städtischen Oper Berlin* (Conjunto da Ópera Municipal de Berlim), uma companhia eclética, dirigida por Lizzie Maudrik, na qual bailarinos clássicos dançavam ao lado de dançarinos formados pela escola de Wigman. Fortemente engajados política- e socialmente, Ruth Sorel e Georg Groke formaram uma parceria de sucesso ao realizar o espetáculo *Durchbruch - Skizzen aus dem Tagebuch eines Arbeiters* (Ruptura - Esboços de um diário de um operário). Devido a esse espetáculo e a origem judaica de Ruth Sorel, foram imediatamente despedidos da Ópera Municipal de Berlim, e tidos como 'suspeitos' pelo regime nazista em 1933. Em junho de 1933, em virtude do *Concurso Internacional de Solos Artísticos de Dança* realizado em Varsóvia, conseguiram sair legalmente da Alemanha. Com isso, além de terem saído vitoriosos neste concurso, conseguiram exilar-se por alguns anos na Polônia, onde, com a ajuda da bailarina Ziuta Buczynska, dirigiram uma escola de dança e se apresentaram por diversas cidades polonesas, até a eclosão da Segunda Guerra Mundial.

(v. MÜLLER & STÖCKEMANN, *Op. cit.*, pp. 43, 106, 209-210 e BARIL. *La Dansa Moderna*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 427)

¹⁵⁷ É interessante ressaltar que, em diversos depoimentos sobre Yanka Rudzka, houve comentários sobre o seu admirável conhecimento musical. Embora não possamos afirmar que Yanka Rudzka tenha estudado o método Jaques-Dalcroze, tudo nos leva a crer que ela o tenha feito ou, ao menos, tivesse um bom conhecimento de seu trabalho. Pois, segundo consta, esse método foi logo amplamente difundido em diversos países da Europa, chegando a ser ensinado nas escolas, no curso primário. Resta-nos acrescentar que, no início de 1952, em entrevista publicada em *O Diário de São Paulo*, Yanka fez a seguinte declaração :

Outro artista, E. Jaques-Dalcroze, procurou atribuir à dança o valor ético que tinha entre os gregos com o fim de estabelecer a unidade entre o ensino ginástico e intelectual. Os esforços de Isadora Duncan e Jaques-Dalcroze determinaram em todos os países, e especialmente na Alemanha, inúmeras iniciativas, cuja importância estética e social é considerável.

Por sua vez, Lia Robatto e Yolanda Amadei, que foram suas alunas, também afirmaram, em entrevistas concedidas à autora em 1995, ter ouvido Yanka tecer comentários sobre o método desenvolvido por Émile Jaques-Dalcroze. Além disso, não podemos deixar de considerar que, logo de início, ao fundar a Escola de Dança da Universidade da Bahia, Yanka implantou no curso a disciplina *Rítmica*, ministrada pela professora Gertrud Sperket - designada para ensinar o método Jaques-Dalcroze.

Ruth Sorel e Georg Groke



Ilustração 34 - Ruth Sorel e Georg Groke em *Coppelia* de Lizzie Maudrik na Ópera da Cidade de Berlim.



Ilustração 35 - Ruth Sorel e Georg Groke num dueto (ca. 1930)

Ilustração 36 - O jurado e os ganhadores do *Concurso Internacional de Coreografia* na Polônia em 1933. Da esquerda para a direita em pé estão: Olga Slawska, Ziuta Buczynska, ?, ?, Rosalia Chladek, Afrika Doering, Ruth Abramowitsch (Sorel), Pola Nirenska, Georg Groke, Julia Markus, Alexander von Swaine, Rolf Arco, Simone Binois e Raden Mas Jodjiana.

Fonte das ilustrações 34, 35 e 36: MÜLLER & STÖCKEMANN, *Op. cit.*, pp.106, 209-210.



Não é de se estranhar que Yanka tivesse uma concepção de dança bastante semelhante à de Mary Wigman, encarando essa arte como um reflexo da vida, dos sentimentos, das idéias do Homem, da sua relação com o Universo. Se por um lado este conceito abrangia a idéia de que a dança deveria expressar as transformações do mundo, por meio de uma linguagem corporal moderna, correlata ao seu tempo, por outro lado, também havia o anseio de alcançar, por meio da dança, uma integração com a Natureza, com o Cosmo, com Deus. Diante disso, notamos que Yanka, tal como Wigman, também se referia à dança como um *caminho direto para os deuses*¹⁵⁸, como um verdadeiro *ato de religião*, no qual *as dançarinas são as sacerdotisas*¹⁵⁹. Podemos ver essas idéias expressas nestes dois trechos, publicados em jornais distintos, em um intervalo de aproximadamente três anos, nos quais Yanka sintetizou o seu pensamento da seguinte forma:

Quando se dança hoje, agora, não se pode ignorar toda a revolução não apenas das artes em geral, mas principalmente da própria vida. Não se pode esquecer a libertação do átomo, os contatos interplanetários, a presença eterna de Deus. O palco é um altar onde o artista comunga com todos os homens e todo o Universo, no rito de suas verdades mais profundas e secretas. Dançar é um ato de religião com o qual nos confessamos integralmente, muito mais do que se falássemos e nos víssemos encadeados pelo limite das palavras.

.....

Cada arte - e também a dança - é inegavelmente metafísica. O artista verdadeiro é aquele que sabe criar seu mundo próprio, quero dizer: sua relação com o Universo, com o Infinito, com o mistério que existe atrás das coisas, com a Origem. Tudo isso, mais a sua consciência objetiva e subjetiva do Todo e da sua própria imaginação, de seu Ser Íntimo: assim cria o Artista o seu mundo.

A meu ver, hoje, nesta época, estamos sendo testemunhas de uma transição nas artes. De uma mutação, período interessantíssimo para um futuro decidido - e nesta transição temos que tomar parte, tentando encontrar em nós mesmos, uma posição diante dela.

¹⁵⁸ In *(matéria não assinada)* “1 – A dança é o caminho direto para os deuses, o caminho sem curvas”. **Jornal do Brasil** - Tablóide .Rio de Janeiro, 9 de Agosto de 1959 , p. 7.

¹⁵⁹ Idem *ibid.*

*Toda pesquisa, todos os novos rumos, já são de grande importância como experiências, para chegarmos a um resultado seguro e pleno.*¹⁶⁰

Contudo, apesar das similaridades, Yanka evitava ao máximo ser chamada de “expressionista”, procurando negar a influência desta linha de dança sobre seu trabalho, embora, paradoxalmente, acabasse se referindo sempre às contribuições de Mary Wigman à dança moderna, expressando toda a sua admiração pelo seu trabalho. Isso pode ser visto no trecho abaixo, de uma outra entrevista, na qual Miroel Silveira¹⁶¹, ao traçar para o leitor o fio condutor que levaria Yanka a se manifestar contra essa linha de dança, sugere ter havido uma conversa anterior, na qual ela se referia ao desenvolvimento da dança moderna promovido por artistas expressionistas - como freqüentemente fazia ao conceder entrevistas.

Mary Wigman e Harald Kreutzberg, mencionados também com o prolongamento da conversa nos levam ao expressionismo.

- Embora reconheça a importância da contribuição expressionista à dança moderna, acho que se trata de um movimento superado. Dele me afastei desejando maior simplicidade e concentração, em vez de exteriorizações gratuitas. Quero formas mais puras.

(...)

Digo pureza no sentido de autêntico, como tudo quanto está nascendo, virgem, não conspurcado, dentro do Universo. Formas essenciais com as que a natureza cria - num exemplo grosseiro, o círculo representativo da imagem do sol, da lua. Acredito que em dança o expressionismo levava à superafetação, ao rebuscamento, ao ‘plástico’, ao passo que, para mim, vejo que a dança se torna muito mais comunicativa quando parte de um gesto interior, de uma necessidade vivencial. Isso é pureza.

Por outro lado, a proposta de treinamento corporal de Yanka Rudzka também se assemelhava bastante com a *Tanzgymnastik*¹⁶² de Mary Wigman, visando fazer o aluno expressar artisticamente o seu ‘interior’. Para isto, dizia ser necessário, antes de mais nada, fazer com que o aluno se livrasse das suas inibições e dominasse seu corpo. Em 1952, na

¹⁶⁰ O primeiro trecho refere-se à entrevista realizada por Miroel Silveira, publicada no jornal Internacional News em 22 de Novembro de 1959; e o segundo, à entrevista realizada por Thereza Sá, publicada no jornal A Tarde em 23 de Julho de 1962.

¹⁶¹ SILVEIRA, Miroel - “Dançar = Confessar-se”. São Paulo, 11 de Janeiro de 1959, Coluna de Teatro.

¹⁶² O próprio método da *Tanzgymnastik*, desenvolvido por Mary Wigman nos anos 20, consistia em fazer o aluno descobrir o seu próprio corpo, livrando-o das inibições e dos atravancamentos, para depois transformá-lo em um instrumento de expressão.

revista Habitat, Alimonda escreveu as seguintes palavras sobre a proposta do curso de dança moderna oferecido pelo Museu de Arte:

(Yanka) Acredita que a forma mais condizente com a realidade da nossa época é esta em que o movimento traduz os mais íntimos sentimentos, as idéias pessoais, a imaginação livre e torna a personalidade mais evidente. Yanka Rudzka procurará difundir entre os já inúmeros jovens que freqüentam o Conjunto de Dança Expressiva um perfeito domínio do corpo, além de um trabalho consciente que estilize o gesto natural, porque para transformar os movimentos em arte, em dança, não há cânones determinados.

De forma semelhante, o jornal Última Hora (1952) publicou a seguinte opinião de Yanka Rudzka:

Respeito o balé clássico - disse ao repórter - respeito-o como uma forma de dança. Contudo, sirvo-me dele somente como uma parte da técnica. Estou convicta de que a dança expressiva possui mais afinidade com a época e a realidade. Por seu intermédio podemos traduzir os sentimentos e idéias mais pessoais, em forma absolutamente livre. Esta busca perene de uma forma nova, desenvolvendo a imaginação e a personalidade. Os protagonistas têm consciência intelectual de seus meios de expressão, exigindo-se dos bailarinos perfeito domínio do corpo, além de um trabalho consciente que estilize o gesto natural.

Nos programas de espetáculos de Anita Landerset, de 1956, e da Escola de Dança da Bahia, de 1957, Yanka também expressou bem o perfil de seu trabalho ao falar sobre a dança moderna:

Na dança moderna, a dançarina exprime através do corpo estados de consciência e subconsciência, conservando equilíbrio entre o conteúdo e a forma, o tempo e o espaço.

Na dança moderna não existe técnica "fria", como movimento mecânico superficial. E com a técnica moderna que se consegue o domínio do corpo, localizando a concentração em diversos pontos centrais do movimento - que se encontram por todo o corpo humano - e que se consegue a independência deles. O movimento técnico tem de estar sempre ligado à expressão, ensinando a dançarina a sentir, a libertar-se de suas inibições (importante fator psicológico), abrindo-lhe desta forma um mundo de possibilidades, permitindo-lhe escolher livremente o que mais convém a sua mentalidade, a sua tendência e fantasia. A dança moderna desenvolve a personalidade, exigindo força de sentir, de pensar e criar.

Por fim, não podemos deixar de citar o texto enviado por Yanka a Lia Robatto, em 1991, resumindo o cerne do seu trabalho de dança moderna:

DANÇA MODERNA

- *Eterna busca das novas formas de expressão e liberdade de criação;*
- *Equilíbrio entre conteúdo e forma;*
- *Abstração do descritivo, concentrando-se no centro, na essência do tema.*

O dançarino, através da consciência de seu corpo, extremamente disciplinado, procura transmitir suas idéias, suas vivências, modo de pensar, sua relação com a vida e com o universo - é como uma confissão a si mesmo e ao seu público.

*Apesar das imperfeições, o artista fala.
Fala e alcança o espectador:*

Não é a obra perfeita que encanta, é a autenticidade do indivíduo, do movimento interior, do calor humano, da intensidade, a sua verdade de vivência - e é só isso que convence.

É como um raio que nasce do interior, é a manifestação de algo interior - quem sabe da alma, do centro ...

Contudo, a maneira de preparar corporalmente suas alunas não condizia exatamente com a forma de trabalho da escola alemã, ao contrário, era, sim, bastante eclética, misturando exercícios técnicos de diversas linhas de dança. De acordo com a descrição de várias alunas, Yanka Rudzka dava, em suas aulas, um aquecimento, empregando tanto exercícios de chão da técnica de dança moderna de Martha Graham (conforme podemos ver na ilustração 38) como também exercícios de barra do balé clássico, os quais, por sua vez, eram feitos no centro, sem o apoio das barras.

Ao que parece, vemos que Yanka Rudzka não se prendeu unicamente à escola expressionista, pois absorveu também outras influências em seu trabalho, mesmo porque, como podemos ver por meio de vários depoimentos, ela possuía uma preocupação constante de acompanhar as tendências novas que surgiam e se posicionar diante delas. Por outro lado, parece-nos que a utilização dessas técnicas devia-se muito à falta de subsídio técnico em sua

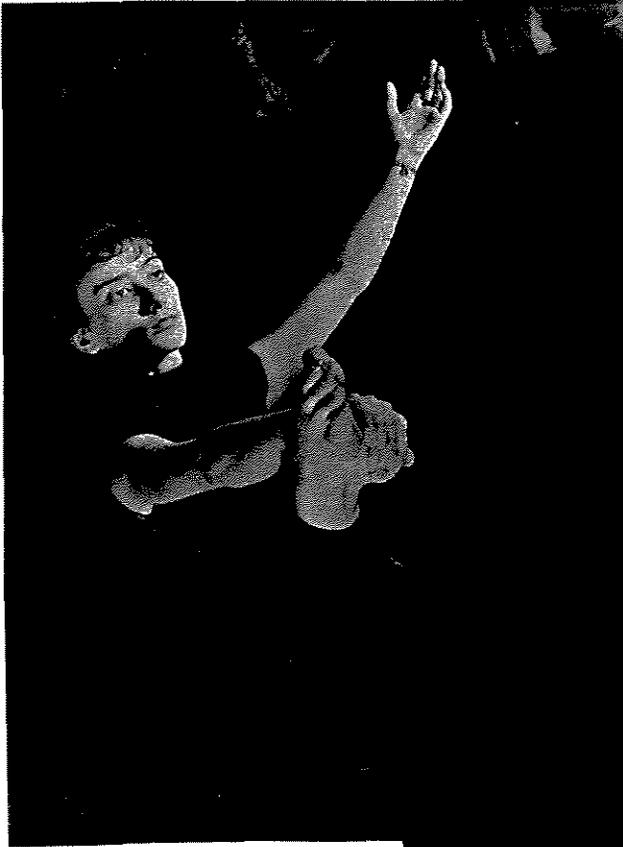


Ilustração 37 - Exercício de Improvisação

na aula de Yanka Rudzka no MASP

Ilustração 38 - Anita Landerset
fazendo exercícios de chão na aula de
Yanka Rudzka no MASP (ca 1952)

Fonte: Arquivo MASP

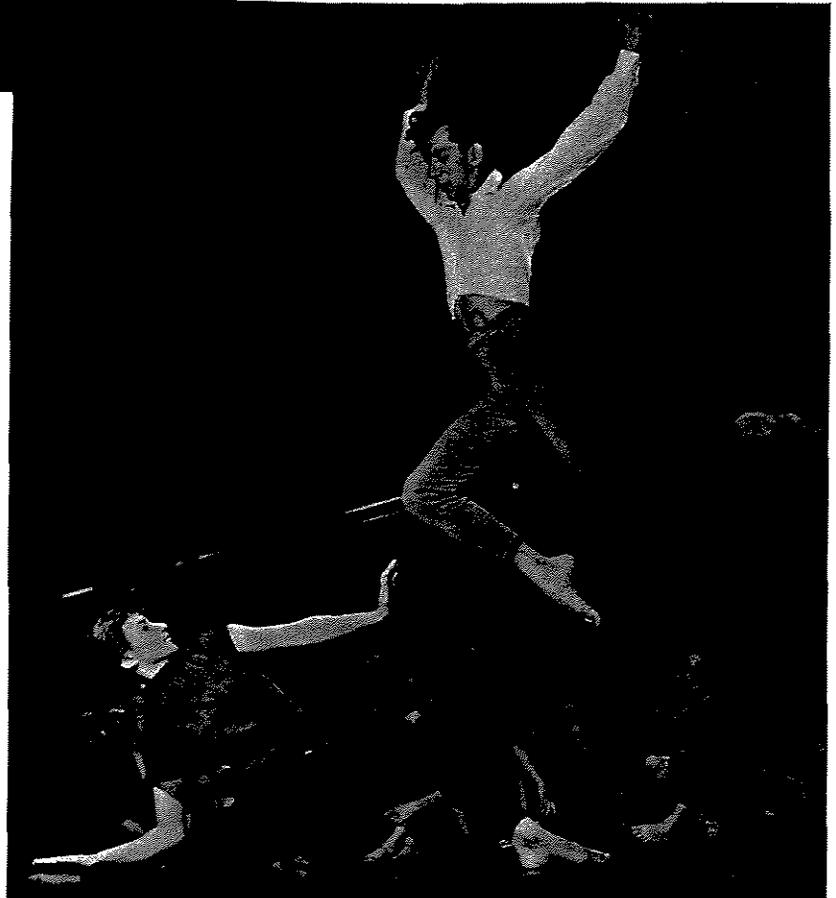
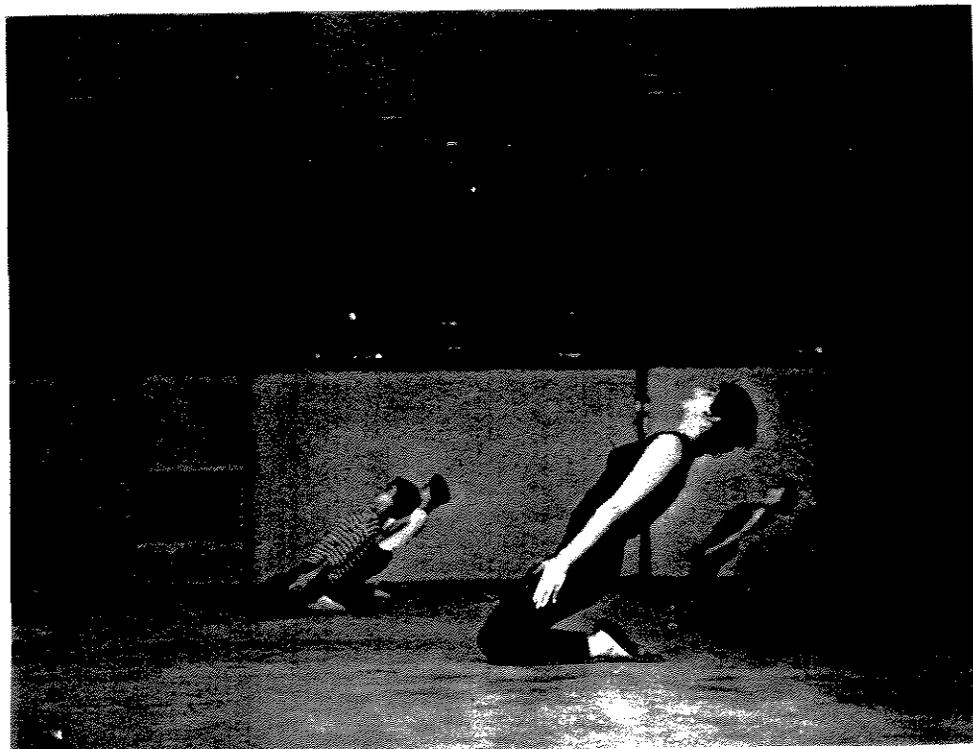


Ilustração 39 e Ilustração 40 - Yanka dando aulas às suas alunas no Prédio da Bienal.

Fonte: *Coleção Particular*



formação de dança moderna¹⁶³. Podemos supor ainda que talvez essa inclusão de exercícios do balé clássico viesse talvez da herança de seus primeiros professores, que apesar de terem estudado e se formado na escola de Mary Wigman, podem ter acrescentado elementos do balé em seu trabalho, pois dançaram em uma companhia composta tanto por dançarinos da escola expressionista como por bailarinos clássicos.

Chegamos à conclusão, em função das próprias declarações de Yanka Rudzka já citadas, e após entrevistarmos várias de suas ex-alunas, que esta questão da técnica sempre esteve em segundo plano, pois Yanka sempre ressaltou mais a expressividade do que a perfeição técnica de suas alunas. De acordo com Marta Saback¹⁶⁴, ela não se preocupava muito em corrigir os problemas de postura das alunas, por estar mais voltada a desenvolver o lado artístico, enfatizando a criatividade e a expressão. Lia Robatto¹⁶⁵, por sua vez, confirma o pouco interesse de Yanka nesses exercícios técnicos, criticando-a sob este aspecto, descrevendo suas aulas da seguinte maneira :

Ela começava com aquecimento e técnica. As aulas eram sempre acompanhadas com piano ao vivo. Ela pedia para os pianistas improvisarem, mas poucos conseguiam isto, a maioria usava seu repertório. Então ela pedia que tocassem Debussy, ela gostava de jazz, uma coisinha brasileira. E nós fazíamos 'plié', 'battement', uma basesinha sem barra no centro. Essa técnica era engraçada, porque ela tinha muito pouco interesse, eu acho, muito pouco conhecimento sobre alinhamento postural, e nenhum conhecimento sobre cinesiologia. Então ela dava a forma aparente de um 'plié', mas sem ensinar as funções dos músculos que deviam atuar, os que deviam atuar, economia de esforço, nada, não tinha a menor noção disso. Nós fazíamos pensando..., eu me esforçava só para dar expressão. Porque ela queria que cada 'plié' você expressasse toda a sua alma. Então o 'plié' tinha sempre um gesto de braço, um movimento de cabeça que não tinha nada a ver com o 'plié', que era - hoje eu vejo - que era pura decoração. Era como se você fizesse uma arquitetura bonita, não pela estrutura, mas pela 'décor'. Então digamos, você faz um 'plié' e daí quando termina o 'plié', você faz um movimento de braço ao lado, que você joga a alma neste movimento do braço. Então o movimento de braço não tinha a ver com a função do 'plié', não era integrado ao 'plié', pelo menos para nós como era dado. Então, cada movimento a gente tentava expressar, fazer a técnica, cada exercício, a gente, eu, exercitava a minha expressão, a minha auto-expressão dentro do que ela indicava.

¹⁶³ É interessante lembrar que a escola de dança alemã sempre recebeu muitas críticas em relação à falta de técnica. Vide por exemplo MARKARD (org.), *Op. cit.*, pp. 14, 15, 30)

¹⁶⁴ Em entrevista concedida à autora em Salvador no dia 21 de Outubro de 1996.

¹⁶⁵ Em entrevista concedida à autora em São Paulo no dia 02 de Junho de 1995.

Do mesmo modo Yolanda Amadei¹⁶⁶ relata :

Cada exercício, cada 'plié', ela queria que você fizesse com expressão, ela jamais admitia o mecânico, e isso era muito especial, muito teatral.

No que diz respeito à técnica de Martha Graham, Lia Robatto¹⁶⁷ expressa a seguinte opinião:

ela fazia 'battement' segurando o calcanhar, algumas coisas inspiradas em Martha Graham, mas que não eram Martha Graham, pois não tinham o mesmo princípio do movimento de Graham, absolutamente. O esforço correto era outro. A gente fazia mais pela flexibilidade dos movimentos. Algumas torções, quarta posição no chão... Ela gostava muito de chão. Éééé..., eram muito bonitos, mas muito sofridos, porque a gente não tinha uma técnica direito, eu não conseguia torcer direito, era tudo muito difícil.

Somando-se a isso, não devemos esquecer que Yanka sempre criticou veementemente o balé clássico, não permitindo, inclusive, que suas alunas tomassem aulas desta técnica a fim de não “se estragarem”¹⁶⁸, pois tinha a convicção que este tipo de trabalho era bastante pernicioso. Segundo Lyris Castellani¹⁶⁹, Yanka demonstrava a sua preferência em trabalhar com pessoas sem técnica, por estas serem muito mais moldáveis ao seu trabalho, do que com os bailarinos clássicos, pois estes normalmente eram muito rígidos ao movimentarem seu tronco, acabando por ser mais trabalhoso fazer com que relaxassem suas tensões. Além disso, ela queria que o dançarino não ficasse preso à forma, mas sim, que se concentrasse na expressão do seu interior - o que era mais difícil para quem vinha da escola de balé clássico. Apesar de adotar alguns exercícios de barra, na entrevista concedida a Miroel Silveira¹⁷⁰, Yanka fez o seguinte comentário a respeito do balé clássico:

Não posso adotar nada que limite, pois vejo a dança, principalmente, não como uma demonstração de técnica ou ginástica, mas como uma expressão total do ser humano, um grande gesto para exprimir o fundamental.

¹⁶⁶ Em entrevista concedida à autora em São Paulo no dia 12 de Maio de 1995.

¹⁶⁷ Em entrevista já citada anteriormente.

¹⁶⁸ v. Lia Robatto e Yolanda Amadei em entrevistas já citadas anteriormente.

¹⁶⁹ Em entrevista concedida à autora em São Paulo no dia 25 de Janeiro de 1997.

¹⁷⁰ SILVEIRA, Miroel - “Dançar = Confessar-se”. São Paulo, 11 de Janeiro de 1959, Coluna de Teatro.

Em virtude deste ensejo de *exprimir o fundamental*, as aulas de Yanka eram sempre muito dançantes¹⁷¹. Segundo Lia Robatto¹⁷², após o aquecimento no chão e o trabalho de barra no centro, Yanka dava seqüências em diagonal, dotadas de movimentos muito simples, desprovidas de piruetas e grandes saltos, o que facilitava ainda mais a concentração na expressividade, visto que as seqüências não exigiam grande apuro técnico. Além disso, Lia nos diz que suas aulas eram sempre finalizadas com exercícios de improvisação, sugeridos a partir de um tema ou de uma música - o que demonstra mais uma vez sua preocupação com a expressão da personalidade de cada um.

Parece-nos que, se por um lado as aulas de Yanka eram deficientes em certos aspectos “técnicos”, como aquecimento muscular, alinhamento postural, consciência dos grupos musculares envolvidos em cada movimento, economia e esforço etc., por outro lado, tinham o mérito de reconhecer a importância de desenvolver a musicalidade em suas alunas, e, sobretudo, de fazer com que elas tivessem consciência do movimento, no que se referia a seus fatores: espaço, tempo, peso e fluência. O que de certa forma coincide com a opinião de Lia Robatto¹⁷³ :

O grande, o imenso valor de Yanka está na sua técnica de interpretação dos movimentos. Yanka nos ensinou os mínimos detalhes do desenho de cada gesto, a sua musicalidade, o seu ritmo, as suas sutis gamas de intensidade, isso sem falar na sua extraordinária compreensão do sentido e da expressão dos movimentos, que nos era transmitida em cada aula e em cada ensaio.

Diante disso, vemos mais uma vez a forte ligação do trabalho de Yanka Rudzka com a escola expressionista alemã, remetendo-nos a Jaques-Dalcroze, Laban e Mary Wigman. O que pode ser mais uma vez reforçado pela colocação feita por Yanka, em 1962¹⁷⁴, em que

¹⁷¹ Conforme define Marli Sarmiento em entrevista concedida à autora em Salvador no dia 25 de Outubro de 1996.

¹⁷² Em entrevista já citada anteriormente.

¹⁷³ ROBATTO, Lia. **Dança em Processo – A Linguagem do Indizível**. Salvador: Centro Editorial e didático da Universidade Federal da Bahia, 1994, p. 272.

¹⁷⁴ Em entrevista realizada por Thereza de Sá publicada no jornal **A Tarde** em 23 de Julho de 1962

diz: *Meu curso baseia-se sobre os elementos gerais da dança que são: Movimento, Espaço, Tempo e Dinâmica*; como também pelo texto abaixo¹⁷⁵, descrevendo o seu método de ensino e expressando nitidamente o emprego de idéias até certo ponto coincidentes com as de Rudolf von Laban :

Minha orientação na Arte, e neste caso na Dança Contemporânea, baseia-se nos elementos universais, como:

*ESPAÇO
MOVIMENTO
FORMA
TEMPO
INTENSIDADE
Espaço - limitado
Espaço - ilimitado
Movimento - mutação, energia vital
Forma - a vida em todas as suas manifestações
Tempo - ritmo - qualitativo
 quantitativo
Intensidade - exterior
 - interior (expressão)*

Nós estamos intimamente ligados com estes elementos, nós vivemos dentro deles e com eles.

O corpo no ESPAÇO, no MOVIMENTO, cria FORMAS cheias de INTENSIDADE, perpetua no TEMPO - RITMO ETERNO, que se manifesta em todas as FORMAS de vida.

A noção e a consciência destes elementos enriquecem a fantasia e a força criativa dos dançarinos.

A liberdade de expressar-se de forma individual desenvolve a sensibilidade e permite aprender e reconhecer e diferenciar entre o verdadeiro e o falso na arte.

Com isso, não é de se estranhar que nenhuma de suas ex-alunas tenham deixado de se referir, nas entrevistas realizadas, ao senso rítmico e à sua noção espacial.

¹⁷⁵ Texto de Yanka Rudzka enviado à Lia Robatto em 1991.

Ilustração 41 - Ensaio de *Águas de Oxalá* nas antigas instalações da Escola de Dança (atual Casa dos Estudantes). Interessante observar o uso espacial.



Ilustração 42 - Yanka Rudzka e suas alunas em frente da Escola de Dança da Universidade da Bahia (atual Casa dos Estudantes) na Rua Araújo Pinto.

Fonte: *Coleção Particular*



No que diz respeito à musicalidade - além de ter um ouvido apurado e ser dotada de uma extrema capacidade de compreensão rítmica¹⁷⁶ -, de acordo com Lyris Castellani¹⁷⁷, Yanka sabia como tirar proveito disso. Em vez de simplesmente preencher cada compasso, com um passinho (como diversos professores de dança fazem), ela utilizava certos recursos, como por exemplo, a pausa, conseguindo com isso dar mais expressividade às suas coreografias.

Mas era sobretudo na questão espacial que se detinha na maior parte do tempo. Em primeiro lugar, já de antemão, procurava passar às alunas o conceito de cinesfera desenvolvido por Laban, conforme nos relata Glória Moreira¹⁷⁸:

Ela sempre nos dizia: - 'Eu não posso entender que o bailarino não use o espaço, porque você está dentro do espaço. O espaço está aqui, e este espaço que está ao redor de você, faz parte de você. Você não pode dançar sem levar em consideração o espaço...

Além disso, relembra Lyris Castellani¹⁷⁹, ela procurava fazer com que as alunas, ao realizar uma ação, se preocupassem em criar volumes, utilizando ao máximo as direções, a fim de conseguir um efeito tridimensional. Já Lia Robatto e Marta Saback¹⁸⁰ recordam-se dela exigindo constantemente que se projetassem espacialmente. O fato é que, com isso tudo, Yanka acabava transmitindo às suas alunas uma boa noção espacial, a ponto de Marta Saback¹⁸¹ comentar :

Ela fez um espetáculo que se chamava 'Água de Oxalá', e ela exigiu que tivesse uma escadaria, uma escada grande, que tivesse uns cinco lances bem largos, porque a gente dançava em cima. Ora, mas um palco transformado numa escadaria é diferente de um palco plano, não é? E essa

¹⁷⁶ A respeito disso, Lia Robatto em entrevista concedida à autora em 2 de Junho de 1995 relatou: *Uma vez, quando eu cheguei na Bahia, eu estava no apartamento dela, que ficava no alto de uma colina, e nós ouvíamos uma percussão ao longe, vindo lá do vale. Eu não conseguia ouvir nitidamente, porque estávamos a pelo menos 1 km de distância lá do vale. Daí então ela falou: "É um candomblé que estão batendo lá embaixo." E comentou: "Interessante!" Daí ela pegou um papel e anotou ritmicamente o que ela estava ouvindo, o que para mim foi fantástico! Pois, eu mal ouvia, e ela além de ouvir, ainda conseguia analisar e, como num ditado, anotar a percussão. Era fantástico!*

¹⁷⁷ Em entrevista já citada anteriormente.

¹⁷⁸ Em entrevista concedida em São Paulo no dia 31 de Janeiro de 1997.

¹⁷⁹ Em entrevista já citada anteriormente.

¹⁸⁰ Em entrevista já citada anteriormente.

¹⁸¹ Idem ibid.

escadaria, por conta da universidade não ter dinheiro, ficou pronta no dia do espetáculo, algumas horas antes. Então, nós tínhamos que entrar no palco e dançar numa escada com cinco degraus, onde ninguém tinha posto os pés. Então foi assim: antes de abrir a cortina, nós demos uma passada e vimos como era a escada, e dançamos. Inclusive, nós estávamos vestidas como baianas, assim com uma roupa branca..., e tínhamos potes na cabeça, que a gente segurava e depois tirávamos. E ninguém caiu, ninguém errou a coreografia, ninguém se atrapalhou com a escada. Por quê? Porque isso de alguma forma estava internalizado no trabalho dela.

Uma outra aluna sua, Yolanda Amadei¹⁸², afirmou:

Até hoje no meu trabalho teatral, eu uso coisas que aprendi com ela. Eu sei como colocar as pessoas em cena, porque eu aprendi com a Yanka, eu aprendi com ela, não foi com mais ninguém, que eu aprendi isso. E ela tinha uma noção muito grande, muito boa de composição espacial.

Com isso, não é difícil imaginar que essa coreógrafa polonesa também sabia aproveitar o espaço e extrair da sua utilização o máximo de expressão. Basta para isso nos remeter à sua coreografia *Ritmos*, na qual, com ajuda do cenário de Flávio de Carvalho, composto por meia dúzia de cordas que vinham do teto até o chão em diagonais, era enfatizado ao máximo o uso espacial. Pois, conforme afirma Marta Saback¹⁸³, Yanka não se conformava em fazer *aquela coisa tradicional, cheia de fileirinhas e de parzinhos*, ao contrário, ela procurava inovar deslocando, por exemplo, um trio para o canto do espaço, dispondo o conjunto em diferentes planos ao mesmo tempo (conforme podemos ver na ilustração 41), etc.

Por fim, não podemos deixar de mencionar um dado que nos parece precioso, no que diz respeito à preocupação com o espaço em suas coreografias. Segundo suas alunas Lyris Castellani e Glória Moreira¹⁸⁴, quando Yanka coreografava, fazia primeiramente um estudo do trajeto que percorreriam, dos planos espaciais que utilizariam, etc., desenhando esboços num caderno que sempre a acompanhava nos ensaios.

Além disso, Yanka não se contentava que suas alunas ficassem restritas somente ao universo da dança, visto que, de acordo com suas próprias palavras, *todas as artes estão*

¹⁸² Em entrevista já citada anteriormente.

¹⁸³ Em entrevista já citada anteriormente.

¹⁸⁴ Em entrevista já citada anteriormente.

*ligadas*¹⁸⁵. Possuidora de uma visão global, interdisciplinar, Yanka achava importante transmitir-lhes os conceitos estéticos de arte, de cultura em geral, a fim de que elas realmente tivessem condições de sentir e de pensar o mundo ao seu redor, e de expressá-lo. Por isso, ao dirigir o curso de dança, na Escola Livre de Música da Pró-Arte, Yanka procurou, já em 1953, formular um currículo que, além das aulas de dança, contasse com outras disciplinas artísticas, como a música e as artes plásticas.

No artigo publicado em 28 de Maio de 1953, na Folha da Noite, Costa resumiu bem a proposta do curso feita por Yanka:

O curso de Yanka Rudzka visa a educação e a formação de bailarinas e professoras. Para receberem diploma, precisam as alunas adquirir a cultura indispensável ao artista moderno. As aulas compreendem também lições de técnica moderna, de composição e coreografia, improvisação, pedagogia e ginástica. As alunas recebem, outrossim, aulas de solfejo e rítmica com o Prof. Damian Cozzella; de história e estética da dança, com o Prof. Nicanor Miranda; e de história da música, com o Prof. Roberto Schnorrenberg. E ouvem conferências sobre pintura e escultura com relação à dança.

Assim, quando a jovem conclui o curso, leva conhecimentos úteis à sua vida artística. Ao lado do sentimento da verdadeira arte, da técnica para exprimi-la, disporá de um cabedal suficiente para um êxito na sua atividade futura.

Em 1956, ao ir para Salvador, a convite do reitor Edgar Rêgo dos Santos, Yanka fundou e dirigiu a Escola de Dança da Universidade da Bahia, com uma proposta semelhante, estabelecendo um currículo que, além das disciplinas específicas de dança, como Técnica da Dança Moderna, Teoria da Dança, Improvisação, Composição Coreográfica, contava com as disciplinas de Rítmica (método Dalcroze), Solfejo, Estética e Apreciação da Obra Musical, História da Música, Apreciação da Obra de Arte e História da Arte, compreendendo também aulas de línguas estrangeiras (inglês, francês ou alemão). Com isso, vemos que a sua proposta de formação do dançarino e do professor de dança realmente visava *colocar ao alcance dos alunos um alto nível de cultura artística e uma apreciável soma de conhecimentos correlatos*

¹⁸⁵ In JEAN, Yvonne. "A Primeira Verdadeira Escola de Dança Moderna no Brasil" in *Última Hora*, Rio de Janeiro, s.d.

e proporcionar um autêntico ensino artístico baseado na pesquisa e investigação estética¹⁸⁶ – procurando promover - *uma educação artística completa* - como a escola de Laban, no Monte Veritá.

Não bastasse isso, nessa época na UFBA, havia outros professores bastante influenciados pelo movimento expressionista¹⁸⁷, sobretudo na área de música (como Hans Joachim Koellreuter, Anton Walter Smetak, Ernst Widmer, Gertrud Sperket), com uma visão semelhante à de Yanka Rudzka, contribuindo para que houvesse uma integração entre as escolas de artes. Com isso, embora as escolas de dança, música e teatro tivessem sua própria autonomia, em momentos oportunos, os professores colaboravam entre si, ministrando cursos, aulas ou dando conferências. Assim, por exemplo, os alunos da Escola de Dança tinham aulas de *História da Música e Estética e Ritmo* com o maestro Koellreuter, que era diretor e professor da Escola de Música; de *Apreciação da Obra de Arte* com Eros Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro. Da mesma forma, Yanka era convidada a dar um curso de *Movimentação e Dança* para os alunos de teatro e assim por diante. Por fim, ainda se somavam atividades extracurriculares, como concertos e recitais complementados com explicações técnicas e estéticas das obras executadas. É interessante acrescentar que a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia não se propunha apenas a formar dançarinos e profissionais de dança em âmbito superior, mas também estendia seus cursos à comunidade, abrindo vagas também para crianças interessadas em tomar aulas de dança.

No entanto, a ligação de Yanka com as outras artes não se restringia apenas às suas propostas pedagógicas, mas se refletia na sua própria vida e no seu trabalho. Sempre preocupada em inteirar-se sobre o que acontecia ao seu redor, Yanka interessava-se pelo o que houvesse de inovador nos vários campos, travando relações com artistas de vanguarda de diversas áreas (Literatura, Música, Teatro, Artes Plásticas etc.).

¹⁸⁶ Conforme consta no projeto pedagógico de 1956 elaborado por Yanka Rudzka para a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

¹⁸⁷ De acordo com Pinheiro, a incidência maciça de professores alemães exercendo atividades nas jovens Unidades de Música e Dança se deve ao fato do Reitor Edgar Santos reconhecer a Alemanha como *um núcleo inovador de arte*. (PINHEIRO, Juçara B. M. **Edgar Santos e a Origem da Escola de Dança – A Utopia de uma Razão Apaixonada**. Tese de mestrado Salvador: Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, 1993.)

De acordo com Lia Robatto¹⁸⁸, em parte isso também ocorria porque Yanka não gostava do que se fazia em dança no Brasil, visto que, naquela época, a dança ainda estava fortemente ligada à linguagem do balé clássico, distante, portanto, das preocupações que havia nos outros meios artísticos, de experimentar novas formas para retratar as transformações do mundo. Com isso, acabava tendo um comportamento sectário em relação aos profissionais da dança, que era compensado pela convivência com artistas e intelectuais de outras áreas, com quem, afinal, acabava tendo mais afinidades.

Por outro lado, é preciso lembrar ainda que por causa da sua formação - estando mais uma vez em conformidade com os artistas expressionistas que absorveram o conceito wagneriano de *Arte Total* - Yanka sempre procurou integrar elementos das outras artes à sua dança, concebendo desta forma seus espetáculos. Por isso, sempre que possível, chamava artistas plásticos, músicos, escritores para colaborarem com seu trabalho, encomendando, por exemplo, músicas ao maestro e compositor erudito moderno Hans Joachim Koellreuter, à pianista e compositora concreta Eunice Catunda e a atabaquistas e tocadores de berimbau; cenários, figurinos, maquiagens, máscaras aos artistas plásticos Flávio de Carvalho, Joan Ponç, Lívio Abramo e Domitilla Amaral e até mesmo um poema a Cecília Meirelles. Contudo, Yanka também compartilhava da mesma visão de Wigman e Laban, vendo a dança por si só como uma linguagem, afirmando a possibilidade de *dançar sem nada mais além da própria dança*.¹⁸⁹ A respeito disso, escreveu:

La danza es, en cambio, una realización inmediata del artista ser humano. Los movimientos, las actitudes mas abstractas estan ceñidas por el cuerpo, trampolin de la expresión humana.

Y esta forma, que es forma y contenido al mismo tiempo, es el momento fundamental de la danza, el telar donde teje su expresión dinámica.

*La danza abstracto-musical es una expresión que respeto pero creo que el artista pierde riqueza expresiva al subordinar su forma a la trama sonora. La música no puede ser el elemento predominante, si bien entiendo que tene una extraordinaria importancia, solo siento su presencia como fondo y acompañamiento para mi expresión: la danza habla, dice, la música la acompaña o ofrece un contraste feliz.*¹⁹⁰

¹⁸⁸ Em entrevista concedida à autora no dia 2 de Junho de 1995.

¹⁸⁹ SILVEIRA, Miroel. Dançar = Confessar-se. São Paulo, 11 de Janeiro de 1959, Coluna Teatro.

¹⁹⁰ Em um manuscrito escrito provavelmente por volta de 1952. *Arquivo MASP*.

De certa forma, isto também explica a sua preferência em trabalhar em conjunto com um compositor ou simplesmente com músicos percussionistas, pois assim tudo era construído em torno da sua idéia coreográfica, conseguindo reforçar ou contrastar o signo do movimento com o signo sonoro. Por vezes, chegou até mesmo a criar danças sem música, como foi o caso de *Lirismo*, em que o público apenas ouvia no início o seguinte poema de Domingos C. da Silva sendo declamado em *off*:

*Ela subiu à montanha
com uma rosa na mão*

*Contemplou o mundo a distância
com uma rosa na mão*

*Depois se atirou no abismo
com uma rosa na mão*

*E foi sepultada ontem
com uma rosa na mão.*

Não obstante, Yanka também alimentou sua criatividade nesta relação interartes, encontrando aí a inspiração para suas coreografias, segundo ela mesmo conta em uma entrevista conferida a Geni Marcondes em 1952:

Para o artista criador, os elementos se encontram em qualquer parte do nosso mundo. Para transformá-los em arte não há cânones determinados. A esses elementos captados do mundo exterior, elementos que chegam a ser minhas próprias idéias, eu os tomo, surgem em mim tanto ao escutar uma página musical como ao contato com um conceito literário, uma pintura, uma escultura ou um movimento surpreendido ao acaso.

Todavia, não há dúvida, era sobretudo da poesia que Yanka extraía grande parte das idéias e dos temas de suas obras, já que algumas de suas coreografias mais famosas, como *Lirismo*, *Hora Grave*, *Moça Fantasma* e *Ex-Votos*, foram, respectivamente, baseadas nos versos de Domingos C. da Silva, Rainer Maria Rilke, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meirelles.

Não devemos pensar com isso que ela concebesse suas danças como ilustrações de cada verso, pelo contrário, Yanka fazia questão de não contar nenhuma história, procurando

conservar apenas aquilo que ela chamava de *clima ou ambiente espiritual*¹⁹¹ da poesia. Por outro lado, propunha-se ainda a rearticular livremente os elementos que lhe parecessem “essenciais” à poesia, traduzindo-os e reorganizando-os, de modo a criar sua própria composição. Assim, por exemplo, ao compor a sua *Moça Fantasma*, inspirada nos versos de Carlos Drummond de Andrade (*Eu sou a Moça-Fantasma / que espera na Rua do Chumbo / o carro da madrugada. / Eu sou longa, branca e fria / a minha carne é um suspiro frio / na madrugada da serra. / Eu sou a Moça-Fantasma / o meu nome era Maria / Maria-que-morreu antes.*), Yanka não pretendeu representar exatamente as imagens contidas nos versos, mas sim o clima fantasmagórico, obtendo-o por meio de uma somatória de recursos, como o som de vozes e da respiração, o figurino feito com uma seda fina, leve, transparente, a iluminação e uma movimentação leves, entremeada de saltos e movimentos de rotação. No entanto, antes de determinar a movimentação - conforme era seu procedimento quando montava uma coreografia baseada em uma poesia -, Yanka se preocupava em “fazer um trabalho de mesa”¹⁹² com suas alunas, lendo, analisando e interpretando a poesia, a fim de que compreendessem as suas intenções e as expressassem ao dançar. Em função disso, Marta Saback¹⁹³ lembra-se ainda de Yanka perguntando-lhes como era um fantasma, solicitando que descrevessem suas características (translúcido, opaco, sem consistência, etc.) e exigindo posteriormente que as transmitissem por meio do movimento.

Contudo, a partir do relacionamento com artistas de outras áreas, Yanka não encontrou somente inspiração para o seu trabalho – o que lhe proporcionou a chance de estar em contato mais freqüente com as obras artísticas, a partir das quais costumava tirar as idéias de suas danças –, mas também contribuiu para que descobrisse uma nova fonte de inspiração: **o folclore brasileiro**. Pois, ao freqüentar esses círculos de vanguarda, tendo como amigos a pianista e compositora Eunice Catunda, a escritora Cecília Meirelles, o artista plástico Lívio Abramo, o maestro e compositor Hans Joachim Koellreuter, a arquiteta Lina Bo Bardi, entre outros, ela acabou sendo influenciada por eles que, por compartilharem da visão que a arte

¹⁹¹ De acordo com a expressão usada por ela na entrevista publicada no jornal **JB Tablóide** em 9 de agosto de 1959 e no jornal **A Tarde** em 23 de Julho de 1962.

¹⁹² Conforme diria Marta Saback em entrevista já citada anteriormente.

¹⁹³ Idem.



Ilustração 43 - Lydia Chamis em *A Moça Fantasma*.

Ilustração 44 - Lydia Chamis e Yolanda Amadei em *A Moça Fantasma*.

Fonte: *Coleção Particular*



deveria se remeter às questões sociais¹⁹⁴, acabariam por defender a utilização de temas populares do nosso folclore, tradições regionais e cenas da vida do povo. Isto a levou para pesquisa sobre o assunto já no início de 1954.

Ainda que Lia Robatto¹⁹⁵ acredite que foi Eunice Catunda - que além de ser comunista, filiada ao “partidão”, era fascinada pelo Candomblé da Bahia - quem despertou o interesse de Yanka para ir à Bahia estudar a cultura popular, não podemos perder de vista o fato de que Cecília Meirelles, em 1952, publicara o livro *As Artes Plásticas no Brasil - Artes Populares*, em que defendia que *uma arte nacional bem estruturada se baseia numa arte popular*¹⁹⁶, dedicando dois capítulos para tratar dos ex-votos.

Por sua vez, não podemos deixar de lembrar que Lívio Abramo foi um dos primeiros artistas de São Paulo a interessar-se pela classe operária e a dedicar-se à causa sindicalista, produzindo, já na década de 30, uma série de gravuras intitulada *Meninas de Fábricas*, interessando-se, a partir do final da década de 40, pela iconografia do norte de Minas Gerais e da Bahia e, posteriormente, pela macumba no Rio de Janeiro.¹⁹⁷

Apesar de a obra de Koellreuter não ter sofrido nenhuma transformação estética em seu contato com a realidade cultural da Bahia¹⁹⁸ e nem compartilhar do interesse de realizar uma arte moderna brasileira, visto que era alemão, não devemos esquecer que *Koellreuter era também socialista e seu ensinamento apontava para a realização última de uma cultura internacional num mundo igualitário*¹⁹⁹. Além disso, foi ele quem contribuiu para que Yanka retornasse à Bahia, em julho de 1954, convidando-a para participar dos *Seminários*

¹⁹⁴ É preciso lembrar, conforme afirma Zanini que *desde o fim dos anos 40, por entre a presença crescente das formas abstratas, tomou incentivo no Brasil uma nova procura de arte de fundamentação social. Precedidos no continente pelo exemplo dos artistas mexicanos, em momentos anteriores, a obra de Portinari e entre outros de Lívio Abramo, de alguns componentes do Núcleo Bernadelli e do Grupo Santa Helena já se havia marcado do maior interesse pela classe operária. Agora, muitos outros engajavam-se nessa orientação, com uma visão expressionista ou assumindo os ditames ideológicos do Realismo Social pregados pelo Partido Comunista.* (ZANINI, Walter org. **História da Arte no Brasil vol. II**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1993, p. 708.)

¹⁹⁵ Em entrevista concedida em Salvador no dia 20 de Outubro de 1996

¹⁹⁶ MEIRELLES, Cecília. **As Artes Plásticas no Brasil – Artes Populares**. São Paulo: Edições de Ouro, 1968.

¹⁹⁷ ZANINI, Walter. *Op. cit.* p. 619.

¹⁹⁸ Conforme afirma Risério em *Op. cit.*, p. 105.

¹⁹⁹ RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995, p. 90.

de Música, o que a levou a se fixar em Salvador em 1956, a partir de indicação feita ao Reitor Edgar Santos para fundar a Escola de Dança da Universidade da Bahia.

Por fim, apesar de trabalhar na área de arquitetura e desenho industrial, Lina Bo Bardi²⁰⁰ também daria a sua contribuição, já que *era portadora de uma reflexão geral sobre a dimensão da cultura*²⁰¹ e de *uma consciência sócio-antropológica repassada de utopismo socialista*²⁰², vendo a cultura popular como *cultura*, valorizando o artesanato, não como um objeto ingênuo ou primitivo, mas como trabalho humano e solução criativa para um certo problema, a partir de determinados materiais, preocupando-se em criar projetos de *design* e de arquitetura que respeitavam as características do modo de vida de cada lugar e enquadrando-os em um contexto sócio-econômico-político.

Além disso, Yanka Rudzka, ao ir para Salvador, também se envolveu com um grupo de artistas e intelectuais - entre os quais estavam o escritor Jorge Amado e os artistas plásticos Mário Cravo Júnior e Carybé - extremamente preocupados em resgatar e valorizar as tradições populares baianas, estudando-as²⁰³ e cultivando-as na prática (participando das festas e dos rituais religiosos de origem africana, etc.) e expressando-as em suas obras. E foi este grupo de pessoas que apresentou a Yanka a magia dos terreiros de candomblé, a capoeira, os ritmos afro-brasileiros e a sonoridade de seus instrumentos, a festa da lavagem das escadarias da Igreja Nosso Senhor do Bonfim, os ex-votos, etc., permitindo que ela, não apenas visse essas manifestações de fora (como um turista), mas as vivenciasse, levando-a, por exemplo, a frequentar as cerimônias do Candomblé e a prestar atenção ao som dos berimbaus, a fim de que viesse a compreender um pouco da nossa cultura popular.

Estimulada pelos amigos e por essas vivências, sobretudo pelas manifestações de cunho religioso, essa coreógrafa polonesa deixou-se influenciar por este universo, criando as coreografias: *Ex-Votos* (baseada também nos versos de Cecília Meirelles), *Águas de Oxalá* e *Candomblé*, que foram apresentadas juntas, agrupadas como *Impressões do Folclore*

²⁰⁰ Idem. pp. 89-122

²⁰¹ Idem *ibid.*

²⁰² Idem *ibid.*

²⁰³ O próprio artista Mário Cravo Jr. nos disse (em entrevista concedida em Salvador no dia 25 de Outubro de 1996) que para conhecer a cultura popular saiu viajando pelo sertão nordestino, adquirindo grande parte de sua coleção de ex-votos.

Brasileiro. Além disso, Yanka encantou-se pelos elementos rítmicos e sonoros da capoeira e do candomblé, empregando-os em suas coreografias, tendo sido, de acordo com Lia Robatto e Yolanda Amadei²⁰⁴, a primeira coreógrafa a introduzir um berimbau no palco.

Embora Yanka se sentisse fascinada pelo exotismo da cultura afro-brasileira, ela nunca pretendeu “reproduzi-lo” de forma literal no palco. Em vez disso, assim como fazia com as obras inspiradas em poesias, ela “transcriava” essas manifestações populares a partir do modo como as entendia, mantendo somente a essência destas, procurando não se ater ao típico regional, mas dar um caráter mais universal e moderno, *transformando o folclore em arte moderna*²⁰⁵ (parafraseando suas próprias palavras). Por diversas vezes, Yanka enfatizara esse ponto em suas entrevistas, como o fez na entrevista publicada pelo jornal *A Gazeta*, no dia 24 de Janeiro de 1958, expressando-se da seguinte forma:

O Folclore afro-brasileiro tem em si uma riqueza tão extraordinária que inspira um artista, não somente dentro do sentido folclórico, mas em sentido artístico geral. Para mim pessoalmente essa foi uma grande descoberta.

O que eu pretendo em minhas coreografias baseadas no folclore brasileiro é estilizar, abstrair, sem perder a pureza de fundo, utilizar os elementos autênticos e transformá-los em dança artística.

Todavia esses elementos rituais e rítmicos inspiram também novas idéias, que deixam de ter relação com o folclore, e surgem como novas formas dentro da dança em geral.

Assim, por exemplo, segundo Lia Robatto, em *Candomblé* Yanka não se limitou a contar como eram as cerimônias e a descrever os orixás desta religião afro-brasileira²⁰⁶. Em vez disso, preocupou-se em expressar o candomblé de modo genérico, atendo-se mais ao seu conteúdo místico do que às suas peculiaridades. Com isso, não pretendemos dizer que essa artista europeia tivesse se convertido à religião afro-brasileira, mesmo porque, de acordo com Lia Robatto²⁰⁷, Yanka mantinha um certo distanciamento, não só em razão de sua formação católica, mas também porque temia um pouco os orixás. Parece-nos que seu interesse por

²⁰⁴ Em entrevista já citada anteriormente.

²⁰⁵ v. “Transformar o Folclore em Arte Moderna” in *Diário de Notícias*. Salvador, Julho de 1954.

²⁰⁶ Em entrevista concedida à autora em 20 de Outubro de 1996.

²⁰⁷ In RISÉRIO, *Op. cit.* p. 105.

esses rituais “primitivos”²⁰⁸ focalizava principalmente a questão metafísica da relação do Homem com o Universo, com o Infinito, com a Origem (sobre a qual já nos referimos anteriormente) - existente em todas as culturas - ; e não era simplesmente uma curiosidade, por fatos considerados pitorescos. Por outro lado, não podemos deixar de considerar que, semelhante a muitos artistas ligados ao movimento expressionista, ela concebia o “primitivo” como algo puro, autêntico, verdadeiro, ainda não conspurcado pela sociedade civilizada.

Para conseguir expressar todos esses conteúdos, Yanka, como era de seu feitio, procurou, antes de mais nada, transmitir suas idéias às alunas, levando-as também a conhecer uma cerimônia do candomblé. Além disso, procurou incorporar alguns movimentos do candomblé, sem no entanto copiar as suas danças, reorganizando-os em novas seqüências e adaptando-os à linguagem da dança moderna. Em relação aos elementos visuais e sonoros, ela agiu de maneira parecida, encomendando um figurino que estilizava os trajes e os acessórios usados normalmente nesses rituais e uma música que resumisse sua sonoridade.

Graças ao modo como entendeu essas manifestações religiosas e à forma como as caracterizou, Yanka sempre obteve críticas favoráveis a esses trabalhos, sendo bastante compreendida pelo espectador²⁰⁹, sem nunca ter sido acusada de cair no estereótipo ou de ter se equivocado em suas concepções. Mesmo tendo introduzido elementos estranhos à cultura popular afro-brasileira na sua obra *Candomblé*, associando os papéis da mãe e do pai de santo do candomblé com os do rei e da rainha do Egito Antigo (talvez pelo fato de ambos serem os sumos sacerdotes dentro de suas religiões e serem os ‘chefes’ em seu território), substituindo a presença dos primeiros pela figura dos segundos, colocando-os sentados em um trono, em um ponto um pouco mais elevado no palco (vide as ilustrações 45, 46 e 47) Yanka não chegou a ser criticada. Ao invés disso, só para citar um exemplo, José Valadares escreveu:

²⁰⁸ De acordo com a maneira como ela mesma se referia a eles. V. por exemplo, o artigo “No mês de Janeiro, no Parque Ibirapuera, Seminário de Dança Moderna e para Teatro” in **Folha da Manhã** (ca. início de 1959).

²⁰⁹ De acordo com a opinião expressa pelos entrevistados e nas críticas de jornais.



Ilustração 45: Cena de *Candomblé*. Observe a representação das figuras dos pais de santo/ faraós. Interessante observar também o uso de máscaras.

Ilustração 46: Cena de *Candomblé*, na qual podemos observar a atuação do conjunto e a presença da figura do "faraó", colocada num plano um pouco acima do palco.

Fonte: *Coleção Particular*



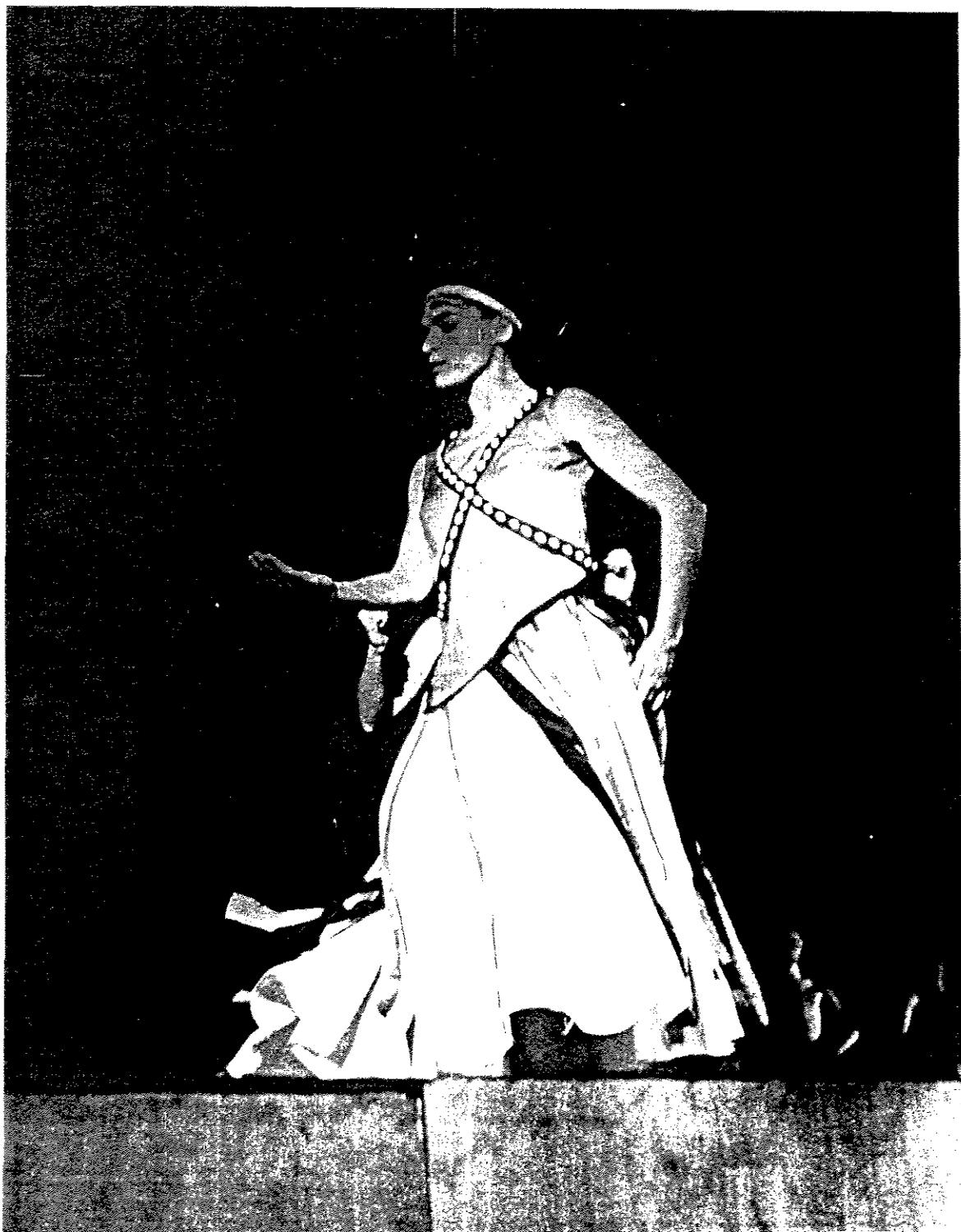


Ilustração 47: Lia Robatto em 1º plano em *Candomblé*.

Fonte: *Coleção Particular*

Mais uma vez pensei na riqueza do nosso folclore ao ver o bailado das alunas da D. Yanka (Escola de Dança da Universidade da Bahia), onde a fonte de inspiração havia sido o candomblé. Não obstante a presença de uma dama do Egito faraônico no trono da mãe de santo - liberdade coreográfica que certamente possui uma explicação - todos os que freqüentam candomblé puderam sentir que o aproveitamento das danças rituais foi muito bem feito. Até se podia dizer que era Oxun, Oxossi ou Xangô quem estava diante da platéia. No gênero, é sem dúvida a melhor realização, até hoje conhecida, sobretudo porque houve subordinação dos gestos do culto afro-brasileiro a uma disciplina que tem suas raízes na Antigüidade. Essa disciplina, aliás, não é desprovida de sentimento antes pelo contrário, e tudo isto pôde ser verificado nos outros bailados do recital realizado nos jardins da reitoria.²¹⁰

O envolvimento de Yanka com a cultura popular brasileira não resultou apenas em algumas coreografias, mas também repercutiu na orientação que imprimiu a Escola de Dança, visto que, conforme ela mesma declarou em entrevista a Heloísa Soares²¹¹, uma de suas maiores preocupações como dirigente desta escola era *transformar o folclore afro-brasileiro numa verdadeira dança artística*. Todavia, para ela, isto não deveria se restringir somente ao âmbito de sua atuação, na medida em que enxergava a pesquisa da cultura popular como a solução para a criação de uma dança moderna realmente brasileira, de acordo com o que ela própria afirmou para Yvonne Jean²¹²:

Não se trata de copiar nem deturpar. É preciso estilizar e transpor a tradição para a arte. Folclore no palco não pode ser apresentado tal qual é, só sob a forma erudita que consegue tirar sua quintessência, tornando-o mais real que o faria uma cópia fiel. Agora é essencial que o Brasil crie SUA dança moderna, uma dança realmente brasileira. A riqueza do folclore é imensa. É indispensável procurar a origem popular, suas características próprias e delas partir para criar uma dança autenticamente brasileira, que não seja somente folclórica, mas que exprima muito mais, tornando-se obra de arte.²¹³

Não queremos dizer que o aproveitamento do 'folclore' em si fosse uma novidade, pois muitos coreógrafos (muitos inclusive ligados ao balé clássico) já haviam tido essa idéia anteriormente, criando diversos balés inspirados nas nossas lendas, costumes e festas populares, tais como: *Imbapara* (Maria Olenewa - 1934); *Jurupari* (Serge Lifar - 1935);

²¹⁰ VALLADARES, José. "Em Nova Iorque e na Bahia". Salvador, 1957.

²¹¹ No artigo intitulado "Astros e Estrelas do Teatro buscam na dança expressão artística", publicado em São Paulo no dia 22 de Janeiro de 1959.

²¹² JEAN, Yvonne. "Em busca de uma arte brasileira" in *Correio Brasiliense*, Brasília, 25-10-63.

Amazonas (Valéry Oeser - 1935); *Congada, Batuque*, *Muiraquitã* e *Senzala e Uirapuru* (Yuco Lindenberg - 1945); *O Maracatu do Chico-Rei* (Edy Vasconcelos - 1951); *Sinhô do Bonfim* e *Papagaio do Moleque* (Vaslav Veltchek - 1952); *Danças Indígenas do Guarani* (Vaslav Veltchek / Tatiana Leskova - 1952); além das obras *Fantasia Brasileira*, *Uirapuru*, *Lenda do Amor Impossível* e *Cangaceira* de Aurel von Milloss (1954).

Infelizmente, embora Yanka Rudzka tenha vivido no Brasil durante quase treze anos (de 1952 a 1964), seu trabalho por diversas vezes foi prejudicado e interrompido em virtude de problemas ligados tanto à falta de dinheiro como à sua saúde delicada e ao seu gênio difícil.

Segundo o depoimento de várias alunas suas, Yanka, após todo o empenho em selecionar, formar e ensaiar suas alunas para integrarem o Conjunto de Dança Expressiva do Museu de Arte, em virtude de um desentendimento com Pietro Maria Bardi, desistiu de estreiar o espetáculo no Rio de Janeiro na presença do Presidente Getúlio Vargas, demitindo-se em seguida do Museu de Arte.

Mesmo assim, Yanka tentou dar continuidade ao seu grupo de dança, sem, no entanto, poder contar com qualquer apoio financeiro de outra instituição, tendo dificuldades até para encontrar um espaço para ensaiar suas alunas²¹⁴. Com isso, apesar do esforço em manter o grupo, somente, em 1956, Yanka veio a exhibir suas coreografias em São Paulo, no espetáculo promovido por Anita Landerset, no Teatro Cultura Artística, no qual apenas dançaram Anita Landerset, Lia Robatto e a própria Yanka Rudzka. Posteriormente, ao fundar e ao assumir a direção da Escola de Dança da Universidade da Bahia, Yanka procurou recompensar algumas de suas persistentes alunas, convidando em 1957, 1958 e 1959 Lia

²¹³ O grifo é nosso.

²¹⁴ Na entrevista concedida à autora no dia 2 de Junho de 1995, Lia Robatto fez o seguinte relato: *Eu me lembro da gente ensaiando no centro de São Paulo, em cada lugar..., ela ficava descolando os espaços... No último andar de um edifício, no começo, sábado e domingo... Era uma coisa deprimente...! São Paulo, no domingo, lá pros lado do Largo São Francisco, sabe? E a gente só ensaiando, sábado, domingo, feriado, pra nada. Graças a Deus, depois eu vim com ela pra cá, e me realizei. Mas teve muita gente que ensaiou, ensaiou com a Yanka e nunca dançou no palco. É muito triste!*

Robatto, Glória Moreira e Yolanda Amadei, Lydia Chamis e Norma Ribeiro para irem a Salvador dançar as tão ensaiadas coreografias.²¹⁵

Por sua vez, Yanka não permaneceu por muito tempo em Salvador, ficando somente três anos à frente da direção da Escola de Dança da Universidade da Bahia, por não suportar o clima tropical, que a deixava constantemente com mal-estar.

Ao voltar para São Paulo, Yanka ainda reorganizou seu Conjunto de Dança, conseguindo realizar, durante o ano de 1961, uma turnê pelo Estado de São Paulo e participando, em 1962, do Primeiro Encontro de Dança promovido por Paschoal Carlos Magno em Curitiba.

Entretanto, segundo Lia Robatto, Yanka Rudzka poderia ter se apresentado e se projetado muito mais não fosse a sua dificuldade de lidar com os problemas relativos à produção de espetáculos e à falta de incentivo financeiro na época. Mesmo assim, embora seu trabalho como coreógrafa não tenha tido muita repercussão, Yanka deixou-nos algumas heranças, dentre as quais devemos, em primeiro lugar, destacar a fundação e o estabelecimento das diretrizes da faculdade de dança da UFBA – embora estas tenham vindo somente a se consolidar durante a gestão de Rolf Gelewsky, a quem coube, juntamente com a colaboração de Dulce Aquino, adequar a estrutura do curso às exigências do Ministério da Educação, estipulando as cargas horárias, os créditos e as ementas das disciplinas obrigatórias, optativas e eletivas, conseguindo regulamentá-lo. Além disso, não devemos esquecer que muitas das professoras que posteriormente vieram a lecionar nesta instituição, como Juçara Pinheiro, Laís Salgado Góes, Marta Saback, Lia Robatto, Marli Sarmento, Norma Ribeiro, Teresinha Argolo e Lia Robatto, foram alunas de Yanka Rudzka²¹⁶. Tampouco podemos deixar de considerar, como já vimos anteriormente, que algumas de suas alunas também se

²¹⁵ Em 1957, foram Lia Robatto, Yolanda Amadei e Glória Moreira. Enquanto Glória Moreira e Yolanda trabalharam em Salvador somente por alguns meses Lia Robatto, acabou se estabelecendo lá, tornando-se estudante da Escola de Dança e assistente de Yanka Rudzka. Em 1958, Glória Moreira e Yolanda Amadei foram novamente requisitadas para dançar no Conjunto de Dança da Universidade da Bahia. Em 1959, Yolanda ainda retornou mais uma vez, desta vez em companhia de Lydia Chamis e Norma Ribeiro.

²¹⁶ Indubitavelmente, não podemos dizer que estas pessoas tenham sido influenciadas somente por Yanka Rudzka, visto que muitas delas continuaram a estudar na Escola de Dança da UFBA, sob a direção de Rolf Gelewski.

tornaram coreógrafas ou dançarinas transmitindo em seu trabalho o que aprenderam com Yanka.

Por fim, resta-nos apontar que Yanka Rudzka não ficou restrita ao mundo da dança, atuando concomitantemente na área teatral como professora de expressão corporal, chegando a contar com alunos como Cacilda Becker, Walmor Chagas, Cleide Iáconis, Natália Timberg, Leonardo Villar, Miriam Mehler, Sérgio Cardoso, Nídia Lícia, Carlos Zara, Rute de Souza, Gianfrancesco Guarnieri, Jardel Filho, Armando Bogus, Oduvaldo Viana Filho, Ana Maria Nabuco, Miriam Muniz, Silvio Zylber e Aracy Balabanian, sendo uma das primeiras a empregar a denominação de *Expressão Corporal* e a divulgar este tipo de trabalho no Brasil, chegando a realizar cursos em Brasília, Curitiba, São Paulo e Salvador.

Ilustração 48: Cenas do espetáculo "Os Sertões" de Lia Robatto de 1967. Por meio das imagens e dos trechos de críticas, podemos ver neste espetáculo um nítido exemplo da influência que Yanka Rudzka exerceu na coreógrafa Lia Robatto.

"O tema de "Os Sertões" corria o fácil perigo da revisão patética e antioficial ou da celebração simplista: podia cair nas complacências do folclórico e do óbvio euforicamente exaltado; pode ser ufanista e convencional. Lia Robatto, sem se afastar do esquema euclidiano, cria um espetáculo arquitetado sobre uma constante musical dodecafônica e abstrata interrompida violentamente e conflituosamente por melodias sertanejas despojadas e penetrantes; usa o talento de Carybé para o vestuário e os objetos cênicos; aprofunda-se na análise do fenômeno histórico e lança-se num jogo de invenções, de improvisações, de modulações gestuais e rítmicas com uma coragem e uma lucidez verdadeiramente surpreendentes pela excepcionalidade da concepção e a beleza da execução.

(DAVERSA, Alberto. "Lia Robatto dança Os Sertões" in *Diário Ilustrado*, São Paulo, 28 de Outubro de 1967.)

"Agora, em 'Os Sertões', ela se aproveita de suas experiências anteriores e procura unir dramaticidade e plasticidade (com a contribuição cênica de Carybé) à dança, realizando uma experiência de integração das artes"

(s.n. "Os Sertões em Cena" in *Revista Visão*. São Paulo, 16 de Novembro de 1967.)



LIA ROBATTO



(Fonte: ROBATTO, Lia. *Dança em Processo – A linguagem do Indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994, pp. 360-361.)

CAPÍTULO V

AUREL VON MILLOSS

Aurel von Milloss, também conhecido aqui no Brasil como Aurélio Milloss, nasceu em 12 de maio de 1906 em Ozora (atualmente a cidade sérvia Uzdin, pertencente na época ao Império Austro-Húngaro), no seio de uma antiga família nobre, filho da pianista Slavka Jakovlevic e do farmacêutico Kornel von Milloss.

Aos sete anos de idade, Milloss iniciou sua formação em dança estudando balé clássico com o mestre italiano Nicola Guerra, na Ópera Real, em Budapeste. Dois anos depois, em 1915, devido à eclosão da Primeira Guerra Mundial, teve de suspender suas aulas de dança, continuando apenas com sua formação escolar e musical. Somente em 1921, Milloss conseguiu retomar suas aulas de balé clássico, ainda que descontinuamente, estudando até 1925 com Elena Poliakova, em Belgrado. Neste ínterim, concluiu seus estudos regulares na Escola Superior e no conservatório, formando-se em regência musical. Em 1925, após ter assistido à Companhia do Teatro Nacional de Mannheim, dirigida por Laban, Milloss interessou-se em estudar dança moderna, tornando-se aluno do bailarino expressionista Jozsef Ligeti em Cluj, na Romênia. Durante a primavera de 1926, ao viajar para a capital francesa, aproveitou sua estadia nesta cidade para tomar aulas de balé clássico com Olga Préobrajenska, com Egorova e Kšcesinskaja, desfrutando das ofertas culturais, assistindo aos espetáculos de Tokyro Tsutsuy (Teatro Kabuki), do dançarino indiano Uday Shankar, e dos *Ballets Russes*, de Diaghilev. Meses depois, ávido por estudar com Rudolf von Laban, mudou-se para Berlim, matriculando-se na escola labaniana (*Schule für Tanz und Gymnastik - Bewegungslehre Laban*) de Hertha Feist, onde permaneceu até a conclusão do curso em 1928, vindo a especializar-se neste mesmo ano, tirando o diploma subjacente do Instituto Coreográfico de Laban em *Berlin-Grünwald*. Além de ter se dedicado à dança moderna, Milloss procurou também nesta fase, mais precisamente nos verões de 1927 e 1928, aperfeiçoar-se no balé clássico, indo estudar com Enrico Cecchetti em Milão.

Em 1928, após concluir sua formação, Aurel von Milloss, por indicação de Rudolf von Laban, foi chamado por Helwarth Walden a se apresentar na Galeria "*Der Sturm*", realizando seu primeiro espetáculo importante, dançando coreografias próprias, tendo na platéia, entre outros, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer e Max Terpis, conseguindo com isso dar impulso à sua carreira como bailarino e coreógrafo. Em virtude desta apresentação, foi convidado por Max Terpis, então diretor e principal coreógrafo do Ballet da Ópera

Estadual de Berlim, a ingressar na companhia, permanecendo lá durante um ano, tendo aulas de balé clássico e teatro com Viktor Gsovsky. Em 1929, foi contratado pelo Teatro de Hagen como bailarino e segundo coreógrafo, realizando espetáculos pela Alemanha, Iugoslávia e Romênia. Em 1930, tornou-se bailarino do Teatro de Duisburg-Hamborn/ Bochum. Em 1931, tornou-se solista e segundo coreógrafo do Teatro de Breslau. No ano seguinte, dirigiu várias apresentações em Augsburg e dançou os papéis principais em suas montagens de *Don Morte* e *Pulcinella*. Em 1933, Milloss foi convidado a montar a sua versão de *Petrouchka* na Casa de Ópera Real de Budapeste, dançando também o papel principal. Entre 1934 e 1935, tornou-se *Mâitre de Ballet* na Casa de Ópera de Düsseldorf, realizando as montagens de *Copélia* e *Der verlorene Sohn* (O Filho Pródigo), dançando também os papéis principais. Por causa do regime nazista, em dezembro de 1935, Milloss foi obrigado a sair da Alemanha, retornando à Hungria.

Em Budapeste, Milloss logo se empregou como assistente de coreografia do diretor Antal Németh, no Teatro Nacional, abrindo também durante este período uma escola de dança a fim de criar, juntamente com artistas plásticos e músicos, uma companhia de balé húngara. Em função disso, estabeleceu uma parceria com a bailarina Lilian Karina, realizando espetáculos por toda a Hungria, apesar das dificuldades econômicas para manter o empreendimento. Durante este período, ainda sob a forte influência do movimento expressionista, Milloss começou a se interessar também pelo estudo das tradições húngaras, chegando inclusive a pesquisar a dança dervixe (como Laban em sua juventude). Além disso, cabe-nos ressaltar que nesta época ele ainda conheceu Béla Bartók e começou a conceber o balé *O Mandarin Maravilhoso*. No entanto, em 1938, em razão, mais uma vez, a pressão nazista, Milloss teve de deixar seu emprego no Teatro Nacional e desistir da sua companhia de dança, saindo da Hungria e indo para a Itália.

Na Itália, a carreira de Milloss prosseguiu da seguinte maneira: entre 1938 e 1942, trabalhou na Ópera Real de Roma como primeiro bailarino e como coreógrafo; em 1942, foi convidado pelo Teatro Scalla de Milão a montar uma coreografia, estreando finalmente sua versão de *O Mandarin Maravilhoso* - atuando também como bailarino -, voltando a ser contratado por esta mesma companhia, como bailarino e coreógrafo, nas temporadas de 1946 e 1947. Além disso, em 1945, depois do término da Segunda Guerra Mundial, Milloss fundou

a companhia *I Balletti Romani* que, por motivos financeiros, logo se desfez. Entre 1948 e 1952, Milloss trabalhou como coreógrafo convidado de diversas companhias de balé em Roma, Buenos Aires, Veneza, Estocolmo, Florença e Milão, inclusive para o Balé do Marquês de Cuevas, encerrando definitivamente sua carreira de bailarino em 1952.

Ainda em 1952, Milloss recebeu o convite da Comissão Organizadora dos Festejos do IV Centenário de São Paulo para vir fundar e dirigir uma companhia de balé. Tendo aceito a proposta, chegou ao Brasil em 1953, promovendo, durante todo este ano e no decorrer do ano seguinte, o trabalho de preparação da companhia e dos espetáculos a ser apresentados. Finalmente, em 1954, a companhia pôde estreiar em São Paulo e no Rio de Janeiro com um repertório de 16 coreografias²¹⁷. No entanto, em vista da falta de perspectiva de conseguir manter a companhia nos moldes criados originalmente e por falta de apoio financeiro, em 1955, Milloss deixou o Brasil, retornando à Europa.

Entre 1955 e 1959, Milloss trabalhou como coreógrafo convidado em Roma e Florença e também como diretor de balé no Teatro Massimo em Palermo, durante duas temporadas. Nos quatro anos seguintes, coreografou e dirigiu a companhia de balé em Colônia, tendo ainda coreografado, respectivamente, em 1962, para a Ópera de Viena e em 1963, para a *Brüsseler Théâtre de la Monnaie*. Entre 1963 e 1966 e entre 1971 e 1974, Milloss trabalhou como diretor de balé e coreógrafo na Ópera de Viena; exercendo no intervalo deste período a mesma função em Roma. Após 1974, Milloss continuou coreografando e remontando suas coreografias para diversas companhias até 1987, vindo a falecer em Roma no dia 21 de Setembro de 1988.

²¹⁷ Na verdade, em 1954, só foram apresentadas duas coreografias das 16 pertencentes ao repertório original (*Deliciae Populi e Fantasia Brasileira*), em São Paulo, contando ainda com a inclusão de *A Ilha Eterna* – criada especialmente para a ocasião. Isso ocorreu em função de não existir em São Paulo nenhum outro teatro que tivesse condições para abrigar os cenários majestosos e o elenco numeroso da companhia, visto que o Teatro Municipal - que era o único teatro que possuía um palco adequado - não concluíra a tempo suas reformas. Assim, para que o *Ballet do IV Centenário* pudesse estreiar ainda durante o ano do 400º aniversário da cidade de São Paulo, foi construído, às pressas, um palco no Ginásio do Pacaembu, no qual só puderam ser apresentados estes três balés. Com isso, a companhia só veio a estreiar da forma como havia sido planejado no Rio de Janeiro. Assim, ao repertório original de 16 coreografias, com *A Ilha Eterna*, perfazia um total de 17 coreografias. Além dessas, vemos, em alguns programas, a referência a um 18º balé, *A Dama das Camélias*, que não chegou a ser concluído.

Ilustração 49: Aurel von Milloss

Fonte: *Coleção Particular*



V.1. OS ANOS DE FORMAÇÃO NA ALEMANHA

De acordo com Veroli ²¹⁸, Milloss esteve bastante envolvido com o movimento expressionista entre 1928 e 1938 *não só como admirador dos grandes dançarinos, mas como uma das principais figuras na Alemanha entre 1928 e 1935 e depois na Hungria até 1938*. Segundo esta autora ²¹⁹, o fato de Milloss ter vivenciado a Primeira Guerra Mundial e sofrido a dor de ver seu país desmembrar-se ²²⁰, contribuiu bastante para que ele viesse a se interessar e a se envolver com este movimento artístico, que lhe dava a oportunidade de expressar o seu drama pessoal e a inquietude da época ²²¹. O certo é que Milloss ficou bastante impressionado ao ver uma apresentação da Companhia de Dança de Laban, a ponto de mudar-se para a Alemanha para estudar essa linha de dança moderna, que além de condizer mais com a sua realidade também o fez descobrir novas formas de expressar-se com seu corpo, conforme ele relata neste trecho :

Ao mesmo tempo que me preparava para concluir o clássico, ocorreu um fato na vida absolutamente imprevisto e destinado a se revelar de capital importância para meu futuro; assisti a um espetáculo da Companhia de Dança de Laban de Hamburgo, em turnê pela maior cidade da Iugoslávia. Desabrochava um novo mundo muito diferente do clássico e do ocidental parisiense: o mundo da arte da Europa Central. Toda a inquietude profunda que atormentava o mundo da arte da Europa Central, seguida da ruína de dois impérios: o germânico e o austro-húngaro, e que alimentava uma vasta gama de problemáticas existenciais, sociais e espirituais, das mais efervescentes e dramáticas, que eram expressas de modo satírico e grotesco na arte da dança nestes países, em particular na dança apresentada por Laban. Cada pequena parte do corpo do dançarino vibrava, falava, revelava tensões interiores quase misteriosas ou ao menos bizarras, que provocavam uma profunda vontade de se comunicar. ²²²

²¹⁸ In: *Der besessene Tänzer- Aurel v. Milloss - von 1928-1938: Tanzdrama Magazin*. Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung, Outubro de 1995, p. 19.

²¹⁹ Idem ibid.

²²⁰ Em 1919, com o Tratado de Trianon, a Hungria perdeu cerca de 70% do seu território e cerca de 59% da sua população. A cidade natal de Milloss passou a pertencer à Iugoslávia, passando a ter como idioma o servo-croácio, enquanto que a propriedade da família, onde crescera, passou a pertencer à Romênia.

²²¹ In: *Der besessene Tänzer- Aurel v. Milloss - von 1928-1938: Tanzdrama Magazin*. Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung, Outubro de 1995, p. 19.

²²² Depoimento de Milloss in: VEROLI, Patricia. *Milloss - Un maestro della coreografia tra espressionismo e classità*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, p. 43.

Assim, em 1926, Milloss matriculou-se na escola de dança de Hertha Feist²²³, formando-se dois anos depois. Ainda segundo Veroli²²⁴, esta escola oferecia diversos cursos, tanto para amadores como para dançarinos e professores de ginástica. Basicamente, em todos os cursos, procurava-se trabalhar o impulso, a projeção, o relaxamento, a elasticidade e a concentração. Os cursos profissionalizantes compreendiam matérias teóricas (*Teoria e História da Cultura do Movimento, Anatomia e Psicologia*), matérias práticas (*Formação Corporal, Figuração da Dança Sobre a Base da Coreologia e da Coreografia Segundo Feist*) e teórico-práticas (*Harmonia do Movimento e Pedagogia do Movimento*) e tinham a duração de dois anos. Nos últimos seis meses, o participante tornava-se aluno do Instituto Coreográfico de Laban, período que equivalia a um exame. O diploma era concedido por uma comissão presidida pelo próprio Laban.

A respeito destes anos de estudo com Feist e com Laban, Milloss relatou o seguinte:

Por mais que tenha sido importante o período que estudei os princípios labanianos da dança com Feist e seus assistentes, foi somente no Instituto Superior que pude compreender os ensinamentos de Laban na sua integridade, não apenas nos seus aspectos eukinéticos, mas, sobretudo, nos corêuticos. Primeiramente, tive que me familiarizar com as peculiaridades mecânicas e expressivas do movimento, para então aprender a expressar o meu sentimento e o meu espírito através do movimento, dominando cada minúscula parte do corpo. Posteriormente, estudávamos de maneira mais aprofundada as características especificamente formais, ou seja, lineares, a partir das quais eram criadas diversas seqüências de movimento, seguindo uma lógica matemática-geométrica-cristalográfica, de modo que estas se harmonizassem entre si.(...) Tudo era válido para que se dançasse bem (e conseqüentemente para a beleza da dança) e, principalmente, para que se compusesse expressões coreográficas absolutamente eloqüentes e representativas. Inicialmente, ao ouvir falar a respeito da corêutica, sobre as seqüências de movimento, sobre as suas harmonizações lógicas, e em razão disso, sobre uma espécie de teoria da elaboração e da definição das

²²³ **Hertha Feist** começou sua carreira como professora de ginástica do método de Mensendieck na escola de Rudolf Bode. Posteriormente, estudou com Laban, tornando-se logo sua assistente, abrindo nos anos 20 a sua própria escola em Berlim, onde ensinava o método Laban e realizava os espetáculos de seu grupo de dança. Em um folheto de sua escola de 1928, Feist resumia o objetivo de seu curso bem de acordo com os ideais humanistas do movimento expressionista :

Eu quero educar os jovens que desejam se transformar em dançarinos ou professores de ginástica segundo o sistema labaniano, para que adquiram sentimento, consciência e percepção corporal, assim como senso e conhecimento espacial; por outro lado, com esta educação desejo revelar-lhes a sua qualidade humana, ou seja, a sua verdade e a fé em tudo o que é vivo, para a construção de sua própria existência (v: MÜLLER&STÖCKEMANN. Op. cit. e VEROLI, Patricia. Milloss - Un maestro della coreografia tra espressionismo e classità. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, p. 65)

²²⁴ VEROLI, Op. cit., p. 65

tessituras coreográficas, fiquei em dúvida se isto tudo não me traria somente imposições linguísticas semelhantes, de certa forma, ao balé clássico - mesmo se tratando de um novo tipo de 'escola de dança'. Porém, tal dúvida não pôde ser prontamente esclarecida, pois Laban, em vez de responder objetivamente nossas perguntas, sempre procurava tratar nossas questões avaliando-as sobre um novo ponto de vista. Como resultado, seus enunciados se tornavam cada vez mais complexos, a ponto de parecer um caminho perdido na contradição; mas que ao mesmo tempo, iam se tornando cada vez mais interessantes, absolutamente brilhantes, tanto que, ao meu ver, o mestre tinha a forma de um verdadeiro vulcão de visões e idéias cada vez mais ricas e aperfeiçoadas. Além do espaço reservado às suas aulas, onde ele expunha suas teorias, Laban também adorava conversar com seus alunos - para minha alegria e de meus colegas -, esclarecendo nossas dúvidas, de forma mais clara e concisa. Desse modo, pudemos compreender que ele, através da sua visão da corêutica, não pretendia propor nenhuma linguagem estereotipada como a escola da dança acadêmica, mas sim expor estes princípios para serem usados de maneira sensata na composição de uma coreografia. A verdade é que, com isso, ouvi do mestre uma de suas mais preciosas falas, de que a composição de uma obra coreográfica não deve consistir de esquemas pré-fabricados, mas de invenções de movimentos verdadeiros e próprios, ou seja, de invenções inexoravelmente autênticas. Para Laban, o saber compor podia ser resumido em poucas palavras, ou seja, na justa proporção dos papéis dos três coeficientes força-espaço-tempo.

Por outro lado, Laban também tinha a preocupação de que seus alunos tivessem um bom conhecimento das outras artes, e se detivessem especialmente no estudo da música - visto que entre todas as artes, a música é a que maior exerce influência na criatividade corêutica - insistindo, ao mesmo tempo, de forma enérgica, para que não se esquecessem de considerar a dança por si só, como uma arte autônoma, possuidora de suas próprias leis. Em primeiro lugar, deveria se saber dançar e saber compor, independentemente das outras artes. Somente depois ele oferecia as diretrizes para a realização das mais variadas cooperações, que compreendiam o encontro criativo da dança com a palavra (Tanz-Ton-Wort), como acontecia no teatro grego antigo, e notadamente nas suas montagens do Prometeu de Ésquilo e do Fausto de Goethe, realizadas em Hamburgo.²²⁵

Por meio destas informações, vemos que a escola de Hertha Feist e o Instituto Coreográfico Superior de Laban, além de se preocuparem em formar o profissional de dança em âmbito prático, estimulavam o aluno à reflexão teórica, incluindo em seu currículo matérias como *Teoria e História da Cultura do Movimento*, *Anatomia e Psicologia do Movimento* e teóricas-práticas como *Harmonia e Pedagogia do Movimento*; e também incentivando-o a ampliar seu universo cultural e a tomar conhecimento das outras artes, a fim de que este

²²⁵ In VEROLI, *Op. cit.*, pp. 96- 98.

tivesse condições de sentir e pensar o mundo ao seu redor e de expressá-lo. Por outro lado, ao colocar a expressão do dançarino como principal objetivo, a escola de dança moderna alemã acabava promovendo muito mais um ensino voltado às questões relativas aos princípios básicos do movimento (dinâmica, impulso, relaxamento e tensão, respiração, espaço etc.) do que propriamente ao ensino de uma técnica de adestramento corporal, levando com isso os profissionais da dança a refletirem sobre a sua arte, em vez de permitir que ele se alienasse em uma sala de aula, preocupando-se apenas com o seu aperfeiçoamento técnico.

Portanto, esses anos de estudo na Alemanha fizeram com que Milloss não apenas complementasse sua formação como dançarino e coreógrafo de maneira prática, mas também que buscasse uma maior compreensão da dança e das artes em geral, levando-o a estudar história da dança, literatura e filosofia - conforme ele próprio relata a Veroli -, *a fim de poder definir os mais variados modos de conceber a dança*²²⁶. Com este objetivo, frequentou também o Instituto de Ciências Teatrais da Faculdade de Filosofia da Universidade de Berlim, assistindo a conferências sobre as diversas artes e, sobretudo, sobre a dança, tendo contato com estudiosos como Oscar Bie, Curt Sachs e Fritz Böhme, além do próprio Rudolf von Laban²²⁷, isto sem contar a sua participação nos congressos de dança realizados entre o final dos anos 20 e início de 30.

Não bastasse isso, o próprio Milloss ainda considerou - ao comentar sobre estes anos de formação - a assimilação das impressões múltiplas recebida em Berlim que, como metrópole cosmopolita, apresentava tanto as grandes expressões da cultura germânica como também o que se produzia nas artes nos outros países europeus, dando-lhe oportunidade de tomar conhecimento não só do que acontecia em termos de dança, mas também do que se fazia em termos de cinema e de teatro, colocando-o em contato tanto com os filmes de cineastas como Murnau, Pabst e Lang, como com os espetáculos de diretores teatrais russos como Tairov, Vachtangov, Meyerhold e Granovsky.

²²⁶ Idem ibid.

²²⁷ Idem ibid.

Influenciado por toda esta atmosfera cultural, Milloss não poderia deixar de absorver muitas das idéias e da estética do Expressionismo. Segundo Veroli²²⁸, ele acreditava que o seu papel como artista era semelhante ao de um pastor ou de um profeta (o que, de certa forma, nos remete à Mary Wigman), devendo focalizar a “humanidade”, tratando sempre de questões metafísicas e sociais²²⁹. Por outro lado, esta autora afirma que Milloss, em sua juventude, tomou Harald Kreutzberg como modelo, chegando a adotar a famosa calvície do dançarino alemão – também bastante usada pelo cinema expressionista na caracterização de personagens malignos (como por ex.: o Vampiro em *Nosferatu*, de Murnau e o Mefisto em *Fausto*, de Lothar Müthel). Além disso, ela ressalta, ao comentar sobre o seu trabalho como dançarino, muito mais as suas qualidades dramáticas, tecendo inúmeros comentários elogiosos a respeito da expressividade de seu olhar e de suas mãos²³⁰ do que o seu virtuosismo técnico.

No entanto, apesar de todo o seu envolvimento com a estética expressionista e com a dança moderna alemã e da visão crítica dispensada ao balé clássico por parte da maioria dos artistas desta linha, Milloss, mesmo sentindo-se em conflito, nunca conseguiu romper e nem deixar de admirar o balé clássico, continuando a se exercitar nesta técnica durante os anos vividos na Alemanha. De acordo com seu próprio relato²³¹, um dos fatores que o incentivaram a continuar com o treinamento clássico foi o fato de Laban ter reconhecido as qualidades técnicas do clássico:

O mestre, respondendo à questão que eu aludira, reconheceu com tocante humildade e com uma objetividade admirável que, nos poucos decênios transcorridos desde que ele havia iniciado o estudo científico da dança, ele não teria tido a capacidade de elaborar uma técnica comparável à da dança acadêmica, que, notadamente, tinha a seu favor séculos de pesquisa e de contínuo aperfeiçoamento.(...)

²²⁸ In: *Der besessene Tänzer- Aurel v. Milloss - von 1928-1938: Tanzdrama Magazin*. Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung, Outubro de 1995, p. 19.

²²⁹ Ao mesmo tempo que Veroli diz que Milloss preocupava-se com as questões sociais e políticas, referindo-se à sua preferência por papéis de tipos marginais (louco, criminoso, vagabundo etc.), e que ele teve que deixar a Alemanha e a Hungria devido ao nazismo, ela coloca que, ao contrário de outros contemporâneos, não tinha consciência da dimensão política de suas obras e de seus papéis.

²³⁰ A respeito da expressividade de suas mãos, Veroli comenta no artigo “Der besessene Tänzer- Aurel v. Milloss - von 1928-1938” publicado na revista *Tanzdrama Magazin* em Outubro de 1995 o seguinte: *Os papéis dançados por Milloss eram caracterizados pelas suas mãos: as mãos cobiçosas de Copelius ou do Mandarin, ou as mãos abertas, com os dedos colados de Petrouchka, incapazes de qualquer agressão.*

²³¹ VEROLI, *Op. cit.* pp. 98-99.

Embora Laban proclamasse que o balé clássico não correspondia mais àquela época e que já estava morto, contrariamente aos outros admiradores da dança livre, ele nunca escondeu a sua admiração perante os termos fundamentais, estruturais e técnicos da linguagem acadêmica da dança antiga.

Além disso, não podemos deixar de considerar que Milloss ainda presenciou as polêmicas discussões promovidas a esse respeito nos congressos de dança de 1927²³², 1928²³³ e

²³² O Congresso de Magdeburg ocorreu entre 21 e 24 de Junho de 1927, como parte da programação da Exposição de Teatro ocorrida nesta cidade, entre maio e setembro. Este congresso foi organizado por uma comissão composta pelas seguintes pessoas: Paul Alfred Merbach, Alfred Schlee, Fritz Böhme, Ludwig Buchholz e Rudolf von Laban, tendo como objetivo reunir os representantes da nova dança para discutir e buscar soluções a respeito de questões artísticas, pedagógicas, sociais e organizacionais e abrir um espaço para apresentações de suas novas produções. Embora esta primeira iniciativa tenha contado com apenas cerca de 300 participantes (representantes do balé clássico e da dança moderna), ela trouxe como resultado a criação de uma revista trimestral de dança, a revista *Der Tanz*, que começou a ser publicada a partir de 1928 (e onde, posteriormente, o próprio Milloss escreveria diversos artigos) e a modificação do estatuto da *Deutscher Chorsänger- und Ballettverband e.V.* (Liga Alemã de Cantores de Corais e dos Bailarinos Clássicos), que passou a se chamar *Deutscher Chorsänger- und Tänzerbund e.V.* (União dos Cantores de Corais e dos Dançarinos Alemães), a fim de reunir as diversas associações de dança numa única organização sindicalista, para poder melhor representar e defender os interesses dos profissionais da dança. De acordo com as informações obtidas no livro de MÜLLER & STÖCKEMANN *Op. cit.* pp. 55-106, devido à ausência de Wigman e suas seguidoras, este congresso foi denominado pela imprensa como o “Encontro de Laban e seus seguidores”, visto que ele ocupou o centro das atenções, inclusive estreando as peças de dança *Titan* (Titã), *Die Nacht* (A Noite) e *Ritterballett* (O Balé do Cavaleiro), composta por diversos coros de movimento de toda a Alemanha.

A respeito destas apresentações encontramos o seguinte comentário feito por Milloss (in VEROLI, *op.cit.*, p. 78):

Somente agora frente à Titan, Nacht e Ritterballett pude perceber, com clareza, a enorme complexidade destes trabalhos, assim como a inventividade e a indescritível genialidade de seu criador. Notando a profunda sensatez que estas obras transmitiam, me parece claro que a genialidade do mestre devia estar fundamentada em dotes intuitivos, os quais, em virtude de sua enorme força, só poderiam vir de um clarividente. Ao meu ver, apenas um clarividente poderia descobrir e revelar possibilidades expressivas tão vastas e essenciais e, portanto, criativas deste fenômeno chamado ‘dança’. E é aí que vive a universalidade e o valor atemporal da mensagem de Laban, presente já nestes três trabalhos. Faço esta afirmação por observar um distanciamento radical de Laban em relação aos seus modos iniciais de se exprimir, os quais se encontravam ainda bastante ligados, por um lado, às possibilidades primitivas da técnica e da composição da nova dança (dita ‘livre’ enquanto antiacadêmica); e, por outro lado, a ainda vigente tendência expressionista, dadaísta e surrealista. Em vista da enorme abertura dada por Laban nestes seus trabalhos, bem como na extraordinária audácia de sua extensão dramaturgica e na extraordinária diferenciação ao articular-se nas estruturas coreográficas, senti-me encorajado a tentar imaginar formas não-usuais, diferentes, ou mesmo pessoais, de teatro de dança. Foi, portanto, em vista de tais considerações que senti que poderia encontrar no mundo ‘labaniano’ as vias mais propícias para a definição das minhas orientações estéticas pessoais.

²³³ O Congresso de Essen ocorreu entre os dias 22 e 28 de Junho de 1928 e foi organizado por Fritz Böhme, Ludwig Buchholz, Alfred Schlee e Kurt Jooss, a fim de dar continuidade às questões discutidas em Magdeburg, desta vez tendo o cuidado de reunir e abrir espaço para apresentações de grupos e artistas de diferentes estilos (clássico, moderno e folclórico), e ainda de convocar as duas associações de dança: a *Deutschen Chorsänger - und Tänzerbund e.V.* e a *Deutschen Tanzgemeinschaft e.V.* (Esta última criada por Mary Wigman e suas seguidoras a fim de representar somente os profissionais ligados à dança moderna, em reação à proposta de Laban feita em Magdeburg). Com isso, esse segundo congresso contou com a participação de mais de 1000 pessoas, entre dançarinos, críticos de dança e interessados em geral, vindos não só de toda a Alemanha, mas também do exterior. O principal ponto discutido neste congresso era como a nova dança

1930²³⁴, vindo a se identificar com a posição defendida por Jooss de que se deveria promover uma síntese entre o balé clássico e a dança moderna a fim de dar uma forma mais clara aos seus sentimentos, juntando a riqueza da técnica da primeira - desenvolvida ao longo de séculos de tradição - com a expressividade da segunda, conforme ele mesmo menciona neste trecho:

*Ao ouvir Jooss sustentar que a nova dança alemã deveria se desenvolver de maneira mais sólida e mais rica, baseando-se na tradição clássica, mas se dando conta das conquistas obtidas com a pesquisa moderna, me parecia que era o meu coração que falava.*²³⁵

Por fim, devemos ainda considerar que logo no início de sua carreira profissional Milloss trabalhou como bailarino no Balé da Ópera Estadual de Berlim (*Berliner Staatsopernballett*), dirigida por Max Terpis - que apesar de ter sido discípulo de Mary Wigman mantinha uma posição semelhante à de Kurt Jooss, defendendo a união das duas correntes, visto que o próprio cargo de diretor de uma companhia tradicional o impelia a isso. Cremos também que a própria vida profissional levaria Milloss a utilizar-se da técnica clássica, pois ele trabalhou não só como bailarino, mas também como coreógrafo e *mâitre de ballet* em diversas companhias ao longo de sua vida.

poderia se adaptar às exigências do teatro, ou seja, se não seria o caso de promover uma síntese entre o balé clássico e a dança moderna - questão defendida por Terpis e Jooss - ou se não deveríamos considerar apenas a dança moderna como único meio de expressão de seu tempo. - questão defendida por Wigman. Além disso, foram discutidas outras questões como: a unificação das duas associações de dança - a *Deutschen Chorsänger - und Tänzerbund e.V.* e a *Deutschen Tanzgemeinschaft e.V.* - ; a exigência de um diploma para o profissional de dança, que apenas seria fornecido após no mínimo quatro anos de estudo em uma escola e a necessidade da existência de uma escrita de dança e a adoção do sistema desenvolvido por Laban.

²³⁴ O Congresso de Munique ocorreu entre 20 e 25 de Junho de 1930 e contou com a participação de mais de 1400 pessoas. Embora quantitativamente esse terceiro congresso tenha sido um sucesso, segundo Müller&Stöckemann (*Op. cit.*, p.91) não foi apresentado nenhuma nova questão em termos estéticos. A grande atração deste congresso foi a estréia polêmica do espetáculo *Totenmal* (Monumento aos Mortos) de Tallhoff, com coreografia de Mary Wigman, tido para muitos como 'preso a uma estética ultrapassada'. De resto, as discussões giraram em torno de problemas burocráticos, como a consolidação da profissão de dançarino, o currículo básico para a formação de dançarinos, atores, professores e *mâitres* de dança, coreógrafos e ainda a necessidade de promover descontos nos espetáculos e de criar um público específico para a dança.

²³⁵ In Veroli. *Op. cit.* p. 100.



Ilustração 50: Milloss no Congresso de Essen em 1928.

Na foto da esquerda para a direita estão: Olga Brandt-Knack, Harald Fürstenau, Heinrich Kröller, **Aurel von Milloss**, Max Terpis, Martin Gleisner, Lizzie Maudrik (com chapéu), Hertha Feist (atrás), Gertrud Schnell, Sigurd Leeder, Hans Brandenburg, Hanns Niedecken-Gebhard, Berthe Trümpy, Kurt Jooss, Rudolf von Laban, ?, Ellen von Cleve-Petz, Alfred Schlee, Vera Skoronel, Fritz Böhme, Gustav Fischer-Klamt (atrás), Manda von Kreibitz.

Fonte: MÜLLER & STÖCKEMANN – *Op. cit.*, p. 73.



Ilustração 51 : Milloss em *Der Wahnsinnige* (O Louco) em 1928.

Interessante observar a expressividade de sua mão e de seu olhar, e a utilização de uma maquiagem semelhante a usada no cinema expressionista (o rosto empalidecido, olheiras...)



Ilustração 52: Milloss em *Alegro Barbaro* em 1928.



Ilustração 53 : Milloss em *Cum Mortuis...* (1927). – Interessante notar a indicação do tema através do próprio título: *A morte*. Além disso, temos o efeito do uso de máscara através da maquiagem.

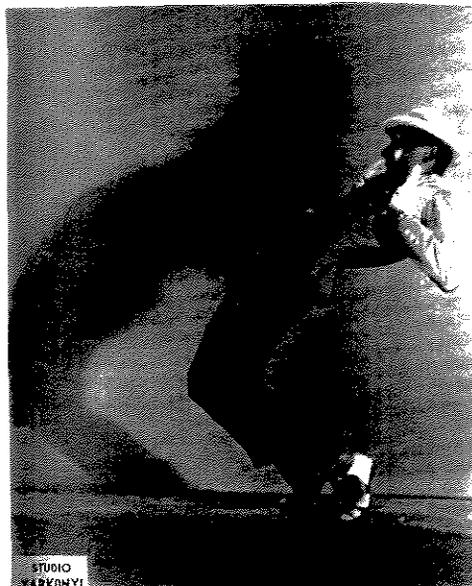


Ilustração 54 : Milloss em *Tréfamadár* em 1937.

Interessante observar a teatralidade da cena e a expressividade do dançarino.

Ilustração 55 : Milloss em *A Templomi Táncos* (O Dançarino de Igreja) em 1937.

Interessante notar a utilização da calvície usada tanto pelo cinema expressionista, quanto pelo dançarino Harald Kreutzberg.



Ilustração 56 : Milloss em *A Bolond és a Halál* (O Louco e a Morte) em 1937.

Nesta foto podemos observar a utilização tanto de recursos da estética expressionista (a maquiagem, a ênfase na expressividade das mãos, a teatralidade, o contraste na iluminação) quanto elementos da técnica clássica (os pés em *en dehors*, a malha colante, o uso de sapatilhas).

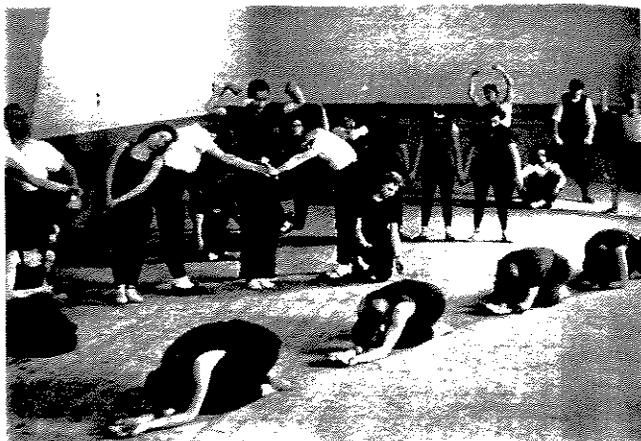


Ilustração 57



Ilustração 58



Ilustração 59



Ilustração 60

Interessante notar nestas fotografias do ensaio de “A Sagração da Primavera” em 1940, a distribuição do grupo por todo o espaço (uso dos três níveis, uso de diversas direções ao mesmo tempo etc.), a utilização da técnica clássica (*pliés*, pernas *en dehors*, braços em 5º posição, pontas dos pés esticadas etc.) e da técnica de dança moderna (pés *en dedans*, braços fora das posições convencionais) e a expressividade facial da bailarina na ilustração 58 juntamente com a expressividade das mãos do grupo na ilustração 60.

Fonte: As ilustrações 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59 e 60 foram extraídas do livro: VEROLI, *Op. cit.* (as ilustrações foram publicadas fora da paginação numerada)

No entanto, conforme já dissemos anteriormente, apesar de ele fazer uso da técnica do balé clássico - inclusive neste período vivido na Alemanha -, ele continuou ligado ao movimento expressionista até 1938. A partir desta data, ao ir para a Itália, Milloss se voltaria ainda mais para a utilização da técnica do balé clássico – provavelmente em virtude do momento político e da própria oferta de trabalho –, indo trabalhar logo na Ópera Real de Roma e, posteriormente, no Scalla de Milão, realizando novas versões de balés de repertório e criando montagens de cunho moderno, distanciando-se gradativamente do movimento expressionista, sem contudo deixar de manter certos elementos desta escola em seu trabalho artístico.

Ao vir para o Brasil, em 1953, Milloss tornara-se muito mais conhecido pelo seu trabalho realizado durante os quinze anos antecedentes à sua chegada aqui, período em que ele coreografou e dançou em grandes companhias européias, incluindo o Balé do Marquês de Cuevas (outra companhia que procurou seguir a linha dos *Ballets Russes* de Diaghilev), do que pela sua ligação com a dança moderna alemã, conforme pudemos observar pelas notas a seu respeito - publicadas tanto nos programas do *Ballet do IV Centenário*, como na imprensa brasileira –, o que acreditamos que fosse bastante conveniente a ele, sobretudo em uma época ainda não muito distante do término da Segunda Guerra Mundial.

V.2. INFLUÊNCIAS DA DANÇA EXPRESSIONISTA NO *BALLET DO IV CENTENÁRIO*

O *Ballet do IV Centenário* foi uma companhia de dança criada em São Paulo em função dos festejos dos 400 anos da fundação da cidade, que ocorreram durante o ano de 1954. Desde o início, foi planejado nos moldes estabelecidos pelo *Ballets Russes* de Diaghilev, não só no sentido da sua concepção artística, mas também na própria organização estrutural, a fim de que obtivesse o nível das grandes companhias internacionais. Por esta razão, praticamente todos os nomes que foram cogitados pela comissão organizadora do *Ballet do IV Centenário* para o cargo de diretor artístico e coreógrafo, direta ou indiretamente, estavam

ligados aos *Ballets Russes*²³⁶, já que a proposta era criar uma companhia de grande porte que conservasse *severamente as bases técnicas da dança acadêmica (clássica) internacional* e que, ao mesmo tempo, tivesse um repertório de caráter moderno²³⁷. No entanto, tratando-se de um empreendimento realizado no Brasil, deveria contar com a participação de uma maioria de integrantes brasileiros (de preferência da própria cidade de São Paulo) e ter em seu repertório algumas coreografias que incluíssem elementos do folclore brasileiro. Além disso, o projeto - de forma semelhante à companhia de Diaghilev - incluía a colaboração de alguns compositores e artistas plásticos modernos brasileiros de renome, que criariam músicas, cenários e figurinos para o balé.

Para exercer as funções de diretor artístico e coreógrafo, a Comissão do IV Centenário escolheu Aurel von Milloss, visto que, conforme constava no programa de estréia, era um coreógrafo que na época já *havia alcançado significativos êxitos em Paris, Berlim, Budapeste, Viena, Estocolmo, Madri, Buenos Aires etc. e, sobretudo, dirigindo as seções de balé dos maiores teatros italianos, como o Scalla de Milão, a Ópera de Roma, os Festivais de Florença e Veneza*²³⁸. De acordo com a opinião de Linneu Dias, o fato de Milloss atuar principalmente na Itália, teria sido mais um ponto a favor de sua escolha, uma vez que nessa época era notória a riqueza e o prestígio das figuras de proa da colônia italiana na cidade de São Paulo, que patrocinavam muitos empreendimentos culturais. Embora as verbas para os festejos do IV Centenário de São Paulo tenham vindo, na sua maioria, do governo do Estado e da prefeitura, a comissão responsável pela organização do evento era presidida por um ítalo-brasileiro: Francisco Matarazzo Sobrinho, o “Ciccilo”²³⁹. No entanto, segundo Nicanor Miranda, o fator decisivo desta escolha foi o fato de que Milloss, além de coreógrafo, *tinha*

²³⁶ De acordo com a entrevista de Nicanor Miranda realizada em 5 de Abril de 1979, por Lilian von Enck e Roberto Jorge Passy, ele, o próprio Nicanor Miranda, responsável pelo projeto da formação do *Ballet do IV Centenário*, havia cogitado, antes de Milloss, alguns outros nomes como: Jerome Robbins e Maurice Bèjart. Na reportagem de Maneco Assunção: “Os paulistas vaticinam: “Ballet” do IV Centenário maior acontecimento de todos os tempos na história do bailado nacional”, (*publicada em 1953 num veículo não identificado*), o jornalista afirmava ainda terem sido sondados pela comissão outros coreógrafos como Balanchine, Massine, Lichine, Roland Petit. Se pensarmos que Massine e Balanchine foram coreógrafos da companhia de Diaghilev, que Jerome Robbins foi aluno e assistente de Balanchine, e que Roland Petit, por sua vez, estudou com Serge Lifar - que fora solista dos *Ballets Russes* -, percebemos a relação destes nomes com a companhia de Diaghilev. Além disso, não devemos nos esquecer que Milloss estudou com Cecchetti, ou seja, com o *maitre de ballet* dos *Ballets Russes*, tendo sido também um profundo admirador dos trabalhos desta companhia.

²³⁷ v. Programa do espetáculo de estréia, realizado no Ginásio do Pacaembu em São Paulo no período de 6 a 15 de Novembro de 1954.

²³⁸ Idem.

²³⁹ NAVAS& DIAS, *Op. cit.*, p.88.

*uma outra qualidade: era também maître de Ballet*²⁴⁰, o que era de suprema importância em um projeto que visava criar a primeira companhia profissional de dança em São Paulo, e que seria formada por uma maioria de bailarinos ainda inexperientes. Por outro lado, de acordo com Nicanor Miranda, essa escolha por Milloss também foi em razão das suas características como coreógrafo que lhe pareciam bastante *ecléticas*²⁴¹ - o que ia ao encontro de criar uma companhia com um perfil clássico e moderno - e que talvez pudessem ser explicadas pelo fato dele, além de ter estudado balé clássico, ter estudado dança moderna na escola de Laban²⁴².

O fato é que, com isso, o dirigente da primeira companhia profissional de São Paulo não somente possuía todas as qualidades para assumir a direção de uma companhia inspirada nos moldes dos *Ballets Russes*, mas também trazia, em seu “*eclétismo*”, a marca da dança expressionista alemã, que apareceria tanto em algumas de suas coreografias como também no seu modo de trabalhar no *Ballet do IV Centenário*, como veremos a seguir.

Embora Milloss tenha procurado desde o início estruturar a companhia nos moldes das grandes companhias de balé – de acordo com o que lhe foi solicitado pela própria comissão organizadora dos festejos do IV Centenário -, exigindo já, durante o teste de seleção dos bailarinos, o domínio da técnica clássica, ao mesmo tempo, ele nunca deixou de evidenciar a sua ligação com a dança expressionista, solicitando aos concursantes que não somente dançassem uma variação clássica – que estes já deveriam trazer preparada -, mas que também improvisassem uma outra, na hora, de preferência de cunho moderno, conforme Ady Addor, Miriam Hirsch e Michel Barbano relatam:

Essa audição foi muito esquisita. Para nós... Na época eu devia ter o quê?... 18 anos. Eu entrei com 16 anos no Corpo de Baile... Está certo, eu devia estar com 18 anos. E era aula de clássico, era aula de clássico. E ele fez uma aula de clássico..., que tinha um monte de gente...; e depois dessa aula, no outro dia, a gente ia para fazer uma improvisação, o que, para nós, era uma palavra muito esquisita. Eu nunca tinha ouvido falar em improvisação, e não sabia o que se tinha que fazer numa improvisação. Então foi uma inibição geral... e era um a um: “Fulano de tal”, subia no palco...”²⁴³

²⁴⁰ Em entrevista concedida em 5 de Abril de 1979 a Lilian von Enck e a Roberto Jorge Passy.

²⁴¹ Idem *ibid.*

²⁴² Idem *ibid.*

²⁴³ Ady Addor em entrevista concedida à autora no dia 15 de Dezembro de 1994 em sua residência em São Paulo.

Eles pediram um número clássico, e depois um improviso. Não, improviso não. Na verdade eles pediram algo moderno. Eu sei que o meu clássico foi de Chopin, e o moderno – que eu não sabia que seria pedido – foi ‘A Primavera’ de Grieg. Caso nós não tivéssemos nada para apresentar de moderno, eles pediam para o pianista tocar alguma coisa e o candidato dançar. Várias escolas prepararam as alunas (para a variação clássica). Por exemplo: a Halina (Biernacka) preparou as alunas para uma determinada dança, a Olenewa preparou para outra. (...) Mas da parte moderna eu não sabia. Foi na hora... E como eu tinha feito aula com a Laura Moret²⁴⁴ e dançado uma coreografia moderna, que por sorte o pianista conhecia a música. Só que tive que fazer na hora meus arranjos, e me encaixar na música dele. E saiu bem. Mas todo mundo estava apavorado!²⁴⁵

Bom, o concurso realizado no Teatro Municipal constou de passos pedidos na hora e da apresentação de uma coreografia. Cada elemento poderia apresentar uma ou duas coreografias: uma coreografia clássica ou uma folclórica. Uma assim moderna, folclórica.²⁴⁶

Por meio destes relatos, podemos notar a falta de conhecimento que a maioria dos dançarinos tinha em relação à dança moderna e de sua precária formação cultural e artística. No entanto, além destes problemas, a maioria dos bailarinos escolhidos para formar o corpo de baile era ainda muito jovem (em média, 17 anos), não tendo tido anteriormente nenhuma experiência profissional, em virtude de sua pouca idade e da inexistência de companhias de dança profissionais em São Paulo antes da criação do *Ballet do IV Centenário*, carecendo não só de um amadurecimento artístico como também técnico (em relação ao próprio balé clássico), conforme noticiou o crítico Paulo Afonso Grisolli e nos relataram alguns ex-integrantes da companhia:

O balé foi formado após apurado trabalho de seleção. Se, por um lado, conta com figuras de grande renome, nacionais ou estrangeiras, a grande maioria de seu corpo de baile é composta de gente nova, meninas e moças que tiveram o balé como complemento de educação artística e, de repente, passaram a vê-lo como profissão.²⁴⁷

²⁴⁴ Laura Moret foi uma bailarina que deu aulas de dança moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro na década de 50.

²⁴⁵ Miriam Hirsch em entrevista concedida à autora, no dia 21 de Abril de 1995, em sua residência em Campinas.

²⁴⁶ Michel Barbano em entrevista realizada pelos pesquisadores Lilian van Enck e Roberto Jorge Passy em São Paulo no dia 3 de Julho de 1979.

Na realidade, nós todas éramos muito jovens. Então entramos para ser profissionais. Muitas das pessoas que entraram não sabiam nem o que era profissional. Queriam dançar. Menina de 14,15, 16, eu tinha 18 anos ... Então, de repente tinha o quê? Cinquenta pessoas ? E ele pegou pessoal cru.²⁴⁸

O Balé do IV Centenário era na sua maior parte de alunos que estavam saindo da escola para integrar uma companhia que foi muito importante.²⁴⁹

Mas o nível do corpo de baile do IV Centenário... Tinha pessoas boas, e tinha pessoas que ainda precisavam trabalhar, que eram imaturas ainda, pessoas que nunca subiram no palco, pessoas que só tinham conhecimentos através da sala de aula de dança. Mas eu acho que esse pessoal todo ele podia modelar como quisesse.²⁵⁰

Quando eu cheguei ao Brasil eu fiquei ligeiramente decepcionado, porque a primeira coisa que me fizeram fazer foi três horas e meia de passo de valsa.²⁵¹

MM - Como diz o Ismael, foi aprender 1-2-3, valsa. Era colocar, porque o pessoal tinha muito má postura, quer dizer, e unificar, dar uma coisa mais uniforme. Ele tinha que ensinar até plié, pois tinha gente que não sabia fazer 'plié'.

NN – Ele tinha que ensinar até seqüência. Seqüência em principal, que ele achava que os bailarinos não conheciam. Eram as posições do corpo em direção assim, em frente ao espelho, né ?

MM – Os 'croisés', né ? As direções...

NN – O que era 'croisé', o que era 'effacé', o que era 'en avant', o que era 'plié', tudo isso ele teve que ensinar (...). Então ele teve que começar do zero. Para dar uma base técnica, mais profissional, certo ? Ele não admitia que um profissional não soubesse o básico. ²⁵²]

²⁴⁷ GRISOLI, Paulo Afonso. *Que será, amanhã, do balé dos paulistas? - Esperança para uns, decepção para outros, o Balé IV Centenário é obra de gigantes* in **Folha da Noite**. São Paulo, Novembro de 1954.

²⁴⁸ Ady Addor em entrevista concedida a Lilian van Enck e a Roberto Jorge Passy no dia 4 de Abril de 1979.

²⁴⁹ Ismael Guiser em entrevista concedida à autora no dia 8 de Maio de 1995 em São Paulo.

²⁵⁰ Ruth Rachou em entrevista concedida a Lilian van Enck e a Roberto Jorge Passy no dia 23 de Maio de 1979 em São Paulo.

²⁵¹ Ismael Guiser em entrevista realizada pelos pesquisadores Lilian van Enck e a Roberto Jorge Passy no dia 17 de Abril de 1979 em São Paulo.

²⁵² Mariza Magalhães e Norberto Nigro em entrevista realizada pelos pesquisadores Lilian van Enck e a Roberto Jorge Passy no dia 25 de Maio de 1979 em São Paulo.

*Eu me inscrevi sem nenhuma esperança de entrar, porque na época eu só tinha um ano de estudo (de balé), tendo entre treze e catorze anos de idade.*²⁵³

Primeiramente, remetendo-nos novamente aos relatos da audição, podemos supor que, apesar de Milloss ter exigido dos bailarinos o conhecimento básico da técnica do balé clássico, ele conservava, ao mesmo tempo, certos valores da escola de dança moderna alemã, preocupando-se em verificar durante o próprio processo de seleção o potencial criativo e expressivo do elenco que estava escolhendo. Concluímos, então, que o critério de avaliação de Milloss devesse estar muito mais voltado para as qualidades expressivas do que propriamente às técnicas do balé clássico. Por fim, apesar de não haver tido nenhuma companhia profissional em São Paulo até aquele momento, de acordo com o depoimento de Máríka Gidali²⁵⁴, *havia gente melhor que eles não pegaram*, considerando que Milloss preferia gente jovem, pelo fato de ainda não terem vícios e serem ainda moldáveis.

Com isso, antes de começar a desenvolver o trabalho coreográfico com a companhia, Milloss teve que se dedicar logo nos primeiros meses a educar tecnicamente e artisticamente o elenco, a fim de que este viesse a ter condições de corresponder às suas exigências. Em função disso, ele contratou as bailarinas Edith Pudelko e Lia Dell'ara como suas assistentes para ajudá-lo a preparar tecnicamente o grupo, a fim de poder se dedicar mais aos aspectos artísticos, propriamente ditos, e também pelo fato de reconhecer seus limites como professor de balé clássico – provavelmente em razão de sua formação mais voltada para a dança moderna, para uma compreensão do sentido do movimento, para criação coreográfica e para as questões estéticas, históricas e musicais do que propriamente à técnica do balé clássico. Delegou a elas, então, a responsabilidade de dar a maior parte das aulas no seu lugar e, posteriormente, de *'fazer o trabalho de limpeza'* das coreografias (conforme expressão usada no meio da dança), ou melhor, para fazer as correções técnicas devidas, segundo seu próprio relato:

²⁵³ Máríka Gidali em entrevista realizada pelos pesquisadores Lilian van Enck e a Roberto Jorge Passy no dia 9 de Junho de 1979 em São Paulo.

Desta maneira – prossegue o ‘mâitre’ – eu não podia iniciar imediatamente os trabalhos com um conjunto que era, em sua maioria, composto de ‘aspirantes’ e ‘estagiários’. Isto significava a necessidade de dedicar os primeiros seis meses de trabalho a uma tarefa quase exclusivamente de educação técnica e artística dos componentes do conjunto. Logicamente, foi necessário contratar alguns elementos já profissionais, como base e exemplo sólido para os demais.

O trabalho começou somente na segunda quinzena de fevereiro nos estúdios provisórios no Trianon. Uma vez que o trabalho educativo exigia força pedagógica superior à minha capacidade, a minha primeira preocupação foi a de contratar duas assistentes, que me ajudam neste trabalho, e também na parte coreográfica. Essas duas assistentes são Edith Pudelko, conhecida bailarina paulista, que já obteve grandes êxitos, sobretudo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e Lia Dell’ara, famosa artista italiana, que teve grandes êxitos como bailarina na Ópera Real de Roma e nos festivais de Viena, Praga, Florença e Veneza. Estas duas artistas me ajudam a dar aulas excelentes e auxiliam, também, a repetir com o corpo de baile as coreografias que eu componho. Ademais todas as duas estão contratadas como primeiras bailarinas. Lia Dell’ara, particularmente, para os papéis dramáticos, e Edith Pudelko para os papéis heróicos.²⁵⁴

Assim, as aulas da companhia passaram a ser dadas alternadamente por Edith Pudelko e por Lia Dell’ara, e vez por outra pelo próprio Milloss. Em vista da inexperiência do grupo e da proposta vultosa do *Ballet do IV Centenário*, o trabalho realizado foi feito de modo intensivo, perfazendo em média um total de oito horas de trabalho diário, que eram distribuídas da seguinte forma: de segunda a sábado – e, às vezes, aos domingos - os bailarinos faziam duas aulas por dia (uma de manhã e a outra à tarde), que duravam cerca de duas horas, sendo seguidas de mais duas horas de ensaios em cada período. Segundo os relatos de diversos ex-integrantes, Edith Pudelko era quem melhor ensinava, bastante acadêmica, prezando muito pela “limpeza” dos movimentos. Por sua vez, as aulas de Lia Dell’ara podiam ser caracterizadas por meio das seqüências extremamente elaboradas e difíceis, as quais, na opinião de alguns como Ismael Guiser, Miriam Hirsch, Neyde Rossi e Yara von Lindenau, serviam para encobrir suas deficiências técnicas como bailarina. Embora muitos ex-integrantes admirassem e respeitassem profundamente Aurel von Milloss, idolatrando-o na época, posteriormente muitos vieram a ponderar que, na verdade, ele não dominava plenamente a técnica do clássico:

²⁵⁴ Idem ibid.

*Ele não tinha uma base muito sólida clássica.*²⁵⁶

*E como professor ele não era muito, muito ... Você compreende ? Quer dizer, ele era mais coreógrafo do que professor, propriamente dito.*²⁵⁷

*Então, o Milloss para mim..., quer dizer, de aula ele entendia pouco, né ? E como aluna eu aprendi pouco. Era triste lá..., não tinha um método assim, sabe ? Era um pouco de Cecchetti misturado com danças russas, não sei.*²⁵⁸

*Agora a aula do Milloss, realmente dita por pessoas, por elementos mais experientes, não era o forte dele, não era uma boa aula. Eu lembrava, que eu terminava a barra, e não podia trabalhar no centro, porque a minha perna ficava tremendo. Então, realmente, deveria haver um exagero em termos de seqüências e, enfim, de um trabalho puxado demais. Porque no centro eu não conseguia trabalhar, e isto não acontecia com as aulas da Edith e da Lia.*²⁵⁹

De acordo com a descrição feita por Miriam Hirsch²⁶⁰, em relação às aulas de Milloss, ele *dava seqüências muito simples e lineares, mas exigia cada detalhe trabalhado*. Segundo ela, Milloss se preocupava muito com a postura, com as posições, com o alinhamento corporal. No entanto, o que ele mais exigia era que procurassem o tempo todo expressar a emoção pelo movimento, enfim *que cada movimento, cada dedo, cada gesto tivesse um significado próprio*. Reafirmando essas mesmas idéias, Miriam Hirsch em outro trecho de sua entrevista voltou a afirmar:

Ele não se atinha exclusivamente na forma, entendeu ? Ele exigia muito mais do teu íntimo. Ele não estava se importando se você dava uma pirueta ou quatro piruetas, mas se importava na maneira como essa pirueta saía. Se você levantava a perna a tal altura, a 90° graus ou mais, mas de que maneira essa perna chegava lá. E se o braço estava na posição,

²⁵⁵ In: GIMENEZ, Armando. *Aurélio Milloss realizou um milagre: existe balé no Brasil* in **Folha da Noite**. São Paulo, 29 de Outubro de 1953, n° 9771, 2° Caderno, pp. 1 e 4.

²⁵⁶ Ismael Guiser em entrevista já citada.

²⁵⁷ Edith Pudelko em entrevista já citada.

²⁵⁸ Yoko Okada em entrevista realizada pelos pesquisadores Lilian van Enck e a Roberto Jorge Passy no dia 17 de Abril de 1979 em São Paulo.

²⁵⁹ Neyde Rossi em entrevista concedida à autora no dia 28 de Novembro 1994 em São Paulo.

²⁶⁰ Em entrevista já citada.

*se está no primeiro, segundo ou terceiro arabesque, ou o que transmitia esse braço.*²⁶¹

Com isso, nos parece que, por um lado, Milloss era limitado como professor - no que se refere a uma aula bem estruturada, de modo a não sobrecarregar demasiadamente uma parte do corpo, ou de proporcionar um desempenho técnico melhor, de virar mais piruetas ou de melhorar a elevação da perna -, por outro lado, ele provavelmente compensava essa sua limitação, obrigando os bailarinos a pensarem sobre o sentido de cada movimento e se aterem mais à expressão do que à forma, o que mais uma vez nos remete à sua própria formação, muito mais centrada na expressividade, do que no virtuosismo técnico.

Aspecto que seria observado, posteriormente, por diversos críticos em seus comentários a respeito das coreografias apresentadas pelo *Ballet do IV Centenário*. Por exemplo, na matéria intitulada “Balé do IV Centenário” publicada no jornal *Folha da Manhã* do dia 12 de Novembro de 1954, logo após a estréia desta companhia no Ginásio do Pacaembu em São Paulo, Ricardi já ressaltava essa valorização da expressão em relação ao virtuosismo técnico:

Outro aspecto que nos interessou foi o traço mais ou menos constante na coreografia de Milloss: o virtuosismo exagerado dos solistas é quase inexistente. O virtuosismo não existe por si mesmo, mas apenas como veículo de expressão. O que nos interessa é o conjunto, naturalmente sempre mais denso de expressão. Com isso o coreógrafo desagrada os amantes da espectacularidade artística, aqueles que adoram a coreografia malabarística de Petipa, mas inegavelmente, serve muito melhor à dança.

Por sua vez, Nicanor Miranda²⁶², em sua crítica ao balé *Sonata de Angústia*, detém-se a destacar a expressividade dos solistas, com as seguintes palavras:

Muito se exige das figuras centrais, A Rainha do Ignoto, A Angústia, O Poeta. Neyde Rossi atinge o ponto culminante de sua carreira de jovem bailarina brasileira. (...)

Convincente demonstração de sua esplêndida escola nos deu Lia Dell'ara, bailarina de vigorosa força dramática e clara expressividade

²⁶¹ Idem ibid.

²⁶² MIRANDA, Nicanor. *Bailado do IV Centenário (12)* in *Diário de São Paulo*. São Paulo, 23 de Junho de 1955, Coluna Bailado.

nos movimentos. Não só o seu corpo dança em “Sonata de Angústia”, mas o seu coração também.

Experiência de longos anos de estudo e de trabalho possibilita a Eduardo Sucena interpretar o Poeta, papel que requer do bailarino muita força interior. Os movimentos devem surgir de dentro para fora e não permanecer apenas na exterioridade.

Todavia, conforme podemos observar pela crítica de Mário Nunes²⁶³, esta preocupação de Milloss com a expressividade não ficava restrita ao trabalho dos solistas, mas também se evidenciava no trabalho do corpo de baile. Em um trecho referente à apresentação de *Passacaglia*, o crítico faz a seguinte observação :

O conjunto executou com rigorosa exatidão todas as marcas, mas não o fez mecanicamente: cada figura imprimiu à dança seu gracioso valor pessoal.

Por fim, parece-nos interessante ainda destacar esta outra crítica de Nicanor Miranda, desta vez, a respeito do balé *O Mandarim Maravilhoso*, na qual ele fala explicitamente sobre essa característica de Milloss de sempre dotar cada gesto de um significado, em vez de criar a forma pela forma, vendo isto como uma clara influência da dança expressionista :

O Mandarim Maravilhoso denota a influência extraordinária que Rudolf von Laban exerceu na formação técnica e artística de Aurélio Milloss, o qual jamais se integrou definitivamente na corrente da “nova dança”, mas que nem por isso deixou de confessar – como fez a nós – o quanto lhe valeram as lições do mestre Laban, o filósofo da “nova dança”.

Deve O Mandarim Maravilhoso ser tomado como exemplo da força convincente das idéias do corifeu teuto, pelo menos no que concerne à equipolência conteúdo-forma. A expressão dramática e a mímica predominam sobre o movimento pelo movimento. Os passos, gestos, atitudes não são despidos de significação.(...) a trágica solidão da rapariga, o deslumbramento do mandarim diante da beleza dos seres humanos e dos seres materiais, a cobiça sórdida e pecaminosa dos facínoras, a luxúria do Velho Cavalheiro, o irreprímível impulso sexual do Estudante...

²⁶³ NUNES, Mário. “Municipal – Estréia do Ballet do IV Centenário – Passacaglia – Petrouchka - Indiscrições – Fantasia Brasileira” in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1954, Coluna Teatro.

Exprimiram também idéias e conceitos filosóficos: o sentido da morte, a liberação do homem (no caso concreto a da Rapariga)...

Tudo isso adquire claridade através da forma coreográfica, resplandece nos olhos do espectador graças à imaginação criadora de Milloss. De sorte que, em nosso entender, o segredo do êxito reside na admirável interdependência, no perfeito equilíbrio entre o conteúdo e a forma. É um bailado que pela sua essência, incorpora-se aos da corrente da “nova dança”.

(...) Afirmar que O Mandarim Maravilhoso é uma das mais importantes criações coreográficas de Milloss, uma de suas obras-primas, sob qualquer ponto de vista que se pretenda examiná-la.²⁶⁴

Além disso, um outro aspecto que Milloss procurou desenvolver em seus bailarinos, provavelmente devido à forte influência de Laban, foi o senso de espacialidade. De acordo com o depoimento de alguns ex-integrantes, antes de dar a seqüência de passos propriamente dita, ele sempre ensinava o percurso do movimento no espaço, para que cada um compreendesse o seu trajeto, percebesse e mantivesse a distância necessária em relação ao outro. Neste sentido, o trabalho dele era tão preciso, que ele conseguia ensaiar separadamente os grupos, juntando-os, posteriormente, sem que sequer houvesse uma batida entre um elemento e outro, dotando os bailarinos de um senso espacial admirável, conforme podemos perceber, respectivamente, nos relatos de Ady Addor e de Miriam Hirsch:

Ele fazia o que ele chamava de “alinhavo”: pegava os grupos e assim, “esse grupo passa para lá; sem passo nenhum; esse grupo desce, agora um passa na frente do outro, aquele...” Não tinha passo nenhum para fazer. Depois que ele fez alinhavo então, de como ele queria o desenho... “Quando você passar para lá você faz esse e esse passo... fulano passa por aqui e outro passa por ali.” E ele montou Passacaglia de Bach em grupos separados. Com esse alinhavo ele juntou. Ele trabalhava separados os grupos e um dia ele chamou todo mundo, juntou e mandou fazer cada um o seu pedaço. A gente fez, o balé estava pronto, ninguém bateu em ninguém.²⁶⁵

Eu que gosto muito de fazer coreografias, eu percebo, eu vejo na minha cabeça todas as posições dos vários grupos. A posição de cada grupo eu desenho primeiro na cabeça, e depois eu vou entrelaçando aquilo. E eu tenho a impressão que foi aí que eu aprendi inconscientemente a trabalhar com isso. Esse domínio da distribuição dos vários elementos no

²⁶⁴ MIRANDA, Nicanor. “O Mandarim Maravilhoso (2)” in *Diário de São Paulo*, São Paulo, Dezembro de 1955, Coluna Bailado.

²⁶⁵ Ady Addor em entrevista já citada.

*palco. Porque eu me recordo que ele fechava os olhos e aí de olhos fechados ele dispunha os vários bailarinos. E ainda de olhos fechados ele mandava que fossem mais para direita ou para esquerda, que caminhassem e tal. Antes dele determinar com que passos se faria isso.*²⁶⁶

Na coreografia *Bolero*, temos um bom exemplo de como Milloss procurava aproveitar o espaço e extrair da sua utilização o máximo de expressão. Segundo informações obtidas pelas críticas e matérias publicadas pela imprensa da época, fotografias e relatos de alguns ex-integrantes da companhia, esse balé era todo feito em cima de praticáveis, que formavam uma grande escadaria. Os quarenta e dois participantes dividiam-se em grupos, distribuídos em diferentes níveis desta escadaria, destacados ou escondidos pelo efeito da iluminação, aparecendo ora em um nível abaixo, ora em um outro nível mais alto, ou mais para esquerda ou mais para direita, ou ao centro etc., resultando num efeito extraordinário.

Quanto a essa questão do domínio espacial, podemos identificar ainda uma terceira característica de seu trabalho como coreógrafo: sua predileção por coreografias para grupos grandes. Esta preferência foi veementemente criticada e elogiada, ao mesmo tempo, pela imprensa, por causa da sua constância, e até por seus bailarinos, como podemos perceber nestes trechos:

*O Milloss usava grupos grandes. Ele gostava de botar todo mundo em cena. Poucas as coreografias onde ele usava parte dos integrantes, só poucas.*²⁶⁷

*(...) Esta tendência tem como resultado uma utilização excessiva do corpo de baile, que está quase permanentemente em cena. Uma concentração desta ordem acaba forçosamente por cansar, e até por dar uma impressão de caos. Os nossos olhos, passado o deslumbramento inicial, ficam incapacitados de apreciar a originalidade, ou, sequer, o valor da coreografia, exceto nos momentos em que os grupos se tornam menos numerosos.*²⁶⁸

²⁶⁶ Miriam Hirsch em entrevista já citada.

²⁶⁷ Yara von Lindenau em entrevista concedida à Lilian van Enck e a Roberto Jorge Passy no dia 9 de Maio de 1979 em São Paulo.

²⁶⁸ MARIANCC, Ritta. *Ballet do IV Centenário II* in *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de Junho de 1955.

*Nós talvez não tivéssemos grandes bailarinos, como não tínhamos nem um corpo de baile de nível técnico bom, também não tínhamos coreografias excepcionais, tínhamos roupas caríssimas, até demais, que nem havia necessidade, mas o nosso forte era o conjunto. Realmente nós tínhamos o conjunto; bem ou mal, dentro da nossa possibilidade, o conjunto se apresentava, e fazia sucesso. Tanto é que ficou marca registrada.*²⁶⁹

*(...) O interesse maior do ballet repousa no corpo de baile, impressionante de fato, pela harmoniosa disciplina, a riqueza do material humano e a magnificência dos trajes. Há a tendência, porém, para que se empregue com certa sobrecarga.*²⁷⁰

*Depois a versão coreográfica de Milloss para a Petrouchka de Strawinsky. Multidão novamente no palco. Melhor o trabalho de conjunto.*²⁷¹

Por outro lado, no seu trabalho como diretor e coreógrafo, Milloss também se preocupava em fazer com que o elenco amadurecesse artística e culturalmente. Neste sentido, de acordo com o depoimento de Miriam Hirsch²⁷², ele incentivava o grupo a visitar exposições de artes plásticas e ir a concertos - atividades coerentes com um projeto de dança que contava com a colaboração dos seguintes artistas plásticos, cenógrafos e compositores brasileiros de renome: Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Clóvis Graciano, Flávio de Carvalho, Noêmia Mourão, Oswald de Andrade Filho, Quirino da Silva, Irene Ruchti, Heitor dos Prazeres, Toti Scialoja, Santa Rosa, Burle-Marx, Eduardo Anahory, Aldo Calvo, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Souza Lima e Villa-Lobos²⁷³. Além disso, ele procurava, durante o próprio processo de trabalho, transmitir parte do seu universo cultural, reunindo os bailarinos antes de começar a montagem das coreografias, fazendo-os escutar e observar a estrutura da música, fornecendo dados sobre o compositor e a época em que tinha sido composta, falando sobre quem faria o cenário e os figurinos e, por fim, explicando a proposta do balé de maneira geral, a fim de enriquecer os conhecimentos dos integrantes do grupo e ao

²⁶⁹ Neyde Rossi em entrevista realizada por Lilian van Enck e Roberto Jorge Passy no dia 4 de Maio de 1979 em São Paulo.

²⁷⁰ FRANÇA, Eurico Nogueira. *O Ballet do IV Centenário* in **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 de Dezembro de 1954 - Coluna Música.

²⁷¹ OLIVEIRA, Magdala da Gama. *Ballet do IV Centenário* in **Manchete**, Rio de Janeiro, 18 de Dezembro de 1954, n° 139, p. 14.

²⁷² Miriam Hirsch em entrevista já citada.

²⁷³ Na verdade, Villa-Lobos foi o único artista brasileiro que teve uma obra incluída no repertório do *Ballet do IV Centenário* sem que esta tivesse sido composta especialmente para a companhia.

mesmo tempo extrair o máximo de suas interpretações. A respeito de como eram essas reuniões, Ady Addor²⁷⁴ comentou :

Ele fazia coisas que... Para nós a maneira como ele montava a coreografia era completamente nova. Nós nunca tínhamos visto ninguém fazer coreografia assim. Como nós éramos todos muito jovens, muito inexperientes... embora, na verdade, eu já tivesse dançado alguma coisa no Rio de Janeiro. Mas a maneira como ele encarava a dança, a maneira como ele montava as coreografias, a maneira como ele se dirigia a nós, sempre informando, sempre ensinando, foi um negócio assim... para todos nós. Foi demais! Ele escolhia por exemplo, uma música para fazer uma coreografia, ele chamava os bailarinos, sentava todo mundo no chão, botava o disco e dizia: de quem era a música, o que o compositor tinha pensado fazendo aquela criação, o que ele, como coreógrafo, fazia com aquela música, o porquê da escolha daquela música, quando tinha sido composta aquela música e o que ele faria e se ele já tinha, na cabeça, alinhavado. Ele falava muito a palavra 'alinhavado'. O que ele queria fazer com aquela música, como ele sentia aquela música. Eu me lembro que na época a gente achava isso muito chato. Muito chato... "lá vem aquela sessão de sentar no chão para ouvir música..." Coisa de jovem... "Ah, ele quer brincar na sala de espera lá..." E ele dava sempre muita informação, muito dedicado, porque ele viu que era um começo aquilo; que não tinha nada parecido. Ele foi uma pessoa importante aqui em São Paulo; como o Balé do IV Centenário foi um marco. Infelizmente sabe-se pouco, né? E fala-se muito pouco nisso. Mas era um passo vinte anos à frente.

Conforme podemos ver expresso neste relato, na época, alguns bailarinos sentiam-se aborrecidos durante essas reuniões, achando que Milloss estava desperdiçando seu tempo inutilmente, quando poderiam estar se aprimorando tecnicamente (embora, posteriormente, muitos destes profissionais que trabalharam no *Ballet do IV Centenário* viessem a mudar de opinião, compreendendo a importância deste tipo de procedimento e, chegando, inclusive, a adotá-lo no decorrer da sua vida artística e na sua atividade pedagógica). Se, por um lado, isso podia ser explicado pela imaturidade dos jovens, por outro lado, espelhava também a formação em dança restrita ao treinamento corporal que estes jovens tinham recebido e o modo como se trabalhava até então, incluindo o próprio Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, de onde Ady Addor viera, no qual, segundo ela, a maioria dos bailarinos dançava balés de repertório, como *Copélia*, sem conhecer o seu enredo, atendo-se somente às questões técnicas, sem se preocupar com a parte interpretativa.

²⁷⁴ Em entrevista já citada.

No Rio a gente não tinha essa exigência... Até, outro dia, eu comentei com uma amiga minha: - "Gente, como é que a gente dançava aqueles balés clássicos profissionais... ninguém explicava nem a estória que era..." A gente dançava a Copélia e não sabia que estória era; dançava "Giselle", e a gente só via quando estava pronto...aí dizia: "Ah... ela ficou louca, que gozado!..." Ficou louca porque ela estava tão apaixonada, mas não se explicava como... Por isso que a gente estranhou que ele chamava e explicava o que ele queria e o que ele queria que cada um fizesse.²⁷⁵

Apesar da sua preocupação para que o grupo ampliasse seu universo cultural e tomasse contato com as demais artes – assim como Rudolf von Laban pregava a seus discípulos no Instituto Coreográfico Superior, em Berlim, no final dos anos 20 -, era sobretudo no aspecto musical que Milloss se detinha mais, conforme podemos notar no depoimento de Ady Addor. Extremamente musical, como outros dançarinos expressionistas (Mary Wigman, Kurt Jooss, Rudolf von Laban etc.), Milloss ainda somava a seu favor o fato de haver estudado música, e ter se formado maestro, fazendo com que muitos se admirassem da sua erudição na área musical, como podemos ver, respectivamente, nos depoimentos de Michel Barbano, ex-integrante da companhia, e do maestro e compositor João Sousa Lima:

Ele tinha uma base profunda. Ele conhecia música a fundo. Ele por exemplo ao montar um ballet, ele não precisaria de piano. Ele pegava uma partitura, e montava o ballet. Não precisaria de música. Ele pegava a partitura, e pela partitura ele marcava o ballet, coreografava o ballet, entende ?²⁷⁶

Ele era um homem extraordinário, do ponto de vista da profissão dele. Além do que, era um excelente músico. Porque o senhor sabe, em geral, os mestres de bailado, enfim os bailarinos, eles não conhecem muito bem música, o que dificulta às vezes para se fazer um espetáculo de ballet bem feito, porque não conhecendo música, não têm um entendimento perfeito entre o bailado e a orquestra. Ao passo que com o professor Milloss era justamente o contrário. Ele era um músico excelente, de pegar a partitura e destrinchar, como nós maestros fazemos.²⁷⁷

²⁷⁵ Ady Addor em entrevista já citada.

²⁷⁶ Michel Barbano em entrevista já citada.

²⁷⁷ Maestro João de Souza Lima em entrevista realizada pelos pesquisadores Lilian van Enck e Roberto Jorge Passy no dia 11 de Julho de 1979 em São Paulo.

Com isso, um dos aspectos que Milloss se deteve bastante, nestes meses preparatórios, foi o de desenvolver no grupo uma sensibilidade musical, ensinando os bailarinos a contar e a compreender a estrutura musical de uma obra, conforme Mariza Magalhães e Norberto Negri lembram:

MM – E ele – ele foi ensinar a contar, ninguém sabia contar música. Então ele ensinava o que era pergunta e resposta da música. Ele tinha paciência, sentava e falava: “isso é uma pergunta, isso é uma resposta da música”, “agora isso é uma conclusão”. Então ele ensinava a contar, como se dividia a música, e nós contávamos em francês : un, deux, trois, quatre... A gente contava em francês porque ele falava em francês.

NN – Então, ele procurava criar uma consciência profissional... E profissional tem que contar, entender o passo que ele dá, os nomes, certo ?²⁷⁸

Segundo Neyde Rossi²⁷⁹, a primeira coisa que Milloss fazia, ao começar os ensaios, era ensinar a contagem da coreografia, repetindo-a por um bom tempo, até que todos a dominassem e ele finalmente acrescentasse a música. Exemplificando a maneira como ele enfatizava esse trabalho musical, ela relembra o fato de terem recebido logo os sapatos que seriam usados na coreografia *Bolero* a fim de aprenderem a batida do ritmo. De acordo com Rossi, o trabalho de Milloss, neste sentido, foi tão intenso a ponto de posteriormente isso ser visto como uma característica marcante das pessoas que integraram esta companhia:

A musicalidade era uma coisa muito forte porque ele montava muitas das coreografias com a partitura aberta. Então você pode imaginar com que precisão tudo aquilo era montado. Tanto que quando a companhia terminou aqui em São Paulo, alguns dos elementos foram para o Rio, né ? Como eu acabei de contar, eu, a Máríka, a Yara von Lindenau, o Raul Severo, o Juan Giuliano, a Ady Addor, o Cristian Uboldi, enfim alguns... Pode ser que eu tenha me esquecido de mais um ou de outro. E como nós tivemos a oportunidade de trabalhar com vários coreógrafos, era interessante o coreógrafo montar a coreografia. Ele montava e o pessoal vindo de São Paulo, do IV Centenário, sabia no ato, respondia no ato, e os outros não. Então, era uma coisa que chamava tanta atenção, que eles vinham perguntar: ‘Vocês são de São Paulo?’²⁸⁰

²⁷⁸ Mariza Magalhães e Norberto Negri em entrevista já citada anteriormente.

²⁷⁹ Em entrevista já citada anteriormente.

²⁸⁰ Neyde Rossi em entrevista já citada anteriormente.

Além disso, a própria bailarina Edith Pudelko²⁸¹ (que foi assistente e primeira-bailarina da companhia, dispondo já de bastante experiência profissional) considerava marcante a maneira como Milloss os fizera desenvolver o senso musical :

Aprendemos muito com ele, principalmente no que se refere à parte musical da coreografia, sobre composições bastante difíceis de serem interpretadas. Eu acho que foi um passo gigantesco dentro da nossa formação como bailarinas, essa oportunidade que nós tivemos para trabalhar com ele, porque ele nos ensinou não só a coreografia do bailado a ser interpretado como também a conhecer a música. A música não se tornava um simples acompanhamento para nossos passos, mas sim uma coisa homogênea.

Tendo uma predileção por composições eruditas modernas, incluindo no repertório da companhia músicas de compositores como Strawinsky, Ravel e Béla Bartók, além dos compositores brasileiros, Milloss constantemente utilizava contagens musicais irregulares, exigindo um esforço ainda maior do grupo e, às vezes, até mesmo da orquestra, conforme podemos ver nos exemplos citados abaixo, referentes à contagem musical dos balés *Fantasia Brasileira*, *A Cangaceira* e *Sonata de Angústia*:

*A minha partitura era meio encrencada, sabe? Tinha umas mudanças de andamento, assim uns 7 por 8, umas coisas assim... Mas ele decorou brincando. Fazia aquilo com tal facilidade que era estupendo.*²⁸²

*Em A Cangaceira a contagem também era louca. Era 1-2-3-4-5, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4-5-6-7-8, era uma coisa assim.*²⁸³

MM – Era um ballet difícilimo de contagem. A contagem era completamente maluca, a gente contava três vezes 7, uma vez 18, 16, 5 3, 4, 2; daí você saía correndo, daí você parava lá, daí 16 vezes 52, e não sei o que lá. Era uma loucura, você contava, contava, contava. Você tinha que marcar num papel, marcar na mão para decorar a contagem, porque não decorava. E se não trocasse na hora certa era um problema, né ? A contagem era difícilima !

NN. - Música de Béla Bartók, isso já diz, não dava ...

²⁸¹ Em entrevista já citada anteriormente.

²⁸² Maestro João de Souza Lima em entrevista realizada pelos pesquisadores Lilian van Enck e Roberto Jorge Passy no dia 11 de Julho de 1979 em São Paulo.

²⁸³ Elizabeth Sewell em entrevista realizada pelos pesquisadores Lilian van Enck e Roberto Jorge Passy no dia 26 de Abril de 1979 em São Paulo.

MM – *E eu me lembro que nós já estávamos ensaiando no palco, e ele não tinha acabado a coreografia, então nós ficamos no salão lá no Rio de Janeiro, lá na sala de cima, inclusive com o pessoal da orquestra, porque eles também tinham que aprender direito, para eles também era difícil. Lembra do baterista, o rapaz do bumbo ?*

NN – *Não vieram alguns músicos com o Nino Stinco ?*

MM – *Vieram, era muito na base da bateria, do gongo...*

NN – *Percussão...*

MM – *Percussão, exatamente isso aí.*

NN – *Percussão, e por aí vocês podem imaginar o que era. Era muito difícil mesmo.*²⁸⁴

Com isso, não é de se estranhar que Milloss diante de tamanho conhecimento e trabalho musical feito com os bailarinos conseguisse compor suas coreografias em isomorfia com a música, e que isto viesse a ser mais uma característica marcante de seu trabalho, conforme vemos expresso em diversas críticas²⁸⁵:

*Pródigo em aplausos, de início, transformou-os o público em ovação no final, após a apresentação de **Bolero**, alucinação coreográfica, como qualificou o autor sua obra, concepção paralela à música de Ravel, obsessão que se manifesta, persiste, vai em um crescendo e é loucura quando chega ao clímax.(...)*

*Admirável o labor de Milloss: compôs com lúcida segurança de propósitos não só as duas figuras principais, como de todas as outras: as que individualmente se destacam como frase musical, embora a mesma sempre diferindo apenas a tonalidade; e as autômatas, o acompanhamento musical traduzido coreograficamente.*²⁸⁶

***Deliciae Populi** tem música de Casula, baseada nas geniais sonatas para piano de Scarlatti. A partitura conserva uma parte pianística importante, que Piera Brizzi traduziu com muito esmero. E ao ser interpretada coreograficamente nos dá mais um exemplo de um predicado raro de Milloss - a capacidade de projetar a dança em uma atmosfera análoga da música, porque de fato, à verve, às efusões, ao que Mário de Andrade chama de pererequite napolitana da música de Scarlatti, pode*

²⁸⁴ Mariza Magalhães e Norberto Nigro em entrevista já citada.

²⁸⁵ Os próximos seis grifos das citações são nossos.

²⁸⁶ NUNES, Mário. “Municipal – Ballet do IV Centenário – As Quatro Estações – Uirapuru – O Guarda-Chuva - Bolero” in *Jornal do Brasil*; 17 de Dezembro de 1954; Coluna Teatros.

*corresponder com bastante adequação, os sentimentos que animam aquele cambiante cortejo.*²⁸⁷

*Achamos a versão de Milloss deveras interessante, teatralmente explícita interpretando a partitura, não só o drama das marionetes mas os dramas humanos nela contidos. Justamente o que mais me impressiona é o consórcio perfeito: não há fase melódica – chega a parecer cada instrumento uma personagem – que não encontre correspondência na ação, muito bem distribuídos os papéis.*²⁸⁸

*Não esqueçamos ainda o resto do conjunto. Cada um no seu trabalho conseguiu se impor como intérprete de cenas que nada valeriam não fosse precisamente o vigor da realização dançante e a unificação com as mesmas, da obra musical do compositor russo.*²⁸⁹

*Desejo mesmo, a exemplo do que já fiz com os cenários e os vestiários, acentuar hoje, especialmente, essa importância que a seu turno reveste a música no ballet de Milloss. (...) O “Ballet do IV Centenário” é um dos únicos que tem conferido às partituras sua necessária dignidade musical. Deve-se, conseqüentemente, louvar a atuação do maestro Nino Stinco, cuja probidade, à frente da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, se alia à flexibilidade rítmica indispensável à dança.*²⁹⁰

*E o primeiro programa, com quatro obras (coreografias de Milloss), já nos comunicou um sentimento de plenitude, e ao menos a preocupação da existência de uma tríplice unidade da dança, da música, da cenografia, que deve caracterizar a obra de arte coreográfica.*²⁹¹

*Todos os elementos básicos – a música e a dança nela moldada e sua ambientação se não alcançam apresentação e execução – impecável, obtém-na primorosa. É admirável a justaposição de todos eles e a harmonia resultante, o alto índice conseguido. Trata-se de esforço considerável, merecedor dos mais calorosos aplausos que, já em São Paulo e agora no Rio, estão sendo tributados aos componentes do Corpo de Baile e do seu diretor e animador Aurélio M. Milloss e seus assistentes.*²⁹²

²⁸⁷ FRANÇA, Eurico Nogueira. “Último Programa do Ballet do IV Centenário” in **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 19 de Dezembro de 1954, Coluna Música, 1º Caderno.

²⁸⁸ NUNES, Mário. Municipal - Estréia do Ballet do IV Centenário - Passacaglia - Petrouchka - Indiscrições - Fantasia Brasileira in **Jornal do Brasil**. 10 de Dezembro de 1954, Coluna Teatros. (A respeito de *Petrouchka*)

²⁸⁹ D’OR. Ballet IV Centenário - 1º Espetáculo in **O Matutino de ...** Rio de Janeiro, 10 de Dezembro de 1954, 2ª seção, p. 1. (A respeito de *Petrouchka*)

²⁹⁰ FRANÇA, Eurico Nogueira. Ballet do IV Centenário in **Correio da Manhã** - Rio de Janeiro, 17 de Dezembro de 1954, Coluna Música.

²⁹¹ FRANÇA, Eurico Nogueira. O Ballet do IV Centenário in **Correio da Manhã** - Rio de Janeiro, 10 de Dezembro de 1954 - nº 18930 - Coluna Música.

²⁹² NUNES, Mário. Municipal: Estréia do Ballet do IV Centenário - Passacaglia - Petrouchka - Indiscrições - Fantasia Brasileira in **Jornal do Brasil**, 10 de Dezembro de 1954, Coluna Teatros. (A respeito de *Petrouchka*)

*A música, muitas vezes, preexistia, ao se formar o repertório do "BALLET DO IV CENTENÁRIO", e por isso o seu quase sempre ótimo emprego – escolha e execução, sob regência do maestro Nino Stinco – se deveu a um senso esclarecido de organização artística que nunca será demais louvar. Os cenários e indumentárias, porém, representam uma tarefa integral de criação, que guarda identidade de origem com o próprio ballet de Milloss, e o faz, a esse título, assumir a força de um movimento impressionante de congregação de alguns dos nossos maiores artistas plásticos, que só terá precedentes, não no Brasil, mas no mundo, na grande época de Diaghilev. Chamam-se Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Santa Rosa, Noêmia, Roberto Burle-Marx, Flávio de Carvalho, Aldo Calvo (diretor de cenografia e montagem cênica), Heitor dos Prazeres, Clóvis Graciano, Irene Ruchti, Quirino da Silva, Oswald de Andrade Filho, Anahory, os responsáveis por esse relevo cênico dos espetáculos.*²⁹³

Todavia, como podemos ver nestas últimas críticas, Milloss também buscou nas relações com as artes plásticas e com o teatro essa mesma isomorfia, não somente pelo fato do próprio projeto do *Ballet do IV Centenário* vislumbrar a união das diversas artes²⁹⁴, mas também por causa da influência da sua formação na Alemanha, que o fizera absorver o conceito wagneriano de *Obra de Arte Total* e a aspirar a integração entre os diferentes meios artísticos, obtendo êxito nesse sentido.

Embora Milloss não tenha tido a chance de escolher os artistas plásticos e os compositores com quem trabalharia, visto que, quando ele chegou, os nomes já haviam sido

²⁹³ FRANÇA, Eurico Nogueira. "Último Programa do Ballet do IV Centenário" in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de Dezembro de 1954, Coluna Música, 1º Caderno.

²⁹⁴ Conforme podemos ver expressos em todos os programas da companhia:

Sendo o 'ballet' uma forma de arte teatral que em torno da dança concentra ainda as outras artes, foi óbvio que a parte musical e cenográfica do repertório teve que merecer uma atenção de igual importância. Assim, no que se refere à música, Milloss incluiu no seu programa obras coreográficas criadas sobre partituras significativas da música internacional (clássica e moderna) e para os 'ballet' de caráter explicitamente brasileiro, previa criações musicais inéditas e já conhecidas dos maiores compositores nacionais. De outro lado, com relação à cenografia, a intenção deste diretor artístico tendia para a valorização teatral da grande pintura contemporânea brasileira, a fim de obter cenários e trajes de particular originalidade.

Além disso, na entrevista concedida a Armando Gimenez publicada no jornal *Folha da Noite* do dia 3 de Novembro de 1953, Milloss ao falar sobre os critérios na formação do repertório afirmou:

O interesse do balé não se limita à sua parte coreográfica. Assim merecerá atenção especial a parte musical, que inclui obras clássicas e modernas, internacionais e brasileiras. O mesmo acontecerá com relação à parte cenográfica. Contaremos com decorados e trajes correspondentes à sensibilidade estética do nosso tempo, criados pelos mais destacados pintores brasileiros. Desta maneira, os nossos espetáculos seriam ao mesmo tempo concertos sinfônicos e também exposições de artes plásticas aplicadas segundo as respectivas exigências da arte teatral.

quase todos determinados pela comissão organizadora do *Ballet do IV Centenário*²⁹⁵; coube a ele a decisão de escolher os balés em que estes artistas colaborariam de acordo com a característica de seus trabalhos e da sua proposta coreográfica. Um exemplo bem claro disto pôde ser visto na escolha de Darcy Penteado para fazer o cenário e o figurino de *Sonata de Angústia*, pelo fato de Milloss querer um artista jovem, por se tratar de um balé mais moderno.²⁹⁶

A respeito desta harmonia entre as artes, citada pelos críticos acima, sabemos que ela era conseguida graças à constante preocupação de Milloss em reunir-se com cada um deles e explicar exatamente o que pretendia desenvolver em cada coreografia. Para se ter uma idéia da forma como Milloss trabalhava com estes artistas, basta nos remetermos ao relato de Irene Ruchti²⁹⁷ - que compôs os cenários e os figurinos de *As Quatro Estações* - em que ela conta que ele, antes de mais nada, já apresentava as características dos personagens e o desenho da movimentação no espaço, a fim de que toda a cenografia e o figurino se encaixassem perfeitamente à dança:

²⁹⁵Estas informações foram obtidas através dos depoimentos de Nicanor Miranda, Darcy Penteado, Noêmia Mourão e João de Sousa Lima. (já citados anteriormente) No depoimento de Nicanor Miranda temos o seguinte relato:

E que ele conheceria por meu intermédio, e por intermédio de outros, artistas brasileiros, músicos, compositores e pintores que fariam cenários para os bailados e fariam trajes. Dos grandes artistas brasileiros, o único que não foi apresentado por mim, porque eu não podia ir ao Rio naquele momento, foi Portinari, meu grande amigo (...) Então apresentei para ele o Di Cavalcanti, o Clóvis Graciano, o Segall... Além disso, apresentei os compositores Camargo Guarnieri, Sousa Lima, Francisco Mignone... Villa-Lobos não, porque ele tomou um tema já de Villa-Lobos.

Por sua vez, Darcy Penteado em entrevista realizada pelos pesquisadores Lilian van Enck e Roberto Jorge Passy no dia 18 de Junho de 1979, relata:

Quando ele chegou aqui, ele queria contratar os artistas para fazer o trabalho, mas já estava tudo mais ou menos escolhido (...) Então ele começou a distribuir os balés, de acordo com a pintura dos artistas."

Reafirmando, mais uma vez, o fato de a escolha ter partido da Comissão do IV Centenário temos ainda os depoimentos, respectivamente, de Sousa Lima e de Noêmia Mourão, que afirmam claramente terem sido convidados pela Comissão do IV Centenário e não por Milloss:

O negócio é o seguinte: a comissão de festejos encomendou para alguns músicos, que escrevessem bailados, então destinados às festas do IV Centenário. Então fui eu, foi o maestro Mignone, o maestro Camargo Guarnieri, e o Villa-Lobos. Mas o Villa-Lobos não escreveu um bailado, ele escreveu uma obra orquestral, com coros, etc.

Eu estava no Rio de Janeiro. Recebi um convite- um convite da Comissão do IV Centenário para fazer um cenário para um balé.

²⁹⁶ Darcy Penteado em entrevista já citada.

²⁹⁷ Em entrevista realizada pelos pesquisadores Lilian van Enck e Roberto Jorge Passy no dia 3 de Maio de 1979.

Ele tinha uma linha de personagem. Agora, realmente, eu não me lembro direito quantos personagens havia, mas todas as figuras já estavam combinadas, já tinham coreografias marcadas. Nós tivemos, assim, um gráfico de movimentação que ele deu. Ele mesmo desenhou mais ou menos os deslocamentos básicos dos grupos principais, onde se reuniam.

No entanto, por outro lado, no que se refere às coreografias com temas brasileiros, Milloss contou com uma colaboração maior por parte dos artistas, em virtude da falta de um conhecimento mais profundo em relação à cultura brasileira. Em entrevista concedida ao jornalista Armando Gimenez, da *Folha da Manhã*, em 29 de Outubro de 1953, Milloss fala um pouco sobre isso:

Na parte da composição coreográfica não colaboram outros brasileiros. Faço tudo só. Isto porque a Comissão do IV Centenário queria assegurar na produção do Balé um perfil unificado, porque somente assim poderia haver uma base completamente sólida para uma eventual atividade depois do IV Centenário. Na parte musical e coreográfica, no entanto, eu tenho a fortuna de ter recebido a colaboração dos mais importantes músicos e pintores locais, e não posso esconder que a arte de todos esses artistas inspirava meu tímido modo de compreender e, sobretudo, de sentir o mistério do temperamento e estilo brasileiros, autorizando-me a poder falar hoje de uma metamorfose do meu sentimento estético, o qual começa a radicar-se, precipitando uma adaptação ao alto sentido estético nacional.

Podemos ver essa relação mais estreita com esses artistas em outra matéria de Armando Gimenez, publicada onze dias depois, na qual Milloss, ao explicar ao jornalista os critérios em que se norteou para criar essas obras de cunho brasileiro, mostrou o quanto se baseou nos conceitos dos compositores e dos pintores de *Fantasia Brasileira*, *Uirapuru*, *Cangaceira*, *O Guarda-Chuva* e *Lenda do Amor Impossível*:

OS ASPECTOS DA ARTE BRASILEIRA

Naturalmente é impossível, em tão breve, apresentar um quadro mais genérico e mais correspondente à totalidade dos aspectos de revelações artísticas brasileiras. Assim, para o momento, nos limitamos a partir somente de 3 aspectos: 1) Da mitologia indígena; 2) da cristalização de influência afro-brasileira; 3) Temas sociais nordestinos.

Ao primeiro grupo pertencem os balés Uirapuru e Lenda do Amor Impossível.(...) No Uirapuru o tema delineado pelo mesmo Villa-

Lobos, que é o autor da música, é quase tradicionalmente equilibrado e sereno. A estilização está puramente em sua atmosfera quase impressionista. Assim também os decorados e trajes de Clóvis Graciano e também a minha coreografia, uma representação não intelectualista, mas puramente evocativa do sujeito. Diverso é o meu modo de proceder na realização coreográfica do balé A Lenda do Amor Impossível. Aqui, de acordo com a concepção do sujeito, do decorado e dos trajes, imaginados por Emiliano Di Cavalcanti, a coreografia seria menos reevocativa do mundo dos índios, mas seria, ainda uma concepção quase intelectualística, ou se quiser, polêmica, enquanto a meta artística da obra é a criação de uma síntese de um tema inspirado pelo mundo dos índios, no qual não é o estilo da origem que se pretende revelar, mas um complexo psicológico desse mesmo mundo.

Ao segundo grupo, que compreende balés de influências afro-brasileiras, pertencem O Guarda-Chuva e Fantasia Brasileira. O primeiro é um balé primitivamente narrativo e o segundo é elementarmente representativo. No Guarda-Chuva, o libretista Osvaldo de Andrade Júnior, narra a história de um guarda-chuva em período pré-carnavalesco, numa pequena cidade brasileira no início deste século. A música de Francisco Mignone, apesar de sua qualidade artisticamente transpositiva, exalta a curiosidade dos elementos librestísticos. Em consequência, a minha coreografia, em severíssimo acordo com a cenografia e os trajes do pintor "primitivo" Heitor dos Prazeres, se inspira nas figuras e situações reais do libreto, concentrando, nessa exaltação, a transposição dos elementos folclóricos e adequadamente, renunciando a uma cerimoniosa extensão sinfônica – coral dos relativos ritmos fundamentais.

Na Fantasia Brasileira, ao contrário, nem o autor da música, Sousa Lima, nem eu como coreógrafo, nem nós dois juntos como libretistas, queríamos dedicar a nossa atenção à ideologia dos balés de ação. Aqui, nosso intento foi apreender a atmosfera carnavalesca brasileira em sua totalidade, superando os interesses por cenas particulares, por exemplo, a do tema "bumba-meu-boi", etc., para chegar a uma exaltação sinfônico-coral das forças elementares de tais festas. Assim, esse balé não é narrativo mas elementarmente representativo. O espírito dominante é uma simbolização sintética do tema em sua integridade. As danças populares recebem mais que um valor circunstancial: elas se sobrepõem ao serviço de coletiva demonstração do ritmo, da significação vital de tais fatos. O decorado de Noêmia Mourão ajudam a criar a ponte entre a realidade ambiental e o espírito simbólico deste balé.

Ao terceiro grupo, de temas sociais nordestinos, pertence o balé Cangaceira. Preciso imediatamente sublinhar que nenhum dos autores pretende, nesse balé, abrir uma polêmica de ordem político-social. Falando de um balé de tema social, entendemos reclamar a necessidade de criar um balé no qual a fonte de inspiração não é o estilo folclórico, mas a dramaticidade de um ambiente brasileiro.

O compositor Camargo Guarnieri queria compor uma série de variações sobre um tema de cantos de cangaceiros. Então, ele mesmo, o pintor Flávio de Carvalho e eu enfrentamos juntos o problema de criar a parte libretística, cenográfica e coreográfica para tal forma musical. O resultado foi o que eu disse acima. Esse balé chegou a ser um retrato coreográfico. Dessa maneira, a única figura real é o seu herói. Todavia, para não lhe dar uma exagerada importância, coisa muitas vezes antiartística, decidimos de não colocar como figura central um cangaceiro, mas uma cangaceira. Assim, o balé é apenas alusivo. E esse caráter alusivo, justamente, impôs um tratamento ao ambiente do herói de maneira também alusiva, dobrando imaginariamente as várias figuras do ambiente. Trata-se assim, de reflexões em todos os sentidos. A figura central recorda as circunstâncias dramáticas de sua vida, e tais circunstâncias se refletem de modo simbolicamente irreal. É pois uma representação profana.

Embora Milloss julgasse importante estudar nossos costumes, lendas e tradições, para realizar esses balés de temas folclóricos, procurando aprender o máximo por intermédio de livros, de filmes e de documentários e também nos ambientes populares - conforme ele mesmo relatou numa entrevista publicada na *Folha da Noite* no dia 10 de Novembro de 1953 - chegando até contratar um grupo para dar aulas de frevo e de maracatu para a companhia²⁹⁸, na verdade, parece-nos que ele não teve muito tempo e nem muita oportunidade de conhecer e sentir nossa cultura, por causa do excesso de trabalho que a organização da companhia e a criação de um repertório de mais de 16 coreografias lhe impunham. Assim, apesar das intenções nesse sentido e do desejo em *interpretar criativamente nosso folclore*²⁹⁹, de modo geral, a crítica interpretou esses balés brasileiros como falsos e superficiais, como podemos ver nestes trechos:

²⁹⁸ Conforme relata Neyde Rossi na entrevista concedida à autora no dia 28 de Novembro de 1994 em São Paulo.

²⁹⁹ Na reportagem intitulada *Milloss exhibirá retratos coreográficos das revelações artísticas brasileiras* de Armando Gimenez, publicada no jornal *Folha da Noite* no dia 10 de Novembro de 1953, Milloss expôs sua concepção artística, de recriar um assunto, ao invés de reproduzi-lo:

Não se trata, naturalmente, de somente chegar a conhecer o folclore. Trata-se também de senti-lo. Eu pessoalmente penso que com este último aspecto começa o processo. Então, para sentir é necessário viver no país, mas viver verdadeiramente, isto é, abrir o próprio coração para captar todas as revelações do país e, reconhecendo os seus mistérios, amá-los. Uma tal preparação sentimental e espiritual é a base dos estudos particulares das revelações da arte folclórica. Eu creio que dessa primeira base de sentir e amar tudo o que é brasileiro eu não poderia sair nunca. Todavia, já me sinto suficientemente inspirado para poder captar as essências dessas revelações folclóricas, e, assim, a estrada está aberta para que meus estudos particulares obtenham bons frutos. Estes estudos realizo-os através de leituras da respectiva literatura, através de consultas de documentos filmados e freqüentando os ambientes populares onde se baila. Pretendo fazer contínuas viagens, para complementar esta última e mais importante parte dos meus estudos. Com tudo isso, posso francamente dizer que não me parece tão difícil, como eu temia antes, enfrentar esse aspecto da minha atividade no Brasil.

(sobre **Cangaceira**) Não obteve o sucesso que seria de se esperar, o que se deve, sem dúvida, à extensão demasiada do 'ballet' e à monotonia que o grande número de figurantes em cena não conseguiu dissipar. Neste retrato coreográfico Milloss não consegue suprir inteiramente, com o espantoso domínio do seu 'métier' coreográfico, o seu escasso conhecimento de nossas tradições e costumes populares... É esse, aliás, um defeito comum aos ballets de Milloss sobre temas brasileiros, que em muitos pontos soam falsos. Por outro lado, considerando o exíguo tempo de que dispôs Milloss, teremos de reconhecer que os resultados que obteve são ainda assim admiráveis.³⁰⁰

Para terminar tivemos a **Fantasia Brasileira** com música de Souza Lima, cenários e roupas de Noêmia Mourão. Temos por certo que Aurélio Milloss não poderia ser melhor servido em ambientação, mas, faltando-lhe música (aceitável em poucas ocasiões) e maiores conhecimentos do que seja o carnaval, organizou um 'pout-pourri' de festas nordestinas típicas a costumes, que não se pode aceitar como verídico, ou pelo menos que guarde a substância dessas nossas manifestações populares. Bonito como coreografia e movimento cênico num ambiente róseo de cândido otimismo, que não convence, inclusive no frevo que nenhum pernambucano reconheceria. E com essa festa para os olhos (muita "fantasia" e bem pouco "brasileira" onde há rondó e scherzo...), terminou o primeiro espetáculo do "Ballet do IV Centenário" sob grandes aplausos, bem merecidos de enorme platéia que lotava completamente o nosso Teatro Municipal.³⁰¹

Inteiramente frustrada, por exemplo, deve-se considerar, no plano coreográfico, a **Fantasia Brasileira** que concluiu o programa. A visão inicial da obra, com os grupos de bailarinos imóveis, já provocou aplausos, pela beleza e adequação do cenário e trajes de Noêmia Mourão. À medida, entretanto, que o conjunto se movimentava, ficou patente a inexistência do menor resquício nacional na obra, pretensamente erguida sobre uma de nossas danças dramáticas mais pujantes – Bumba-meu-boi – cujo ciclo totêmico de morte e ressurreição surgiu sem o menor caráter, desfigurado por uma coreografia convencional e falsificadora. Nada autêntico, também, o passista de frevo, que surgiu, no final, armado com o guarda-sol típico, mas incharacterístico, na sua cansativa agitação. Parece incrível que para a celebração do IV Centenário Paulista se haja permitido apresentar uma coreografia lançada em ambiente cênico nacional com o título de Fantasia Brasileira, e sem o menor sentido de brasilidade. Aí chegamos, aliás, a um aspecto da criação que provoca justas críticas. Por que um só coreógrafo, Aurélio Milloss, se encarregou de produzir todo o repertório?³⁰²

³⁰⁰ VASCONCELOS, Ary. *O Brasil faz um "grand-jeté" de 400 anos* in **O Cruzeiro**: Rio de Janeiro, 26 de Fevereiro de 1955, Ano XXVII n° 20, p.52.

³⁰¹ ACCIOLY NETTO. *Teatro no Rio* in **O Cruzeiro**: Rio de Janeiro, 1° de Dezembro de 1955, Coluna Teatro.

³⁰² FRANÇA, Eurico Nogueira. *O Ballet do IV Centenário* in **Correio da Manhã**: Rio de Janeiro, 10 de Dezembro de 1954.

*Final. Fantasia Brasileira, música de Sousa Lima, com temas populares, coreografia de Milloss, cenário e trajes de Noêmia Mourão, bonitos, coloridos, vistosos, inspirados. 'Ballet' já estreado no Pacaembu. Pode ter defeitos: superficialidade e brilhantismo fácil. Pode parecer revista. Está certo, está certo. Mas não deixa de ser bonito, vibrante, nacionalíssimo. Que bole com a gente, apaixona o espectador, que sai do teatro com o sangue correndo quente nas veias, uma vontade de pular para o palco e dançar também...*³⁰³

O programa do segundo espetáculo do **Ballet do IV Centenário** incluía ainda o bailado **O Guarda-Chuva** sobre um argumento de Oswald de Andrade Filho, com música de Francisco Mignone. Este bailado pertence a série das criações de Milloss de inspiração folclórica. Esta aquarela do Brasil em meia dúzia de pinceladas, graças à história do guarda-chuva – ora proteção contra o sol, ora testemunha dum namoro, ora acessório indispensável do frevo – tem algo de artificial e forçado. Por exemplo, o episódio da “Japonesa” é a própria negação da dança. Em compensação, o cenário de Heitor dos Prazeres é pitoresco, e evoca bem a atmosfera exótica duma pequena cidade brasileira.”³⁰⁴

Não há dúvida de que no **Uirapuru** a concepção do bailado, segundo o argumento do próprio Villa-Lobos, é bastante romântica para descremos de qualquer autenticidade étnica, embora bela como idéia nuclear, essencialmente musical; a do pássaro de canto maravilhoso.³⁰⁵

Há que considerar todavia essencial restrição relativamente a **Uirapuru**: trata-se de lenda poética criada pelo canto apaixonado de pássaro das nossas selvas que índios povoavam. Milloss utilizando embora passos, maneiras e atitudes dos nossos silvícolas, procurou seguir os passos do compositor, tentou universalizar-lhes o sentido coreográfico, mas não o conseguiu: a influência da Grécia heróica é patente na figura central.(...)É também escassa a brasilidade do cenário de Clóvis Graciano.³⁰⁶

Voltando-nos, mais uma vez, às características da obra de Milloss, não podemos deixar de citar o caráter extremamente teatral de seus balés - bastante evidenciado nas fotos e nos comentários de críticos e de ex-integrantes - e que, a nosso ver, denota a influência das

³⁰³ MATTOS PACHECO. *Pequenas Notas sobre o Quarto Programa* in **Diário da Noite**: São Paulo, s.d. (Junho de 1955), p. 13.

³⁰⁴ MARIANCIC, Ritta. *Ballet do IV Centenário II* in **O Estado de São Paulo**: São Paulo, 16 de Junho de 1955.

³⁰⁵ FRANÇA, Eurico Nogueira. *Ballet do IV Centenário* in **Correio da Manhã** - Rio de Janeiro - 17 de Dezembro de 1954, Coluna Música.

³⁰⁶ NUNES, Mário. “*Municipal – Ballet do IV Centenário – As quatro estações – Uirapuru – O guarda-chuva – Bolero*” in **Jornal do Brasil**: Rio de Janeiro, 17 de Dezembro de 1954.

idéias de Laban e do trabalho de Jooss. Vemos, também, que o caráter teatral dos balés de Milloss era um fator tão presente que podia ser detectado na simples questão de que seus balés sempre partiam de um tema específico e, freqüentemente, tinham uma história, ou seja, suas coreografias nunca eram abstratas, compondo uma dança somente pela forma. Com isso, uma das maiores exigências de Milloss, como diretor e coreógrafo, dizia respeito à interpretação de seus bailarinos, solicitando que colaborassem ativamente neste sentido e dessem sua marca pessoal ao papel, sem que, no entanto, fugissem da coreografia.

Embora não tenhamos notícias de que Milloss promovesse exercícios teatrais ou usasse um método específico a fim de que seus bailarinos tivessem maiores subsídios para desenvolver seu potencial interpretativo, não podemos deixar de relacionar o fato de Milloss se preocupar em educar cultura e artisticamente o elenco e procurar explicar as suas propostas em cada trabalho. Segundo relatos de alguns bailarinos e comentários de alguns críticos, havia um cuidado especial com a interpretação, que se estendia ao corpo de baile, caracterizando ao máximo todos os personagens de uma história, chegando ao detalhamento dos personagens que compunham a figuração de um balé. Um bom exemplo disso pode ser visto no depoimento de Miriam Hirsch a respeito do cuidado dispensado por Milloss ao seu pequeno papel em *Petrouchka*:

*Eu me lembro bem em Petrouchka, eu fazia um menino rico. Eu entrava com a mãe, uma senhora muito bem vestida e tal. Eu fazia um menino que mexia com todo mundo, levado, mimado. Então quando eu comecei a ensaiar, eu estava tímida e ele foi insistindo, insistindo... Era corpo de baile, mas tinha que sair perfeito, como ele queria! Até que realmente eu desse a impressão de um meninozinho mimado, chatinho, petulante, agressivo; quer dizer, uma criança desagradável, na verdade, né? Então era isso que ele queria. Então ele aproveitou o meu tamanho me pondo ao lado de uma bailarina bem alta, ainda com um chapéu bem alto, daí é que eu parecia mesmo um tiquinho de gente!*³⁰⁷

Por outro lado, no que diz respeito aos primeiros-bailarinos, vemos que os poucos artistas estrangeiros que ele contratou, como Lia Dell'ara e Cristian Uboldi, para completar o quadro da companhia, de modo geral, sempre foram muito mais reconhecidos pela crítica e pelo próprio elenco em virtude de suas qualidades como intérpretes do que pelo seu

³⁰⁷ Miriam Hirsch em entrevista já citada anteriormente.

virtuosismo. Não obstante, o próprio Milloss chegou a declarar à *Folha da Manhã* a razão que o levou a contratar o bailarino Cristian Uboldi: por constatar *a necessidade de um bailarino expressionista, com capacidades caracterizadoras*.³⁰⁸

Além das características já citadas, em que notamos influências da dança expressionista, verificamos a presença de alguns elementos estéticos desta corrente em algumas de suas coreografias. Na coreografia *Cangaceira*, por exemplo, Milloss em vez de construir um balé narrativo que contasse a história do cangaço, preferiu construir o que ele chamou de *retrato coreográfico em forma de uma espécie de mistério, ou em outras palavras, uma representação de gênero simbólico*³⁰⁹, pretendendo tratar de um tema brasileiro de modo a fugir do típico regional, dando-lhe um caráter mais universal. Com isso, criou um balé cheio de personagens alegóricos: *as estátuas míticas, os políticos, os homens santos, os loucos, os comungantes, os feiticeiros, os burgueses, os seres vegetais* etc.. Milloss ainda optou pela utilização de máscaras, a fim de eliminar os traços e as expressões pessoais e de reforçar ainda mais o caráter alegórico. Rechaçado pela crítica e pelo público, esse balé, de acordo com as palavras de Eurico Nogueira França, *não conseguiu se impor (...) dadas as suas características amorfas ou inorgânicas*³¹⁰.

Também a coreografia *O Mandarin Maravilhoso*, um dos maiores êxitos da companhia, continha diversos elementos expressionistas, a ponto de alguns críticos terem chegado a considerá-la como ‘expressionista’. Entretanto, preferimos não nos arriscar a tomar uma posição definitiva a este respeito, por não dispormos de dados suficientes (um filme ou a notação da coreografia) para analisarmos o uso do espaço e as dinâmicas da movimentação nessa coreografia e por não termos, de fato, nenhuma crítica ou depoimento no qual fossem considerados estes aspectos, os quais poderiam servir como ponto de referência. Além disso, não devemos nos esquecer que este balé foi idealizado segundo um argumento bastante realista: a história de uma prostituta explorada por três rufiões, que atraía homens para seu

³⁰⁸ GIMENEZ, Armando. “*Estreará em Julho o Balé do IV Centenário*” in **Folha da Manhã**. São Paulo, 11 de Abril de 1954.

³⁰⁹ GIMENEZ, Armando. “*Serão apresentados em São Paulo os mais famosos balés do mundo*” in **Folha da Noite**, São Paulo, 3 de Novembro de 1953, n° 9773, 2° Caderno, p. 4.

³¹⁰ FRANÇA, Eurico Nogueira in *Último Programa do Ballet do IV Centenário* in **Correio da Manhã**: Rio de Janeiro, 19 de Dezembro de 1954, Coluna Música, 1° Caderno.

Ilustração 61, 62, 63, 64, 65 e 66: Cenas do Balé *A Cangaceira*.

Fonte: Fundação Bienal





A Cangaceira



quarto, para que aqueles pudessem roubá-los. Entre suas vítimas, o cruel mandarim, que por ela se apaixona antes de ser morto. No entanto, se tomarmos como base as considerações feitas pelos críticos da época a respeito do tema desta obra, veremos fortes indícios, nessas descrições, que poderiam levar-nos a enquadrá-lo como “expressionista” :

De acordo com Mattos a narrativa sintetizava *as manifestações principais do homem enquanto criado, suas lutas e seus fracassos, suas insatisfações e suas fraquezas. A figura da mulher, que domina o Mandarim, torna-o invulnerável e depois o mata, não é uma sílfide impregnada de espiritualismo, mas, antes de tudo, uma mulher no sentido material, mulher-terra, mulher-sexo.*³¹¹

Na opinião de Mário Nunes³¹², apesar de a história de Menybert Lengyel contar o drama comum de uma mulher que se degradou e que três tenebrosos salafrários exploram, o modo como Milloss a conta faz com que ela “transcenda” e adquira “um sentido humano”. Segundo o entendimento desse crítico, *o velho e o estudante são vítimas vulgares; o Mandarim , porém encarna o instinto, força que uma vez despertada nada mais poderá conter, resistindo até a morte.*

Além disso, podemos dizer que Milloss, ao montar esse balé, serviu-se de elementos aurais (a música dissonante de Béla Bartók)³¹³ e visuais (o cenário e o figurino de Lasar Segall), os quais, de fato, são classificados como “expressionistas”. Por sua vez, as características expressionistas desta montagem não ficaram restritas apenas aos elementos externos, ao passo que ele, nesta coreografia, enfatizou muito mais a interpretação dos bailarinos, optando por valorizar mais a gestualidade na movimentação, simplificando a coreografia em termos técnicos, a fim de possibilitar uma maior atenção dos bailarinos à interpretação, dando um caráter bastante teatral à coreografia (que pode ser observado claramente nas fotos). Ao que tudo indica, de acordo com as críticas, havia uma forte interação de todos esses elementos, um reforçando o significado do outro.

³¹¹ MATTOS, D. “Ballet do IV Centenário” in **O Dia**, São Paulo, 18 de Dezembro de 1955.

³¹² NUNES, Mário. “Municipal – Ballet do IV Centenário – No Vale da Inocência – O Mandarim Maravilhoso – Lenda do Amor Impossível – Loteria Vienense” in **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de Dezembro de 1954.

A melhor coisa deste programa foi O Mandarim Maravilhoso (...) Ajusta-se a dança ao sentido musical da partitura, a expressão desordenada, ímpetos que se entrecrocavam, extravagantes, dissonantes... Para os leigos, como nós, imperfeitamente iniciados nos mistérios da inarmônica música do futuro, sentimos precariamente sua beleza. Parece-nos que não há avanço, remontamos, isso sim, às origens, as eras caóticas em que rumores estranhos eram aflitos germens de melodias, melodias que tentavam se realizar. E assim, a amplas e claras sonoridades misturavam-se aos gritos de desespero, os brados angustiosos, os alaridos de vitórias frustradas de parto que não se consumava!³¹⁴

O grande interesse deste primeiro espetáculo foi a apresentação de O Mandarim Maravilhoso, 'ballet' dramático em um ato, que São Paulo ainda não tivera oportunidade de ver. Esta tragédia de 'bas fonds' impregnada de forte sensualidade e de poesia mórbida, teve tudo a ganhar com os cenários e guarda-roupa de Segall. O pintor da série dos 'Errantes' encontrou aqui terreno familiar. Põe nelas a sua paleta de cores patéticas em que predominam o cinza e o marrom e arroja-se, ao lado do traje pitoresco dos "apaches", ou poético do mandarim, a talhar o da prostituta, de um poder sugestivo admirável. Voluntariosamente escandalizante, sem nunca deixar de ser lírio, Segall criou por meio das três telas e de uma construção em madeira, o ambiente de um bairro equívoco de moradias lóbregas, tendo por fundo chaminés de fábrica. Parece-nos que a iluminação empregada não valorizou bastante a tela de fundo deste quadro que ficou excessivamente esbatido. Seria interessante situar o início da ação deste 'ballet' em plena noite e no fim da madrugada, o que permitiria felizes efeitos de luz. A música dissonante de Bela Bartók serve admiravelmente o conjunto.

A coreografia de Milloss conta em gestos e atitudes pungentes os diferentes episódios desta tragédia do crime e da volúpia. Fixamos particularmente a última dança de sedução da prostituta, a dança do amor do mandarim e a cena do assassino deste último.

Lia Dell'ara encontra neste 'ballet' um papel que plenamente a valoriza. Esta excelente dançarina de caráter é uma autêntica trágica. Não se poderia traduzir com mais veemência a repulsa, a sensualidade, o horror e o arrependimento.³¹⁵

O Mandarim Maravilhoso é uma das obras mais belas de Milloss e teve aqui excelentes cenários e costumes, feitos por Lasar Segall.

Cenários que se harmonizaram com a coreografia expressionista. O pintor sentiu-se à vontade, mesmo porque é um dos

³¹³ v. Capítulo I a respeito da manifestação do expressionismo na música.

³¹⁴ NUNES, Mário, *Op. cit.*

³¹⁵ MARIANCC, Rita. "Ballet do IV Centenário I"- in *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 de Dezembro de 1955

Ilustração 66: Cena do balé *O Mandarim Maravilhoso*

Fonte: Fundação Bial



Ilustração 67: Cena do balé *O Mandarim Maravilhoso*

Fonte: Fundação Bienal



Ilustração 68: Ensaio do balé *Passacaglia*.

Fonte: Arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo

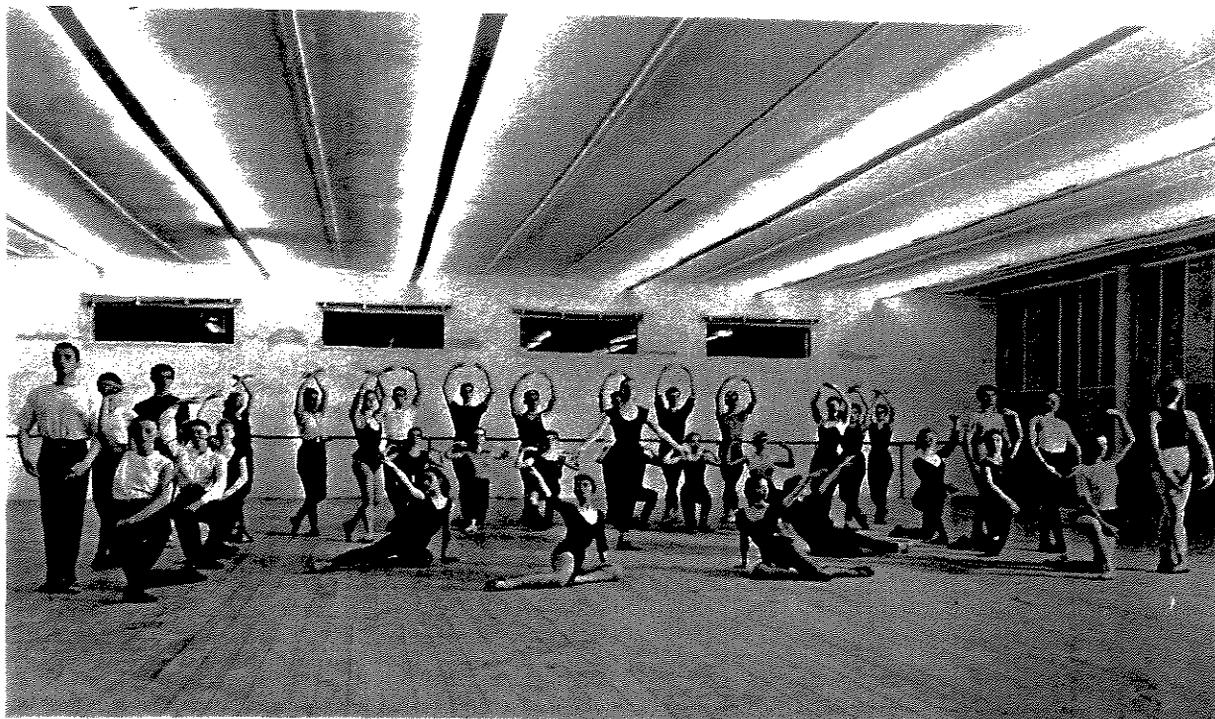


Ilustração 69: Cena do Balé *Sonata de Angústia*.

Fonte: Fundação Bienal



*representantes mais vigorosos do expressionismo, que trouxe uma contribuição notável à dança moderna.*³¹⁶

Uma outra coreografia, em que também notamos a presença de elementos expressionistas, foi *Sonata de Angústia*. Neste balé, considerado por Milloss como seu *balé mais moderno*³¹⁷, *que mais fielmente espelhava sua última tendência coreográfica, que mais próximo estava do seu ponto de vista artístico*, ele evocava o tema da guerra, caracterizando-a em um clima de pesadelo, criando personagens alegóricos: *a Miséria, a Angústia, a Rainha do Ignoto, O Espectro da Perdição* etc. Para isso, mais uma vez, ele se servia da música dissonante de Béla Bartók, na qual se sobressaíam os sons de instrumentos de percussão, ajudando a criar um clima de *constante tensão emocional*³¹⁸. Além disso, o cenário de Darci Penteadado sugeria, com o seu arame farpado, a idéia de um campo de concentração, o que, segundo o próprio artista, tinha como propósito reforçar o clima “expressionista” e “surrealista” da obra. Por fim, não poderíamos de deixar de citar mais uma vez a questão da dramaticidade e a ênfase dada à expressividade na movimentação.

Resta-nos ainda dizer que também notamos em outras obras a influência da dança expressionista, embora, a nosso ver, nestas três, isso possa ser percebido de maneira mais evidente. Contudo, apesar de Miriam Hirsch³¹⁹ dizer que Milloss preferia muito mais a dança moderna, apontando *Sonata de Angústia* como um de seus balés preferidos, chegando inclusive a dizer *que à medida que nos libertássemos da dança acadêmica como disciplina, como formação, nós só faríamos moderno*, não podemos nos esquecer de seu lado mais convencional, também bastante presente.

Infelizmente, por falta de suporte financeiro, o *Ballet do IV Centenário* perdurou somente até dezembro de 1955, perdendo, antes disso, já no início do ano, a presença de Aurel von Milloss. Embora este coreógrafo e *mâitre de ballet* tenha apenas trabalhado durante dois anos no Brasil, foi inegável a sua importância no desenvolvimento da nossa dança, visto

³¹⁶ BENTO, Antônio. “O Ballet de São Paulo” in *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 de Dezembro de 1954.

³¹⁷ De acordo com as palavras de Darci Penteadado em entrevista já citada.

³¹⁸ FRANÇA, Eurico Nogueira. *Último Programa do Ballet do IV Centenário* in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de Dezembro de 1954.

³¹⁹ Em entrevista já citada.

que ele exerceu uma forte influência na formação de uma geração de profissionais, dentre os quais bailarinas e professoras como Iolanda Verdier e Edith Pudelko (já falecidas), e coreógrafos, bailarinos e professores de balé atuantes até hoje como: Ady Addor, Eduardo Sucena, Ismael Guiser, Márka Gidali, Mariza Magalhães, Neyde Rossi, Yara von Lindenau, Yoko Okada; os quais, por sua vez, também formaram e continuam formando muitos outros bailarinos.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Ao concluirmos nosso trabalho podemos lançar um olhar retrospectivo sobre os vários anos em que passamos debruçados na pesquisa da dança expressionista alemã e seus vestígios na dança brasileira.

Foi uma tarefa árdua, porque nos propusemos pesquisar um tema de larga amplitude e ao longo de toda esta pesquisa fomos obrigados por diversas vezes a definir e a redefinir recortes para viabilizar nosso estudo.

Conforme já dissemos anteriormente, tivemos muitas dificuldades na própria coleta de material. Em primeiro lugar, em relação à pesquisa sobre a dança expressionista alemã, enfrentamos algumas dificuldades pelo fato de praticamente todo o material que encontramos ser estrangeiro. Assim, com exceção do material da biblioteca do Instituto Goethe, praticamente todos os demais livros tiveram que ser importados através de editoras e livrarias ou então foram conseguidos por intermédio de amigos e de professores que trouxeram e/ ou nos emprestaram livros e fitas de vídeo. Embora em alguns momentos tenhamos sentido falta de poder consultar fontes diretas – devido à impossibilidade de viajar para consultar os arquivos de dança na Alemanha - tivemos que nos contentar muitas vezes com o material que conseguimos disponibilizar, examinando-o minuciosamente e encontrando por diversas vezes a resposta que necessitávamos através de pequenos detalhes. Foi dessa maneira, por exemplo, que conseguimos achar referências sobre os professores de Yanka Rudzka, os quais, a princípio, apenas supúnhamos que deveriam ter tido uma estreita ligação com a dança expressionista alemã.

Além disso, devido ao fato da maior parte deste material ser estrangeiro, precisamos dispor de mais tempo para analisá-lo, visto que este se encontrava, na sua grande maioria, publicado em alemão, exigindo-nos sempre o cuidado ao traduzir algumas citações que colocamos ao longo do texto.

Por fim, achamos desnecessário repetir o quão trabalhoso foi a coleta de material a respeito da dança no Brasil, devido às poucas pesquisas e publicações a seu respeito.

No entanto, apesar de todas estas dificuldades, acreditamos ter concluído satisfatoriamente nosso propósito de levantar, sintetizar e apresentar aos leitores desta dissertação, a dança expressionista alemã e seus vestígios no Brasil, focalizando o trabalho de Yanka Rudzka e Aurel von Milloss.

Embora pretendêssemos a princípio traçar um quadro mais amplo, analisando as contribuições dos outros artistas que também tiveram um papel importante no estabelecimento e no desenvolvimento de nossa dança acadêmica, preferimos nos contentar em retratar mais profundamente estes dois artistas, a fim de obter elementos mais sólidos para uma reflexão posterior sobre nossa história, procurando evitar cair na superficialidade.

Após toda esta pesquisa, acreditamos que o principal valor de nosso trabalho é fornecer esse resgate histórico através de um levantamento minucioso de fontes bibliográficas, iconográficas e videográficas, para que, daqui para frente, outros pesquisadores possam vir a analisar sinteticamente estes fatos e dar continuidade à pesquisa sobre a nossa história da dança.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ABERBACH, Allan David. **The ideas of Richard Wagner. Na examination and Analysis of his Major Aesthetic, Political, Economic, Social and Religious Thoughts.** Lanham: University Press of America, 1988.
- ADSHEAD, Janet e outros. **Dance Analysis - Theory and Practice.** London: Dance Books, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna** (trad. Denise Bottmann e Federico Carotti). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ASCHCAR, Dalal. **Ballet, Arte, Técnica e Interpretação.** Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1985.
- BALCAR, A. J. **Das Ballett - Lexicon.** Darmstadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1958.
- BARIL, Jacques. **Dictionnaire de Danse.** Paris: Editions du Seuil, 1964.
- _____. **La Dansa Moderna.** Barcelona: Paidós, 1987.
- BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. **Modernismo: Guia Geral 1890-1930** (trad. Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- COLEÇÃO MESTRES PELOS MESTRES. "Glossário da Música". São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- DENVIR, Bernard. **O Fovismo e o Expressionismo** (trad. Maria Thereza Silva Stranges). Barcelona: Editorial Labor do Brasil, 1977.
- DUMESNIL, René. **Vida de Wagner** (trad. Maria Ricardina Mendes de Almeida). São Paulo: atena Editora, 1960.
- ELLMERICH, Luís. **Guia da Música e da Dança.** São Paulo: Bôa Leitura, 1962.
- ENCICLOPÉDIA BARSA. Rio de Janeiro/São Paulo: Encyclopaedia Britannica Editores Ltda., 1962.
- FARO, Antônio José. **A Dança no Brasil e seus Construtores.** Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, 1988.
- FOSTER, John. **The Influences of Rudolf Laban.** London: Lepus Book, 1977.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades** (catálogo da exposição realizada dentro da 18ª Bienal Internacional de São

- Paulo, de 04 de outubro a 15 de dezembro de 1985). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985.
- GEORGE, Pierre. **Panorama do Mundo Atual**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.
- GORDON, Mel. "German Expressionist Acting". **Drama Review**. New York, vol. 19, n° 3 (t. 67), sept. 1975, pp. 34-50.
- GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna** (trad. Clóvis Marques). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- GUEST, Ann Hutchinson. **Choreo-graphics - A Comparison of Dance Notation Systems - From the Fifteenth Century to Present**. London: Gordon and Breach, 1989.
- HANNA, Thomas. **Corpos em Revolta** (trad. Vicente Barreto). Rio de Janeiro: Edições MM, 1976.
- HÄUSLER, Josef. **Musik im 20. Jahrhundert - von Schönberg zu Penderecki**. Bremen: Carl Schünemann Verlag, 1969.
- HIERHOLZER, Michael. **Kurt Tucholsky 1890-1935 - Aspectos de su Persona y de su Obra**. Bonn: Internationales, 1990.
- HODGSON, John e PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban - An introduction to his work & influence**. Plymouth: Northcote House, 1990.
- HUMPHREY, Doris. **El Arte de Crear Danzas**. Buenos Aires: Eudeba - Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- IANNI, Octavio. **Dialética e Capitalismo**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- KANDINSKY, Wassily e outros. **El Jinete Azul** (trad. Ricardo Burgaleta). Barcelona: Paidós, 1989.
- _____. **Do Espiritual na Arte** (trad. Maria Helena de Freitas). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- KLEIN, Gabriele. **FrauenKörpertanz – Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes**. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1994.
- LABAN, Rudolf von. **O Domínio do Movimento** (org. Lisa Ullmann, trad. Anna Maria B. de Vecchi e Maria S. M. Netto). São Paulo: Summus, 1977.
- _____. **Dança Educativa Moderna** (ed. corrigida e ampliada por Lisa Ullmann, trad. Maria da Conceição P. Campos). São Paulo: Ícone, 1990.

- _____. **Choreutics** (anotado e editado por Lisa Ullmann). London: MacDonalds and Evans, 1966.
- LEAL, Eneida. **Os Orixás no Brasil**. Rio de Janeiro: Spala, 1988.
- LOESCH, Ilse. **Mit Leib und Seele - Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes**. Ost Berlin: Henschel Verlag, 1990.
- MARKARD, Anna e Herrmann (org.). **Jooss**. Köln: Ballett Bühnen Verlag, Rolf Garske, 1985.
- MARQUES, Isabel M. M. de Azevedo. **Movimento de Reorientação Curricular - Educação Artística - Visão de Área: Dança**. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1992.
- MEIRELLES, Cecília. **As Artes Plásticas no Brasil – Artes Populares**. São Paulo: Edições de Ouro, 1968.
- MERKEL, Ulrich (org.). **Teatro e Política – Expressionismo**. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- MÜLLER, Hedwig. **Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman**. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, 1986.
- _____. **Mary Wigman - Leben und Werk der grossen Tänzerin**. Berlin: Quadriga, 1987.
- MÜLLER, Hedwig e STÖCKEMANN, Patricia. **“...jeder Mensch ist ein Tänzer” - Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945**. Gießen: Anabas-Verlag, 1993.
- NAVAS, Cássia. **Imagens da Dança em São Paulo**. São Paulo: IMESP/Secretaria Municipal da Cultura, 1987.
- NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- NAZÁRIO, Luiz. **De Caligari a Lili Marlene - Cinema Alemão**. São Paulo: Global, 1983.
- NEUMANN, Ernest. **Wagner – El hombre y el artista** (trad. José Maria Martin Triana). Madrid: Taurus, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim Falava Zaratustra**. São Paulo: Hemus, 1979.
- NORTH, Marion. **Personality Assessment through Movement**. Worcester: Northcote House, 1990.

- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética** (trad. Maria Helena N. Garcez). São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PASTORI, Jean-Pierre. **Tanz und Ballet in der Schweiz**. Basel: Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, 1985.
- PINHEIRO, Juçara B. M. **Edgard Santos e a Origem da Escola de Dança – A utopia de uma razão apaixonada**. Salvador: dissertação de mestrado, Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, 1993.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. Notas de aula da disciplina “Estética e Semiótica das Artes”. Campinas: UNICAMP, 1994.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Dance a Linguistic Approach**. London: Laban Centre for Movement and Dance at University of London, Goldsmiths’ College, 1979.
- _____. **A Handbook for Dance in Education**. Avon: Longman, 1986.
- _____. **Dance is a Language, isn’t?** London: Laban Centre for Movement and Dance at University of London, Goldsmiths’ College, 1987.
- _____. **Choreology**. London: Laban Centre for Movement and Dance at University of London, Goldsmiths’ College, 1989 (mimeo).
- _____. **Explanation of the Choreological Studies Diagram**. London: Laban Centre for Movement and Dance at University of London, Goldsmiths’ College, 1990 (mimeo).
- READ, Herbert. **História da Pintura Moderna** (trad. Álvaro Cabral). São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- REGITZ, Hartmut (org.). **Tanz in Deutschland - Ballett seit 1945 - Eine Situationsbeschreibung**. Quadriga Verlag - J. Severin.
- RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- ROBATTO, Lia. **Dança em Processo - A Linguagem do Indizível**. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1994.
- ROPA, Eugênia Casini. Notas de aula dos cursos: “O Corpo Cênico no Século XX” e “Dança e teatro no século XX: Entre a teatralidade na dança e a dança no teatro, uma relação dialética contrastante” realizados no Instituto de Artes da UNICAMP, respectivamente em Agosto de 1994 e em Junho de 1996.

- ROTHE, Wolfgang. **Tänzer und Täter - Gestalten des Expressionismus**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1979.
- SCHLICHTER, Susanne. **Tanztheater - Traditionen und Freiheiten - Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke**. Hamburg: Rowohltverlag, 1987.
- SORELL, Walter. **Mary Wigman - Ein Vermächtnis**. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1986.
- SUCENA, Eduardo. **A Dança Teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: MINC/ FUNDACEN, 1988.
- SZEEMANN, Harald. **Monte Verità – Berg der Wahrheit – Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie**. Milano: Electa Editrice, 1980.
- TOLEDO, J. Flávio de Carvalho - **O comedor de emoções**. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. da UNICAMP, 1994.
- VEROLI, Patricia. **Milloss - Un maestro della coreografia tra espressionismo e classità**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996.
- WIGMAN, Mary. **Die Sprache des Tanzes**. München: Batterlag, 1986.
- WILLET, John. **El Rompecabezas Expresionista** (trad. José Miguel Velloso). Madrid: Guadarrama, 1990.
- ZANINI, Walter (org.). **História da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1993, vol. II, cap. 8.
- ZANOTTO, Ilka Marinho e outros. **Dionysos - Escola de Arte Dramática**. São Paulo: MINC/FUNDACEN, n° 29, 1989.

VÍDEOS

- Ansichten über die Liebe, die Macht und den Tod – Der Choreographer Kurt Jooss (1901-1979)**. Internationes, Alemanha.
- Harald Kreutzberg – Der ewige Kreis**. Internationes, Alemanha.
- Jean Weidt – Le danseur rouge** (sem referências)

Mary Wigman - ...mein Leben ist Tanz . Internationes, Alemanha.

Mary Wigman – 1886-1973 – When the fire dances between two poles. Permington: Dance Department, UCLA, 1991.

**MATÉRIAS E CRÍTICAS DE JORNAIS E REVISTAS
REFERENTES A YANKA RUDZKA³²⁰**

ALIMONDA, L. “Conjunto de Dansa Expressiva”. **Habitat - Revista das Artes no Brasil**. São Paulo, n.º 7, s.d., pp. 83- 85.

ANETO, Villel. “Yanka Rudzka: Um mundo de harmonia”. **Diário de São Paulo**. São Paulo, s.d.

CESAR, Osório. “O Departamento de Teatro do Museu de Arte”. São Paulo, s.d.

COSTA, Claret. “A Dança Expressiva Moderna exige de cada bailarina a força de sentir, de pensar, de procurar e criar”. **Folha da Noite**. São Paulo, 28/05/53.

COSTA, Djalma Ribeiro. “Escola de Dança da U. Ba.”. **Noticiário Estudantil**. Salvador (*maio de 1958, ref. a apresentação da Escola de Dança em 29 e 30/04 e 01/05/58*).

DACOSTA, Antônio. “Dança Moderna Expressiva”. São Paulo (*junho de 1956*).

EPAMINONDAS. “Guaíra vira escola e tenta ser teatro”. **Última Hora**, 22/01/63, coluna “Show Business”.

³²⁰ As notas em itálico referem-se a uma data estimativa de quando estes artigos foram publicados. Apesar de termos procurado na medida do possível verificar os dados referentes ao veículo, ao local e a data em que estas matérias foram publicadas, nem sempre conseguimos obtê-los na sua íntegra, visto que boa parte deste material foi coletado por pessoas que estiveram envolvidas com estes acontecimentos e que não tinham a preocupação em anotar todos esses dados. Como estes artigos foram publicados na sua maioria no decorrer da década de 50 (ou seja, há mais de 40 anos), por mais de 30 veículos diferentes, muitos dos quais em outros estados, além de vários que não mais existem, vimos o quanto essa pesquisa seria inviável em decorrência do prazo e dos recursos que dispusemos para realizar essa dissertação. Entretanto, tomamos o cuidado de analisar e comparar cada uma destas matérias entre si e com outros materiais, conseguindo desta maneira chegar nessa estimativa. Assim, por exemplo, na medida em que tínhamos em mãos o programa do curso de verão da dança moderna e dança para teatro ministrado por Yanka Rudzka no MAM em São Paulo no período entre 12 de janeiro e 15 de fevereiro de 1959, foi possível identificar que artigos como “No mês de Janeiro, no Parque Ibirapuera, Seminário de Dança Moderna e para Teatro”, “Cursos de Dança no MAM”, “Cursos de Yanka Rudzka” só poderiam ter sido publicados entre o final de 1958 e o início de 1959, próximos ao período de realização deste curso.

JEAN, Yvonne. “Flagrantes” (1956).

_____. “A Primeira Verdadeira Escola de Dança Moderna no Brasil”. **Última Hora**. Rio de Janeiro, s.d.

_____. “Em busca de uma arte brasileira”. **Correio Braziliense**. Brasília, 25/10/63.

KOELLREUTER, H. J. “Yanka Rudzka”. **Diário de São Paulo**. São Paulo, s.d., coluna “Música”.

KRIEGER, Edino. “Vem ao Rio a Escola Coreográfica de Yana Rudzka”. Rio de Janeiro, 03/03/52, coluna “Música”.

LEAL, Isa e PIROZELLI, Angelo. “Em busca de formas puras na dança contemporânea”. **Folha da Manhã**. São Paulo, 16/10/60, coluna “Mulher e Lar”, capa e p. 15.

MARA, Lia. “Da janela de minha rua - uma escola de dança”. Salvador (*maio de 1958 - ref. a apresentação da Escola de Dança em 29 e 30/04 e 01/05/58*).

MARCONDES, Geni. “Conversa com Yana Rudzka - Um perfil eslavo e umas pernas perfeitas a serviço da expressão”. **Rio Magazine**, 1952.

MARIANCIC, Ritta. “Recital de Dança Moderna Expressiva”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 17/06/56, coluna “Dança”.

MATOS, Matilde. “Dança”. **A Tarde**. Salvador (*início de agosto de 1962*), coluna “A cidade e as gentes”.

MILLARCH, Aramis. “Instala-se esta noite Encontro Nacional das Escolas de Danças”. **Diário do Paraná**. Curitiba, 05/09/62.

MIRANDA, José Tavares de. “Yanka Rudzka: Foi por causa do samba que vim parar no Brasil e ele me fará cidadã desta terra”. **Folha da Manhã**. São Paulo, s.d.

MOURA, Carlos E. M. “O Conjunto de Yanka Rudzka em um recital de dança contemporânea”. **Folha da Manhã**. São Paulo, março de 1961.

PETRAROLI, E. “Mais uma iniciativa do Museu de Arte - Uma escola de dança em moldes absolutamente novos”. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 16/03/52.

_____. “Formação de um Conjunto de Dança Expressiva - Nova Iniciativa do Museu de Arte de São Paulo”. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 1952.

_____. “Escola de Dança Moderna”. **Diário de São Paulo**. São Paulo, s.d.

ROBATTO, Lia. “Yanka Rudzka - Dança Criativa e Anticonvencional”. **A Tarde Cultural**. Salvador, 29/02/92.

RUDZKA, Yanka. “Dança Moderna”, 1962.

SÁ, Thereza. "Seminário de Dança da UB". **A Tarde**. Salvador, 01/08/62, coluna "Teatro".

_____. "Encontro com Yanka Rudzka". **A Tarde**. Salvador, 23/07/62.

SILVEIRA, Miroel. "Dançar = Confessar-se". São Paulo, 11/01/59, coluna "Teatro".

_____. "Yanka é a própria Dança Contemporânea". **Internacional News**. São Paulo, nº 20, ano I, 22/11/59.

SOARES, Heloísa. "Astros e estrelas do teatro buscam na dança maior expressão artística". São Paulo, 22/01/59, ano I.

VALLADARES, José. "Em Nova Iorque e na Bahia". Salvador, 1957.

VILLELA NETO. "Harmonia de passos e gestos no mundo das mulheres". **Diário da Noite**. São Paulo, 31/05/62.

MATÉRIAS NÃO-ASSINADAS:

(nota de jornal referente a apresentação das alunas da Escola de Dança), 01/08/62.

(nota e fotografia do espetáculo de 05/12/57, realizado no Parque da Reitoria em Salvador). Salvador, 04/12/57.

(nota sobre a apresentação das alunas da Escola de Dança, 31/07 e 01/08). Salvador (*agosto de 1962*).

(nota sobre a chegada de Yanka Rudzka por ocasião dos Seminários Internacionais de Música, 24/06 a 30/07/54). Salvador, s.d.

(nota sobre a Escola de Dança da Bahia). Rio de Janeiro, 1958.

(notas sobre festa na casa de Yanka Rudzka na rua Joazeiro, 102). São Paulo, s.d.

(notas sobre o curso do Guáira). (*início de 1963*).

(notas sobre o curso do MAM). (*fevereiro ou março de 1959*).

(sobre a apresentação dos alunos da EAD). **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 07/06/61.

"1 - A dança é o caminho direto para os deuses, o caminho sem curvas". **Jornal do Brasil -** Tablóide. Rio de Janeiro, 09/08/59.

"1º Seminário de Dança Moderna no Brasil". Salvador (*final de 1958*).

"1º Seminário de Dança Moderna". Salvador, 30/11/58.

"A dança e o teatro no Brasil". **O Estado de S. Paulo**. São Paulo (*início de 1959*).

"A Escola de Dança da UB". **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 18/01/58.

"Algumas das razões pra se fazer ballet". São Paulo, s.d., "Suplemento Feminino".

"Apresentação de 'Os Persas' no TAIB pela EAD". **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, s.d.

"Atividades do MAM e do IAC". **O Estado de S. Paulo**. São Paulo (*início de 1959*).

- “Baianos, Universidade e a beleza de Salvador são o segredo da Sra. Rudzka”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20/11/58.
- “Baianos: Grande tendência para a dança”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20/11/58.
- “Bate-papo: A coreógrafa e dançarina Lia Robatto fala sobre o mercado e a falta de apoio nesta área”. **Cenário - Jornal do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões do Estado da Bahia - SATED**. Salvador, outubro de 1996, capa e p. 7.
- “Ciclos de Conferências”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo (*início de 1959*).
- “Com brilhantismo encerrou-se o 3º curso de aperfeiçoamento”. **Folha da Manhã**. São Paulo, 24/09/54.
- “Conferência de Paschoal Carlos Magno”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo (*início de 1959*).
- “Conferência sobre ‘Ritmo e Desenho’, hoje no MAM”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo (*início de 1959*).
- “Conjunto de Dança Contemporânea - A Universidade da Bahia: a Primeira a Instituir uma Escola de Danças”. **Diário da Noite**. São Paulo, 26/12/57.
- “Conjunto de Dança Contemporânea - Nova Apresentação a 1º de Maio”. Salvador (*abril de 1958, ref. a apresentação da Escola de Dança em 29 e 30/04 e 01/05/58*).
- “Conjunto de Dança Contemporânea da Escola de Dança da Bahia”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo (*julho de 1959*).
- “Conjunto Paulista no Encontro de Dança de Curitiba”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 26/08/62.
- “Conjunto paulista no Encontro de Dança de Curitiba”. São Paulo (*agosto/setembro de 1962*).
- “Conjunto Permanente de Dança Contemporânea”. São Paulo, 1960.
- “Convite a Yanka Rudzka”, 1962.
- “Cresce o interesse pela dança moderna na Bahia”. Salvador (*início de 1959*), coluna “Música”.
- “Criado o ‘Studio de Dança Contemporânea’”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, s.d.
- “Curso de Dança Contemporânea”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo (*julho de 1959*).
- “Curso de Dança”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 1960.
- “Curso de Expressão”. Brasília (*1963*).
- “Curso de férias na Escola de Danças” (*julho de 1962*).
- “Curso de Iniciação Teatral em Brasília”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 1963.
- “Curso Internacional de Férias Pró-Arte”. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 1954.

- “Cursos de dança de Yanka Rudzka”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo (*final de 1958 ou início de 1959*).
- “Cursos de Dança do MAM”. **Folha da Manhã**. São Paulo (*início de 1959*).
- “Cursos de danças do MAM”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo (*final de 1958 ou início de 1959*).
- “Cursos de Yanka Rudzka”. São Paulo (*julho de 1959*).
- “Dança Contemporânea, pela Escola da Universidade”. **O Estado da Bahia**. Salvador, 29/04/58.
- “Dança Contemporânea: Técnica - Ritmo - Expressão”. **A Gazeta**. São Paulo, 24/01/58.
- “Dança Contemporânea”. **Folha da Tarde**. São Paulo, s.d.
- “Dança Moderna em Salvador”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 11/05/58.
- “Dança Moderna em Salvador”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 11/05/58, coluna “Teatro”.
- “Dança Moderna Expressiva”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 15/06/56.
- “Duas Escolas em um só Tempo”. São Paulo, s.d.
- “Encerra-se hoje o III Curso de Aperfeiçoamento do D.E.F.”. Santos, s.d.
- “Escola de Dança da U.B.”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 1957.
- “Escola de Dança encerrou curso de férias”. Salvador, 02/08/62.
- “Escola de Dança: 50% de matrícula a mais”. Salvador (*março de 1959*).
- “Estréia de ‘Gente como a Gente’”. São Paulo, 1963.
- “Expressão Corporal é vital ao teatro: Curso no Guaíra”. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 30/01/63.
- “Expressão Corporal”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, s.d.
- “Espressiva da Buenos Aires”. Milão, 22-23/12/51.
- “Festival de dança contemporânea”. Salvador (*dezembro de 1957*).
- “Festival de Dança Contemporânea”. Salvador, 1958.
- “Festival de estudantes com 5 grupos paulistas”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 1963.
- “Ginástica”. São Paulo, s.d.
- “Guaíra é laboratório de teatro: Novo método para Dicção”. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 01/02/63.
- “Lia e a dança na Bahia”. Salvador (*final de 1958*).

- “Museu de Arte Moderna”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo (*final de 1958 ou início de 1959*).
- “No mês de Janeiro, no Parque Ibirapuera, Seminário de Dança Moderna e para Teatro”. **Folha da Manhã**. São Paulo (*final de 1958 ou início de 1959*).
- “Novos cursos promovidos pela CET”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, s.d.
- “O elenco da EAD em Belo Horizonte”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, s.d.
- “Possui a Dança Expressiva mais Afinidade com a Época”. **Última Hora** (1952).
- “Recital de dança contemporânea”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 1961, coluna “Cena”.
- “Recital de dança moderna expressiva - Anita Landerset, uma revelação”, 1956.
- “Recital de Yanka Rudzka”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 1961.
- “Récitas de dança de Yanka Rudzka”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 1961.
- “Regressou Yanka Rudzka”. **A Tarde**. Salvador (*fevereiro ou março de 1959*).
- “Ritmos de Prokofieff”. São Paulo (*julho de 1956*).
- “São Paulo”. São Paulo, s.d.
- “Seminário de dança para teatro”. **O Estado de S. Paulo** (*final de 1958*).
- “Seminários Internacionais de Música na Bahia”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 17/06/54.
- “Transformar o folclore em arte moderna”. **Diário de Notícias**. São Paulo (*agosto de 1954*).
- “Triângulo Cultural da Universidade”. Salvador, 23/02/59.
- “Veio ensinar dança moderna na Bahia”. Salvador (*julho de 1962*).
- “Yanka Rudzka criando dança moderna”. Rio de Janeiro, 1958.
- “Yanka Rudzka dirigirá o seminário de danças” (*final de 1958*).
- “Yanka Rudzka em São Paulo”. **Jornal da Bahia**. Salvador, 02/12/58.
- “Yanka Rudzka leciona dança”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, s.d.
- “Yanka Rudzka no interior”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo (1961).
- “Yanka Rudzka”. **A Tarde**. Salvador (1956).
- “Yanka Rudzka”. São Paulo (*janeiro de 1959*).
- “Yanka vai para São Paulo”. Salvador (*final de 1958 ou início de 1959*).

PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS

1º Encontro de Escolas de Dança do Brasil. Curitiba, 05 a 10/09/62.

3º Recital de Dança Contemporânea. Salvador, Conjunto da Escola de Dança da Universidade da Bahia, 1959.

Conjunto de Dança Contemporânea de Yanka Rudzka. Piracicaba, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 16/03/61.

Conjunto de Dança Contemporânea de Yanka Rudzka. Santos, Centro Português, 14/03/61.

Direção Coreográfica de Yanka Rudzka, s.d.

Escola de Arte Dramática. Peça teatral “Na Festa de São Lourenço” e coreografia de Yanka Rudzka (Ex-Voto e Candomblé) (1961/62)

Escola de Dança da Universidade da Bahia. Salvador, 1958.

Escola de Dança da Universidade da Bahia. Salvador, 31/07 e 01/08/62.

Escola de Dança da Universidade da Bahia. Salvador, Parque da Reitoria, 05/12/57.

Festival de Dança Moderna Infantil da Escola de Dança da Universidade da Bahia. Salvador, Colégio Nossa Senhora da Vitória, 05-06/12/59.

Recital de Dança Moderna Expressiva. São Paulo, 15/06/56.

OUTROS DOCUMENTOS

Carta enviada por P. M. Bardi ao Sr. Irany, dos Diários Associados, 17/06/52.

Currículo de Yanka Rudzka enviado em 1991, por ocasião do seminário da 21ª Bienal de São Paulo.

Fotografias

Listagem dos alunos inscritos e aprovados no exame de admissão do Conjunto de Dança Expressiva em 1952.

Manuscrito sobre dança escrito por Yanka Rudzka.

Programa de Curso da Escola de Arte Dramática de São Paulo, 1961.

Programa de Curso de Verão de Dança Moderna e Dança para Teatro ministrado por Yanka Rudzka no Museu de Arte Moderna em São Paulo, 12/01 a 15/02/59.

Programa do I Curso de Férias da Escola de Dança da Universidade da Bahia, julho de 1962.

Programa do Quarto Curso Internacional de Férias, realizado pela Pró-Arte em Teresópolis, 04/01 a 14/02/53.

Programa dos Seminários Internacionais de Música, realizados pelo Ministério da Educação e da Cultura e pela reitoria da Universidade da Bahia em Salvador, 24/06 a 30/07/54.

Texto sobre dança escrito por Yanka Rudzka (provavelmente em 1952, por ocasião do curso realizado no Museu de Arte).

Texto sobre dança contemporânea escrito por Yanka Rudzka em 1991.

ENTREVISTAS À AUTORA

Gertrud Sperket. Salvador, 23/10/96.

Hans Joachim Koellreuter. São Paulo, 02/12/95.

Lais Góes Morgan. Salvador, 22/10/96.

Lia Robatto. São Paulo, 02/06/95; Salvador, 20/10/96.

Lydia Chamis. São Paulo, 30/01/97.

Lyrís Castellani. São Paulo, 25/01/97.

Luís Ossaka. São Paulo, 1995.

Marli Sarmiento. Salvador, 25/10/96.

Maria da Glória Moreira. São Paulo, 31/01/97.

Maria Rosita Salgado Góes. Salvador, 24/10/96.

Mário Cravo Filho. Salvador, 25/10/96.

Marta Saback. Salvador, 21/10/96.

Miriam Hirsch. Campinas, 21/04/95.

Yolanda Amadei. São Paulo, 12/05/95.

**MATÉRIAS DE JORNAIS E REVISTAS
REFERENTES AO *BALLET DO IV CENTENÁRIO***

- ACCIOLY NETO, A. "Teatro no Rio". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro (*dezembro de 1954*), coluna "Teatro".
- _____. "Teatro no Rio". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 01/12/55, coluna "Teatro".
- ASSUNÇÃO, Maneco. "*Ballet do IV Centenário*". n. i., 1953.
- BENTO, Antônio. "O Ballet de São Paulo". **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 23/12/54, coluna "As Artes".
- _____. "Os premiados na Exposição de Cenários e Figurinos". **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 13/07/55, coluna "As Artes".
- CABRAL, Mário. "*Ballet do IV Centenário*". **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 10/09/54, coluna "Música", p. 3.
- _____. "Estréia do *Ballet do IV Centenário*". **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 11/12/54, coluna "Música".
- CARVALHO, Esaú de. "Despediu-se o *Ballet do IV Centenário*". **O Mundo**. Rio de Janeiro, 28/12/54.
- _____. "Bilhete à Comissão do IV Centenário". **O Mundo**. Rio de Janeiro, 28/12/54, coluna "Música".
- D'OR. "Ballet IV Centenário - 1º Espetáculo". **O Matutino de...** Rio de Janeiro, 10/12/54, 2ª seção, p. 1.
- _____. "O Ballet IV Centenário". **O Matutino de...** Rio de Janeiro, 2ª seção, p. 3.
- FERNANDES, Pacheco. "Para Adi Ador tudo é emoção no balé". **Folha da Noite**. São Paulo, 24/05/56, 2º Caderno, pp. 1 e 4.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. "O *Ballet do IV Centenário*". **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 10/12/54, coluna "Música".
- _____. "Segunda Récita, hoje, do *Ballet do IV Centenário*". **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 10/12/54, coluna "Música".
- _____. "O *Ballet do IV Centenário*". **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 12/12/54, coluna "Música".

- _____. “*Ballet do IV Centenário*”. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 17/12/54, coluna “Música”.
- _____. “Último Programa do *Ballet do IV Centenário*”. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 19/12/54, coluna “Música”.
- GIMENEZ, Armando. “Aqui jaz o *Ballet do IV Centenário*”. **O Mundo Ilustrado**. Rio de Janeiro, 16/01/56, nº 51, pp. 16-19.
- _____. “São Paulo assistiu ao milagre: voltou a alma ao corpo de ballet”. **O Mundo Ilustrado**. Rio de Janeiro, 28/08/56, pp. 26-27.
- _____. “Balé do IV Centenário - Ansiedade e Nervosismo nos bastidores do Teatro Cultura Artística”. **Folha da Noite**. São Paulo, 12/01/53.
- _____. “O Balé em São Paulo - A base é boa e talento não falta”. **Folha da Noite**. São Paulo, 27/01/53.
- _____. “Aurélio Milloss realizou um milagre: existe balé no Brasil”. **Folha da Noite**. São Paulo, 29/10/53.
- _____. “Serão apresentados em São Paulo os mais famosos balés do mundo”. **Folha da Noite**. São Paulo, 03/11/53.
- _____. “Milloss exibirá retratos coreográficos das revelações artísticas brasileiras”. **Folha da Noite**. São Paulo, 10/11/53.
- _____. “Estreará em julho o Balé do IV Centenário”. **Folha da Manhã**. São Paulo, 11/04/54.
- _____. “Avant-Première do balé do IV Centenário apresentada especialmente para Toumanova”. **Folha da Noite**. São Paulo, 28/05/54.
- _____. “O *Ballet do IV Centenário* ficou mesmo sem teatro”. **Folha da Noite**. São Paulo, 29/10/54.
- GRISOLLI, Paulo Afonso. “O paulistano está ameaçado de nunca ver todo o repertório do Balé do IV Centenário”. **Folha da Noite**. São Paulo, novembro de 1954.
- _____. “Que será, amanhã, do balé dos paulistas? Esperança para uns, decepção para outros, o Balé IV Centenário é obra de gigantes”. **Folha da Noite**. São Paulo, novembro de 1954.
- _____. “Uma festa íntima no Balé IV Centenário”. **Folha da Noite**. São Paulo, 1954.
- HELENA, Regina. “Ainda o Ballet”. **A Gazeta**. São Paulo, 27/11/54.

- _____. “Edith Pudelko dançará ‘A Cangaceira’”. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 12/07/54.
- JAFFE, Sula. “Ballet IV Centenário (Segunda Récita)”. **Última Hora**. 13/12/54, coluna “Música”.
- LUCCA JR. “Contribuição de Maria Olenewa para o Balé do IV Centenário”. **Folha da Noite**. São Paulo, 03/12/53.
- MARIANCC, Ritta. “*Ballet do IV Centenário II*”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 16/06/55.
- _____. “*Ballet do IV Centenário II*”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 17/12/55.
- MATOS, Cremilda. “*Ballet do IV Centenário* de São Paulo”. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 23/01/55.
- MATOS, D. “Ballet IV Centenário”. **O Dia**. São Paulo, 18/12/55.
- MELLO, Inah de. “Ballet IV Centenário”. **Correio Paulistano**. São Paulo, dezembro de 1955.
- MIRANDA, Nicanor. “Bailado do IV Centenário (12)”. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 23/06/55, coluna “Bailado”.
- _____. “O Mandarim Maravilhoso (2)”. **Diário de São Paulo**. São Paulo, dezembro de 1955, coluna “Bailado”.
- _____. “O Mandarim Maravilhoso (3)”. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 21/12/55, coluna “Bailado”.
- MONTEIRO, Moupyr. “Terpsicore apareceu no IV Centenário”. **Correio Paulistano**. São Paulo, 07/11/54.
- MURICY, Andrade. “Ballet IV Centenário”. **n.i.**, 29/12/54.
- NUNES, Mário. “Municipal - Estréia do *Ballet do IV Centenário* - Passacaglia - Petrouchka - Indiscrições - Fantasia Brasileira”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10/12/54, coluna “Teatros”.
- _____. “Municipal - *Ballet do IV Centenário* - No Vale da Inocência - O Mandarim Maravilhoso - Lenda do Amor Impossível - Loteria Vienense”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12/12/54, “coluna Teatros”.
- _____. “Municipal - Ballet IV Centenário - As Quatro Estações - Uirapuru - O guarda-chuva - Bolero”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17/12/54, coluna “Teatros”.

- OLIVEIRA, Magdala da Gama. "*Ballet do IV Centenário*". **Manchete**. Rio de Janeiro, 18/12/54, nº 139, p. 14.
- PACHECO, Mattos. "Qual o destino do ballet?". **Diário da Noite**. São Paulo, 23/06/55.
- _____. **Diário da Noite**. São Paulo, 14/07/55, coluna "Ronda Social".
- _____. "Ballet IV Centenário (Primeiro Programa)". **Diário da Noite**. São Paulo, dezembro de 1955, coluna "Ronda".
- _____. "O Mandarim Maravilhoso". **Diário de São Paulo**. São Paulo, 13/12/55, coluna "Ronda".
- _____. "Massine vai montar um ballet nacional - O 'deus da dança' descobriu o Brasil". **Diário da Noite**. São Paulo, 06/12/55.
- _____. "Pequenas notas sobre o quarto programa". **Diário da Noite**. São Paulo, junho de 1955, coluna "Ronda".
- PEREIRA, Santos. "Artistas do Balé do IV Centenário respondem ao Secretário de Educação e Cultura". **Feirinha Noturna**. São Paulo, s.d.
- PICCHIA, Menotti del. "*Ballet do IV Centenário*". **Shopping News**. São Paulo, 12/12/54.
- PITTA, Rocha. "Um mundo irreal de beleza na áspera realidade da vida". **Diário da Noite**. São Paulo, 03/08/56.
- PRINA, Carlo. "*Ballet do IV Centenário*". **Equipe Artística**. São Paulo, 27/12/55.
- RÊGO, José Lins do. "Ballet do Centenário". **O Globo**. Rio de Janeiro, 14/12/54.
- REIS, Girardi. "Lia Del'ara e seu ballet em 3 grandes espetáculos". **Última Hora**. São Paulo, 03/08/56.
- RICARDI. "Balé do IV Centenário". **Folha da Manhã**. São Paulo, 12/11/54.
- _____. "Ballet IV Centenário". **Folha da Manhã**. São Paulo, 21/12/55.
- SAMY, Wally B. "Tamara Toumanova a 'etérea'- O 'cocktail'- Algumas opiniões a respeito da bailarina - A grande bailarina falou à reportagem de 'A Noite Ilustrada'". **A Noite Ilustrada**, 22/06/54.
- SUCENA, Eduardo. "Um jantar de astros - 20 anos depois". **Jornal do Ballet**, agosto de 1974.
- VASCONCELOS, Ary. "Ballet IV Centenário". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 05/02/55, ano XXVII, nº 17, pp. 38-47.
- _____. "A maior realização artística de 1954". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 12/02/55, ano XXVII, nº 18, pp. 38-47.

_____. “O Brasil no 1º plano mundial de ballet”. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 19/02/55, ano XXVII, nº 19, pp. 54-63.

_____. “O Brasil faz um ‘grand-jeté’ de 400 anos”. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 26/02/55, ano XXVII, nº 20, pp. 46-55.

VEROLI, Patrícia. “Der besessene Tänzer- Aurel v. Milloss- von 1928-1938”. **Tanzdrama - Kallmeyer’sche Verlagsbuchhandlung**, nº 5, outubro de 1995.

MATÉRIAS NÃO ASSINADAS:

(propaganda da estréia do *Ballet do IV Centenário* no Rio de Janeiro). **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, s.d.

(propaganda de espetáculo do *Ballet do IV Centenário* - Programa : Petrouchka, Lenda do Amor Impossível, Loteria Vienense - Local: Teatro Municipal de São Paulo). **n. i.** São Paulo, 21/12/55.

(propaganda de espetáculo do *Ballet do IV Centenário*). **n. i.** São Paulo, 18/12/55.

(propaganda do *Ballet do IV Centenário*). **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 15/12/55.

“A Estréia do *Ballet do IV Centenário* no Municipal”. **Diário Comércio & Indústria**. São Paulo, 15/12/55.

“A Prefeitura e o Ballet IV Centenário”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 04/01/56.

“Afiml o *Ballet do IV Centenário*”. **Última Hora**, 28/10/54.

“Balé - 20 anos depois”. **Veja**. São Paulo, 11/09/74, p. 88.

“Ballet a preços populares”. **Jornal Municipal**. São Paulo, 01/08/56.

“*Ballet do IV Centenário*”. **Manchete**. Rio de Janeiro, 11/09/55, nº 125, pp. 27-28.

“*Ballet do IV Centenário*”. **Revista do IV Centenário - Órgão Oficial da Comissão do IV Centenário**. São Paulo, setembro de 1954, nº 1, pp. 22-24.

“*Ballet do IV Centenário* da Cidade de São Paulo - Estreará hoje no Municipal”. Rio de Janeiro, 08/12/54.

“Contribuição de Maria Olenewa para o Balé do IV Centenário”. **Folha da Noite**. São Paulo, 03/02/53.

“Dia 6 a apresentação do *Ballet do IV Centenário*”. **A Gazeta**. São Paulo, novembro de 1954.

“Escolhidos candidatos ao Bailado do IV Centenário- Alguns bailarinos já poderão ser imediatamente contratados”. **n.i.** São Paulo, 1953.

“Estréia do Ballet Lia Dell’ara”. **A Gazeta**. São Paulo, 31/07/56.

“Homenagem a Maria Olenewa”. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 01/02/53.

“Inicia-se hoje a temporada do Balé IV Centenário no Teatro Municipal”. **Folha da Noite**. São Paulo, 13/12/55.

“Premiados no Rio dois cenários do conjunto”. **Folha da Noite**. São Paulo, 08/09/55.

“Repercutem intensamente em Portugal os festejos do IV Centenário de São Paulo”. **n. i.** São Paulo (Arquivo Miguel Barbano).

“Resultado do exame de seleção para o Bailado IV Centenário - O total de inscrições atingiu o número de 164”. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 18/01/53.

“Seleção de Candidatos ao Ballet do Quarto Centenário”. **Tablóide**. São Paulo, 11/01/53.

PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS

Ballet do IV Centenário. Ginásio do Pacaembú - Programa: A Ilha Eterna, Uirapuru e Deliciae Populi, 06-15/11/54.

_____. Teatro Municipal do Rio de Janeiro - Programa: Deliciae Populi, Sonata da Angústia, Caprichos, Cangaceira, 22/12/54.

_____. Teatro Municipal do Rio de Janeiro - Programa: Passacaglia, O Mandarin Maravilhoso, Indiscricões e Fantasia Brasileira, 23/12/54.

_____. Teatro Santana - Programa: As Quatro Estações, O Guarda-Chuva, Loteria Vienense, 14/06/55.

_____. Teatro Santana - Programa: A Ilha Eterna, Deliciae Populi, Uirapuru, 17/06/55.

_____. Teatro Santana - Programa: Passacaglia, Sonata de Angústia, Fantasia Brasileira, 20/06/55.

_____. Teatro Santana - Programa: No Vale da Inocência, Caprichos, Lenda do Amor Impossível, Indiscricões, 26/06/55.

_____. Teatro Municipal de São Paulo - Programa: Passacaglia, O Mandarin Maravilhoso, Indiscricões, 14/12/55.

_____. Teatro Municipal de São Paulo - Programa: Petrouchka, Lenda do Amor Impossível, Loteria Vienense, 20/12/55.

Ballet Lia Dell'ara. Teatro Municipal de São Paulo - Programa: Crepúsculo, O Mandarin Maravilhoso, Bolero, 03/08/53.

ENTREVISTAS

À Autora

Ady Addor. São Paulo, 15/12/94.

Ismael Guiser. São Paulo, 08/05/95.

Miriam Hirsch. Campinas, 21/04/95.

Neyde Rossi. São Paulo, 28/11/94.

Yara von Lindenau. São Paulo, 26/11/87.

Yoko Okada. São Paulo, 15/05/95.

À Lilian van Enck e Roberto Jorge Passy (acervo do Arquivo de Multimeios da Divisão de Pesquisas - IDART)

Ady Addor. 04/04/79

Aldo Calvo. 12/06/79.

Clóvis Graciano. 06/07/79.

Darcy Penteado. 18/06/79.

Edith Pudelko. 22/05/79.

Elizabeth Sewell e Neyde Rossi. 26/04/79.

Irene Ruchti Bozzato. 03/05/79.

Ismael Guiser e Yoko Okada. 17/04/79

João de Souza Lima e Maria Amaral de Souza Lima. 11/07/79.

Márika Gidali. 09/06/79.

Mariza Magalhães e Norberto Nigro. 25/05/79.

Michel Barbano e Mozart Xavier. 03/07/79.

Neyde Rossi. 04/05/79.

Nicanor Miranda. 05/04/79.

Noêmia Mourão. 25/04/79.

Ruth Rachou. 23/05/79.

Yara von Lindenau. 09/05/79.