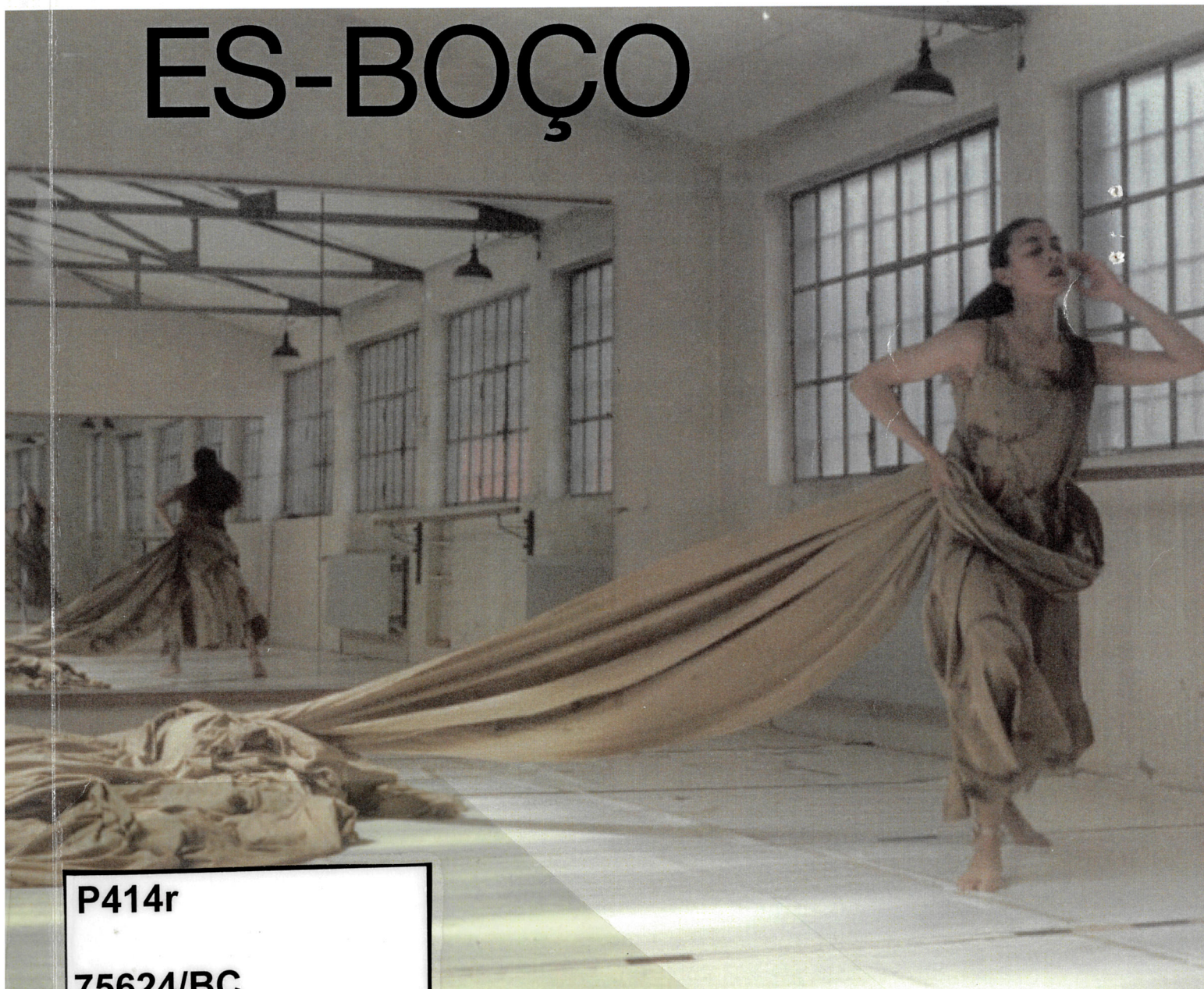


RASTROS DO TANZTHEATER NO PROCESSO CRIATIVO DE ES-BOÇO

espetáculo cênico
com alunos do
instituto de artes
da unicamp



P414r

75624/BC

SAYONARA SOUSA PEREIRA

*Tese apresentada ao Programa
de Pós-Graduação do Instituto
de Artes da UNICAMP,
como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora.*

Orientação: Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos

UNICAMP

*** 2007 ***

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P414r Pereira, Sayonara Sousa.
 Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO:
 Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da
 UNICAMP / Sayonara Sousa Pereira. – Campinas, SP: [s.n.] ,
 2007.

 Orientador: Inaicyra Falcão dos Santos.
 Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas,
 Instituto de Artes.

 1. Tanztheater-Alemanha 2.História 3. Biografia 4.
 Processo de criação (Literária, artística,etc.) 5. Coreografia
 6. Dança contemporânea I.Santos, Inaicyra Falcão dos. II.
 Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
 Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Traces of Tanztheater in the Creative Process of ES-BOÇO
-Stage performance with students of the Arts Institut of UNICAMP”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance Theater- Germany, History.
Biography. Creative process (Literary, artistic, etc.). Choreography.
Contemporary dance.

Titulação: Doutora em Artes.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos

Profa. Dra. Regina Polo Muller

Profa. Dra. Cássia Navas

Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles (PUC-SP)

Profa. Dra. Mirian Celeste Martins (UNESP)

Profa. Dra. Maria de Fatima Morethy Couto (suplente)

Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira (UFRJ) (suplente)

Data da Defesa: 08-11-2007

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Sayonara Sousa Pereira - RA 29506 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



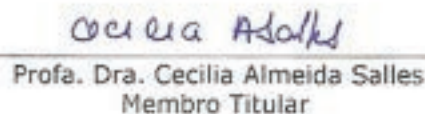
Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos
Presidente/Orientadora



Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller
Membro Titular



Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro
Membro Titular



Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles
Membro Titular



Profa. Dra. Mirian Celeste Ferreira Dias Martins
Membro Titular

DEDICATÓRIA

dedico este trabalho a

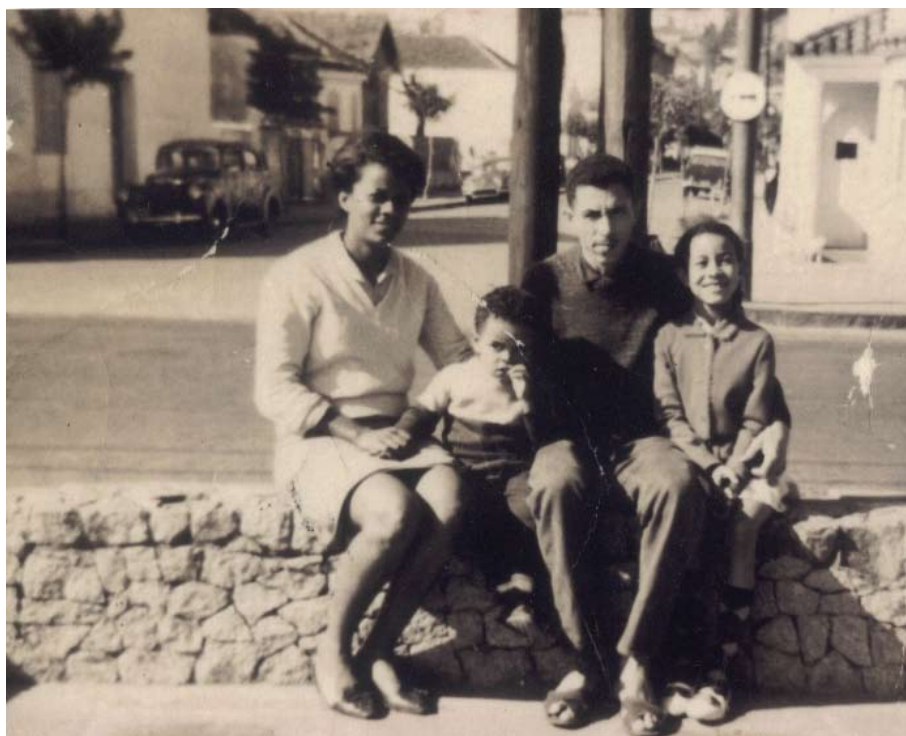
NEUSA M. S. PEREIRA e REINALDO S. PEREIRA

pais exemplares que dedicaram toda uma existência zelosa e amorosa em prol da educação e ao êxito de seus dois filhos.

o meu eterno carinho e agradecimento.

e OTÁVIO J. S. PEREIRA

que nasceu meu irmão, mas, ao longo da vida transformou-se em um amigo especial, um incentivador e um grande exemplo.



AGRADECIMENTOS

- A minha orientadora Profa. Dra. Livre Docente Inaicyra Falcão dos Santos pela confiança, incentivo, respeito e grande amizade ao longo deste processo de trabalho.
- Ao Instituto de Artes da UNICAMP, por haver permitido o meu *rito de passagem*.
- À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, ao PED-UNICAMP e ao Deutscher Akademischer Austausch Dienst – DAAD, pelas bolsas de estudos concedidas.
- Aos Professores do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP: Dra. Sara Lopes, Dr. Rubens Brito, Dr. João Duarte Jr., Dra. Regina Muller, Dra. Verônica Fabrini, Dra. Cássia Navas, Dra. Maria de Fátima Couto, Dr. Hermes Renato Hildebrand e Dra. Júlia Ziviani, pelo conhecimento compartilhado.
- A Banca Examinadora desta Tese - Titulares: Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos, Profa. Dra. Cecília Salles, Profa. Dra. Mirian Celeste Martins, Profa. Dra. Cássia Navas, Profa. Dra. Regina Muller. Suplentes: Profa. Dra. Denise da Costa, Profa. Dra. Maria de Fátima Couto.
- A Elisa da Costa, Franciane Salgado, Juliana Maia, Luiza Romani, Mariane Magno, Mariza Virgolino, Samira Marana, Tomás Decina, Claudia Milás, Erica Tessarolo, Isabel Monteiro e Marcos Buiáti, intérpretes de ES-BOÇO e grande fonte de inspiração e compreensão do meu trabalho. O meu eterno agradecimento e carinho.
- Aos Coordenadores e Chefes de Departamento, do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, entre 2004 e 2007, pela consideração com o meu trabalho e pela permissão para o uso das salas do Departamento para ensaios.
- Aos alunos do DACO-UNICAMP, sobretudo aos que freqüentaram as disciplinas que ministrei entre 2004 e 2006.
- Às colegas do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa - GIP- especialmente: Carla Ávila, Lara Machado, Ana Carolina Wenceslau e Denise Camargo pelo carinho e pelas trocas.

- Aos funcionários do Instituto de Artes: Jayme, Josué, Magali, Vivian, Joice, Rosângela, Ivaldo e Denilda pela afabilidade.
- Aos Mestres que tive ao longo da minha vida, em especial: João Luiz Rolla, Cecília Hecktheuer e Christine Brunel.
- A Simonne Rorato, co-autora e companheira de muitos feitos por estes palcos da vida.
- Aos amigos que me protegeram e estiveram de alguma forma sempre ao meu lado ao longo desta jornada: Scheyla Silva, Herbert Rickmann, Dorothea Pauls – Wimmer, Claudia Reiter, Carlota Albuquerque e Denise Cunha.
- Ao apoio, carinho e incentivo dos amigos Silvia Dalmazó, Susanne Backs, Iracema Cardoso e Maria José Mesquita.
- Aos novos amigos que fiz em Campinas: Regis Fernando e Família, Lílian Vilela e Família, Débora Kirschbaum, Arlete Barros, André Liberato e Gustavo Uba (in memoriam).
- As colegas de hidroginástica e professores: Ricardo Silva, Matheus Betanho e Wagner Arrivabene da Academia Acqua Sports de Campinas.
- A Nazarete de Souza pelas tramas com as palavras.
- A Maria Cristaldi pela criatividade com as imagens.
- Ao Regis Fernando pelas muitas transcodificações.
- A Nera Brunelli, Claudia Reiter e Andréa Faria pelas traições-traduzidas de alguns pensamentos.
- A Dra. Sonia Gustafson Estrada, grande mestra do meu desenvolvimento pessoal.
- A **TODAS as forças poderosas que sempre estiveram ao meu lado me protegendo e me inspirando.**

*Senti a pulsação da veia em meu pescoço,
senti o pulso e o bater do coração e
de repente reconheci que tinha um corpo.
Pela primeira vez da matéria surgiu a alma.
Era a primeira vez que eu era una.
Una e grata. Eu me possuía. O espírito
possuía o corpo, o corpo latejava ao espírito.
Como se estivesse fora de mim, olhei-me
e vi-me. Eu era uma mulher feliz.
Tão rica que nem precisava mais viver.
Vivia de graça ¹.*

Clarice Lispector

¹ LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (Pulsações)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994, 53.

RESUMO

O percurso desenvolvido nesta pesquisa teve como ponto de partida o *Tanztheater*², movimento de dança que ocorreu na Alemanha a partir de 1932, e considerações sobre a obra de quatro de seus principais protagonistas, respectivamente: *Kurt Jooss*, *Dore Hoyer*, *Pina Bausch* e *Susanne Linke*.

Em seu prosseguimento, a pesquisa foi articulada no desenvolvimento profissional da autora por meio das influências absorvidas ao longo dos trabalhos com *Tanztheater*, estudos na Folkwang Hochschule Essen e na Hochschule Für Musik Köln; e o incremento da carreira da autora como bailarina, coreógrafa e pedagoga nos anos que atuou na Alemanha (1985-2004).

Para a sua realização efetiva, foi adotada, na pesquisa a combinação de vários métodos: revisão bibliográfica e videográfica relevantes, observação participante e entrevistas semi-estruturadas.

Como resultado deste percurso, foi criado o espetáculo cênico **ES-BOÇO**, realizado com alunos do Instituto de Artes da Unicamp, onde se encontra refletida a influência do *Tanztheater* na caligrafia coreográfica desenvolvida pela pesquisadora.

Palavras-Chave: Tanztheater – Alemanha, História, Biografia, Processo Criativo, Coreografia, Dança Contemporânea.

²

A autora desta Dissertação opta pelo uso da expressão **Tanztheater**, ao longo de todo o texto, sem a tradução da palavra para *Tanz* (Dança) e *Theater* (Teatro), pelo mesmo motivo que, por exemplo, ao ser usada em língua portuguesa a expressão "Comedia Del Arte", não há necessidade de tradução literal.

ABSTRACT

Traces of Tanztheater in the Creative Process of ES-BOÇO

Stage performance with students of the Arts Institut of UNICAMP

The objective of this study is twofold: to research the German *Tanztheater*³ and the work of four of its leading influencers, and to develop a stage performance with the participation of students of the Arts Institute of the Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

A combined approach of literature and videographic reviews, participant observation, and semi-structured interviews is adopted to carry out this study.

The study characterizes *Tanztheater* and analyzes the work of *Kurt Jooss*, *Dore Hoyer*, *Pina Bausch*, and *Susanne Linke*, based on the experiences of the author while studying, performing, teaching, and choreographing in Germany from 1985 to 2004.

The stage performance ES-BOÇO, which reflects the influence of the *Tanztheater* in its choreographic style, was created by the author as a result of this research.

Key words: Tanztheater-Germany, History, Biography, Creative Process, Choreography, Contemporary Dance.

³

Tanztheater – Dance Theater.

ABRISS

Spuren des Tanztheaters im kreativen Prozess von ES-BOÇO

Bühnenstück mit Studenten des Arts Institutes von UNICAMP

Der Weg der in dieser Untersuchung dargestellt werden soll hat seinen Ursprung im Tanztheater, einer Tanzbewegung, die sich 1932 in Deutschland entwickelt hat. Ferner die Betrachtung der Werke der 4 Hauptprotagonisten des deutschen Tanztheaters: *Kurt Jooss*, *Dore Hoyer*, *Pina Bausch* und *Susanne Linke*.

In seiner Folge ist die Untersuchung artikuliert durch die professionelle Entwicklung der Autorin im Bereich des Tanztheaters. Sie läßt die Einflüsse die sie durch ihre Arbeit mit dem Tanztheater, Studien an der Folkwang Hochschule Essen und der Hochschule für Musik in Köln gewonnen hat in ihre Arbeit einfließen.

Weiterhin hat sie die Erfahrungen ihrer Karriere als Tänzerin, Choreographin und Dozentin für Tanz, die sie während ihrer Berufsjahre in Deutschland (1985-2004) gesammelt hat für ihre Forschungsarbeit genutzt.

Als Ergebnis dieser Untersuchung wurde das Bühnenstück *ES-BOÇO* entwickelt und in Zusammenarbeit mit Studenten der Tanzabteilung der UNICAMP zur Aufführung gebracht. Dort kann man die Einflüsse des Tanztheaters, reflektiert durch die Forscherin, in der Kalligraphie der Choreographie wiederfinden.

Schlüsselwörter: Tanztheater – Deutschland, Geschichte, Biographie,
Kreativer Prozess, Choreographie, Zeitgenössischer Tanz.

ÍNDICE

INTRODUZINDO:	1
1. O Artístico e o Pedagógico desta Trajetória.....	2
2. Aspectos Teórico-Metodológicos no Processo de Pesquisa.....	22
3. Reflexão sobre o Caminho Metodológico Desenvolvido no Processo da Pesquisa.....	26

PRIMEIRO CAPÍTULO:

TANZTHEATER	31
1.1 O Tanztheater.....	32
1.2 Alemanha país de origem.....	39
1.3 Características do Tanztheater.....	44

SEGUNDO CAPÍTULO:

QUATRO PROTAGONISTAS	47
2.1 Kurt Jooss e suas reflexões sobre Tanztheater	48
2.2 Folkwangschule de Essen.....	50
2.3 Dore Hoyer.....	55
2.4 Pina Bausch	60
2.5 Susanne Linke	69

TERCEIRO CAPÍTULO:

ENCONTROS, TRAMAS e RASTROS no PROCESSO de CRIAÇÃO	75
3.1 Encontros.....	76
3.1.1 Elementos encontrados nas obras dos Quatro Protagonistas.....	80
3.2 Tramas.....	81
3.3 Rastros.....	82
3.4 Escrever e Dançar – Plurificações.....	84

CADERNO ICONOGRÁFICO..... I - XVIII

QUARTO CAPÍTULO:

PROCESSO CRIATIVO para ES-BOÇO – um ESPETÁCULO CÊNICO.....	92
4.1 Concepção, Procedimentos e Percepções.....	93
4.2 Processo Criativo para ES-BOÇO.....	99
4.2.1 Visão Estrutural da Coreografia ES-BOÇO.....	102
4.2.2 Processo de Montagem Coreográfica.....	105
4.2.3 Textos falados ao vivo e em Off	105
4.3. A Montagem do Espetáculo ES-BOÇO.....	111
4.3.1.Prólogo - Parte I	111
4.3.1.1 Movimentação de Grupo I	112
4.3.1.2. Solos.....	113
4.3.1.3. Cenas de Ligação.....	117
4.3.1.4. Movimentação de Grupo II e Final da Primeira Parte.....	117
4.3.2.Traços - Parte II	118
4.3.2.1. Vestindo os Casacos.....	119
4.3.2.2. Dança Grupal sem Sayonara e Mariane.....	119
4.3.2.3.Dança Ritual - Todo o Elenco com Sayonara carregando a chama.....	120
4.3.2.4. Dança do Círculo com Texto - Todo o Elenco.....	121
4.3.2.5. Trio.....	122
4.3.2.6. Duo e Dança Final.....	123
4.4. Uso da Voz.....	124
4.4.1. Trilha Sonora.....	125
4.4.1.1. Trilha Sonora do Prólogo.....	125
4.4.1.2. Trilha Sonora de Traços.....	127
4.5. Objetos Cênicos utilizados em ES-BOÇO.....	130
4.6. Figurinos.....	134
4.7. Iluminação.....	135

QUINTO CAPÍTULO:

ARTICULAÇÕES de PEDAGOGA COREÓGRAFA e DIRETORA.....	138
5.1. Articulações.....	139
5.2. A Pesquisa com Alunos do DACO – UNICAMP.....	143
5.2.1. Tabela sobre os Entrevistados.....	145
5.2.2. Roteiro das entrevistas com os Alunos.....	146
5.2.3. Análise das Entrevistas.....	147
5.2.3.1. Elisa da Costa, Franciane Salgado, Luiza Romani, Mariane Magno.....	147
5.2.3.2. Claudia Millás, Erica Tessarolo, Isabel Monteiro, Juliana Maia.....	157
5.2.3.2.1. Tempo-Força-Espaço	160
5.2.3.3. Mariza Virgolino – Samira Marana.....	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	171

ANEXO

DVD

INTRODUZINDO

A arte do teatro tem que ter uma faceta cotidiana – histórias, situações e temas que devem ser reconhecíveis, pois o ser humano se interessa, acima de tudo, pela vida que ele conhece. A arte do teatro também precisa ter substância e significado. A substância é a densidade da experiência humana; todo artista anseia por captá-la em seu trabalho, de um modo ou de outro, e talvez pressinta que o significado surge da possibilidade de contato com a fonte invisível que fica além de suas limitações normais e que dá significado ao significado. A arte é uma roca girando em torno de um eixo imóvel que não podemos pegar nem definir¹.

Peter Brook

¹ BROOK, Peter. A porta Aberta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, 79.

1. O ARTÍSTICO E O PEDAGÓGICO DESTA TRAJETÓRIA

03.03.1960 – Data de meu nascimento, na cidade de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil, numa casa à Rua Miguel Tostes, 519. A rua havia sido batizada, anteriormente, com outros nomes, entre eles, *Rua Esperança*, em uma parte da cidade que era designada como a *Colônia Africana*, mas, já em 1960 possuía o nome que guarda até hoje. Na mesma casa já haviam nascido o meu avô pelo lado materno, *Enio Meirelles de Souza*, em 1914, sua irmã *Nely Meirelles de Souza*, minha “dinda” e tia-avó, em 1916, e minha mãe *Neusa Maria Sousa Pereira*, em 1940. Ou seja, uma casa que abrigou o nascimento de três gerações diferentes de uma mesma família.

A casa era grande, possuía um pátio enorme, com muitas árvores frutíferas e um poço de água potável. Este pátio foi palco de muitas aventuras infantis, brincadeiras, travessuras nas árvores. Foi também lugar em que testemunhei os primeiros passos do meu irmão, cinco anos mais jovem, o “*Otavinho*”, hoje um Economista com uma trajetória bem consolidada profissionalmente.

Muitas fantasias aconteceram na minha cabeça de menina, até que, em março de 1966, fui encaminhada para iniciar o estudo de ballet na *Escola de Dança João Luiz Rolla*, tradicional escola da cidade de Porto Alegre.

Foi minha mãe quem transferiu um sonho seu de menina para mim. Meu pai, *Reinaldo Soares Pereira (1935)*, um pouco cético sobre o assunto, concordou, com a restrição de que a filha deveria apenas fazer as aulas de dança como hobby e jamais encarar este estudo como uma profissão.

Minha formação em dança começou, então, quando eu havia completado seis anos. O curso era de ballet clássico, tinha um programa de nove anos de duração e

no seu currículo estavam incluídos espetáculos anuais promovidos pela própria escola de dança.

Entretanto, minha paixão pelo ballet, propriamente, surgiu bem mais tarde, já no final do curso, quando eu tinha uns treze ou quatorze anos. Naquela época, a arte da dança estava muito ligada aos códigos da dança clássica, seu modelo e suas regras. Dentro destas regras eu sofri muito, pois estava fora dos padrões tradicionais.

Talvez por eu desde criança não possuir aquele protótipo típico de bailarina, a dança desde o início não me foi muito fácil. Eu era alta aos seis, altíssima aos 12 anos e mais alta ainda aos 14 anos, ano de minha formatura em Ballet Acadêmico. Por ser alta, ocupava sempre a última fila para os exercícios de aula. E, para uma criança, só por sua estatura, ter de sempre ser a última da fila, não é uma situação nada agradável, nem auxilia na auto-estima e autoconfiança.

Como comenta *Marilene Leal Paré*:

A auto-estima depende da qualidade das relações existentes entre a criança e os que desempenham papéis importantes em sua vida. Embora haja valorização da criança na família negra, ela se defronta com uma batalha de autovalorização interna proveniente das relações adversas que encontra fora dela. A família negra brasileira constitui-se provedora de afeto, principalmente na presença da figura feminina da mãe que protege (...) é ela que vem dando sustentabilidade emocional à comunidade afro-descendente².

Mesmo eu não estando muito apaixonada pelo ofício, minha família tinha como regra: *o não desistir e o realizar as metas até o seu final*. E era ao término de cada um dos anos, quando aconteciam os espetáculos da escola, que acendiam, dentro de mim, chamadas do prazer de aprender e dançar as pequenas coreografias,

² PARÉ, Marilene Leal. Negro em Preto e Branco. História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre. Organização: Irene Santos. Porto Alegre: S. Abreu Consultoria Integrada de Marketing, 2005, 21.

além de usufruir daquela experiência divina que era estar no palco, de modo que eu não pensava mais em desistir do curso.

Quando minha família e eu nos demos conta já haviam se passado nove anos, e eu praticamente nunca havia faltado às aulas de ballet. Meu empenho e força de vontade faziam-se notar e o que comprova este fato é o recebimento de oito *prêmios de frequência*, oferecidos pelo “*Seu Rolla*” (João Luiz Rolla, 1912-1999), o que significava um prêmio-estímulo por 100% de frequência durante o ano letivo na Escola de Dança.

A disciplina passou a fazer parte de minha vida já em tenra idade. E responsabilidade, espírito de grupo, grandes amigas e companheiras de uma vida inteira, além do amor pela arte, foram sementes muito profundas plantadas dentro de mim pelo meu primeiro mestre, o “*Seu*” *Rolla*. Conversávamos bastante e, ele, percebendo o meu interesse pela dança se alegrou muito quando eu comecei a descobrir dentro da dança moderna um caminho a seguir.

Pela *Escola de Dança João Luiz Rolla* passaram outros professores de dança oriundos de diferentes partes do mundo, o *Professor Rolla* contratava estes professores para dar aulas de aperfeiçoamento para as alunas mais adiantadas.

Em 1975, fiz parte do *Grupo Experimental de Dança*, que era um grupo semiprofissional de dança, subvencionado pela *Associação dos Professores de Dança do Rio Grande do Sul*. Foi a minha primeira experiência em dança contemporânea trabalhando com coreógrafos fora da escola e serviu para ir percebendo cada vez mais que meus interesses se afeiçoavam com a dança. Também neste mesmo ano principiei a dar aulas de iniciação à dança para crianças de um Jardim de Infância da cidade, minha primeira experiência como jovem “professora”.

Em 1978, fiz parte de outro grupo semiprofissional de dança, o *Corpo Estável de Ballet da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*, que trouxe o coreógrafo *Renato Magalhães*, do Rio de Janeiro, para trabalhar com a Companhia. O trabalho resultou em coreografias para as Óperas: *Fausto* de *Charles Gounod* e *La Traviata* de *Giuseppe Verdi*, que a Orquestra da PUC do Rio Grande do Sul encenava no teatro da própria Universidade. Experiência também de alto valor, porque aqui já se iniciava um intercâmbio com alunos de outras escolas de dança da cidade e até de outros estados do Brasil.

Em 1979, participei de um curso de Jazz com o renomado professor e bailarino *Lennie Dalle*, que me inspirou muito. No ano seguinte, fui a São Paulo ter aulas com o também americano *Jo - Jo Smith*, professor de Jazz.

Em 1980, com vinte anos, trabalhava exclusivamente com dança. Fui contratada como professora do *Conservatório Municipal de Montenegro*, no qual ministrava aulas no Departamento de Dança na instituição que hoje se chama FUNDARTE/UERGS, no Rio Grande do Sul, e onde permaneci até 1985. Eu possuía 120 alunas e era responsável pelas montagens dos espetáculos de dança anuais da instituição.

No início de 1981, fui a New York estudar no *Alvin Ailey Dance Center* e o conhecimento que adquiri lá enriqueceu tanto a minha experiência de vida como a minha experiência dentro da dança.

No meu retorno a Porto Alegre, participei da montagem da Cantata Profana *Carmina Burana*, com música de *Carl Orff* tocada ao vivo pela Orquestra da PUC do Rio Grande do Sul e Corais. Este foi um momento divisor de águas na minha vida, já que a partir deste trabalho foi formado um núcleo com pessoas desta montagem, que fundaram o conhecido *Grupo TERRA*, pedra fundamental da dança moderna em Porto Alegre, nos anos 80, e do qual fui uma das protagonistas.

O *Grupo TERRA*, que existiu de 1981 a 1984, retirou a exclusividade da dança do interior dos teatros e a trouxe para parques, ruas do centro da cidade, centros culturais na periferia da cidade, penitenciárias, hospitais, circo, e foi também precursor na realização de vários projetos sociais. Além disso, a Companhia participou de festivais no centro do país, foi duas vezes para a Europa e realizou temporadas em teatros no Rio Grande do Sul.

Entre os espetáculos mais marcantes que eu participei com o *Grupo TERRA*, nomearia os espetáculos com a cantora *Mercedes Sosa (1935)* cantando ao vivo a música “Gracias a la vida”, de autoria de *Violeta Parra*, em que a cantora mudou a versão do arranjo que estava fazendo naquela tournée, para que a coreografia não precisasse ser modificada por nós. Muito especiais também foram os 32 espetáculos que realizamos no *Circo Romano García*, uma experiência muito interessante porque convivíamos com “artistas de circo”, que têm toda uma particularidade no ritual de exercer as suas atividades profissionais. Além disso, a participação na “*Feira de Dança de São Paulo*”, foi um momento muito maduro, onde a companhia dançou, no *Teatro do MASP*, uma obra chamada “*Batalhas*”, com personagens femininos bastante expressivos e com músicas de *Astor Piazzolla*. Todos os espetáculos citados foram realizados ao longo do ano de 1982.

Muito inovadora e muito criativa a companhia causava grande polêmica no pacato público de dança do extremo sul do país. Foram quatro inesquecíveis anos de trabalho, com colegas maravilhosas, uma fase de minha existência vivida com grande intensidade, profissionalismo, e da qual eu guardo uma grande saudade. Com o término do *Grupo TERRA*, aconteceu um momento de impasse na minha vida profissional, falta de certeza para onde ir e o que fazer.

Foi então que o *Folkwang Tanzstudio*, a companhia de dança pertencente à Escola Superior *Folkwang Hochschule*, sediada na cidade de Essen - Alemanha, sob a direção da coreógrafa e bailarina *Susanne Linke*, realizou uma tournée pelo Brasil e, para minha sorte, Porto Alegre foi incluída nessa tournée.

Pelas informações que eu li nos jornais da época, que descreviam a maneira como a dança era desenvolvida e elaborada nessa escola e como os pioneiros da Dança de Expressão alemã relacionavam movimento-criação-intérpretes; pelos vídeos que havia assistido no Instituto Goethe de Porto Alegre, fiquei fascinada pela ação coreográfica desenvolvida e pelo modo como os bailarinos-intérpretes-criadores eram aproveitados nas peças.

Por meio de um professor do Instituto Goethe, que era conhecido meu, fui informada em qual o hotel a companhia estava hospedada, de que havia um produtor o qual falava espanhol, e de que um bailarino brasileiro fazia parte da trupe. Com estas informações, fui o mais rápido que pude para o foyer do hotel e como parece que todos os ventos conspiravam a meu favor, encontrei *Susanne Linke* e o próprio produtor no foyer do hotel.

Iniciei a conversa falando em inglês, me apresentando e sugerindo uma possibilidade para que *Susanne Linke* me deixasse fazer uma aula com a Companhia. *Susanne Linke* foi de uma simpatia incrível e a primeira coisa que fez foi organizar ingressos para eu assistir aos dois diferentes programas que a Companhia iria apresentar em Porto Alegre, no Theatro São Pedro, nos próximos dias.

Nos dias seguintes, assisti ao primeiro programa apresentado pela Companhia o qual incluía “*Frauenballett*”, coreografia que, em 1988, *Linke* veio a remontar para o Grupo Corpo de Belo Horizonte, traduzida para “*Mulheres*”. Por esses dias, fiz uma aula com a companhia ministrada pelo professor *Michael Diekamp*. *Susanne Linke* compareceu para assistir a classe e, ao término, veio conversar comigo, daquela sua maneira muito expressiva, com todos os sentidos alertas anunciados em seu rosto.

Susanne Linke disse que eu parecia uma “gazela”, muito longelínea, e gostaria de saber o que me ligava ao trabalho dela o qual eu havia assistido na noite

anterior. Respondi que havia achado precioso o modo como os bailarinos eram aproveitados nas coreografias, parecendo por vezes que a movimentação deles derivava de gestos do cotidiano e que também tinha adorado a força dramática empregada nas cenas.

Depois de dialogarmos um pouco, *Susanne Linke* sugeriu que eu organizasse um portfólio com todas as informações possíveis ao meu respeito: currículo, comprovantes dos meus estudos em dança, algumas fotos, e lhe enviasse quando ela voltasse ao Brasil dali a algumas semanas, já que a Companhia se apresentaria em Belo Horizonte depois de realizar a outra parte da tournée pela América do Sul.

O fotógrafo *Cláudio Etges*, que havia fotografado a maioria dos espetáculos do *Grupo TERRA*, montou de presente para mim um portfólio de fotos de minha trajetória como bailarina do *Grupo TERRA*. O portfólio foi enviado, juntamente com todos os comprovantes e certificados traduzidos, como combinado, para *Susanne Linke* que os levou para a Alemanha e os encaminhou para a direção da *Folkwang Hochschule* pessoalmente. Para minha grande alegria, no ano seguinte, no semestre de verão europeu, fui admitida como *aluna convidada* pelo Departamento de Dança da *Folkwang Hochschule*, sendo a segunda brasileira a freqüentar aulas naquela escola.

Então, em abril de 1985, rumei para Essen, sem poder imaginar que passaria os próximos 19 anos de minha vida vivendo e trabalhando naquela cidade. A também bailarina *Scheyla Silva*, grande amiga, colega na *Escola J. L. Rolla*, em Porto Alegre, e incentivadora da minha carreira, já vivia em Gelsenkirchen, uma cidade próxima a Essen desde 1983, e me convidou para viver na sua casa nos primeiros tempos, o que foi a base para o meu bem-estar imediato.

Fiquei como aluna convidada na *Folkwang Hochschule*, dirigida por *Pina Bausch*, e em junho do mesmo ano, 1985, também iniciei a trabalhar na então

recém-fundada Companhia *Tanztheater Christine Brunel*, dirigida pela coreógrafa e bailarina *Christine Brunel* (1951), com sede também em Essen.

No *Tanztheater Christine Brunel*, adquiri grande experiência dentro dos princípios do *Tanztheater*, já que *Brunel* havia trabalhado mais de 10 anos com *Susanne Linke* e *Reinhild Hoffmann*, duas das pioneiras do *Tanztheater* como também havia dançado como convidada em algumas produções de *Pina Bausch*. Do mesmo modo, *Brunel* foi discípula dos mestres da dança moderna alemã, da linha de *Kurt Jooss*, o fundador da *Folkwang Hochschule*.

No segmento, foi o que aconteceu também comigo na sequência dos anos, mesmo trabalhando como profissional voltava a *Folkwang* para fazer classes diárias com mestres como: *Hans Züllig*, *Jean Cébron*, *Malou Airaud*, *Dominique Mercy*, *Ed Kortland*, *Lutz Foster*, em modern tanz, ou *Christine Kono*, em ballet.

Junto ao *Tanztheater Christine Brunel*, dancei de 1985 a 1992, onde, além de bailarina solista, ao mesmo tempo, trabalhei como assistente de coreografia. Alguns anos mais tarde, ministrei classes para jovens bailarinos que foram contratados para as novas produções da Companhia.

Entre as apresentações mais significativas junto ao *Tanztheater Christine Brunel* desejo mencionar os espetáculos realizados no 8º *Documenta-Kassel*, em 1987. Em 1988, o Festival *Mostra de Dança Alemã Contemporânea*, no Teatro da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e no Arte Fórum do Funchal - Ilha da Madeira, ambos em Portugal. Ainda no mesmo ano, realizamos a *Turnê Brasileira* dançando em teatros das cidades de Salvador, Belo Horizonte e Porto Alegre. E, em 1989, a temporada de espetáculos no *Next Wave Festival / Ruhr Works - The Arts of a German Region* - no Teatro do Broocklyn Academy of Music em New York e a participação no Festival *German Dance: Living Memories With a Future* em Chicago.

A partir de 1991, comecei a trabalhar em Essen, na Cena Independente, com os então denominados “*Jovens Coreógrafos*”: *Armando Peken*, natural de Salvador, hoje radicado na França, e *Simonne Rorato*, com quem já havia trabalhado intensivamente no *Grupo TERRA*, em Porto Alegre, e no *Tanztheater Christine Brunel*.

Eu e *Simonne Rorato* criamos uma parceria criativa, instaladas em um estúdio, que se transformou na nossa sede, nas dependências da *Guest Hause do Folkwang Museum*, em Essen-Werden. No percurso desta parceria desenvolvemos uma linguagem coreográfica composta por vários símbolos relacionados a vivências corpóreas e imagens que trazíamos de nossas memórias. Com todo este material, muito denso e expressivo, que é o cerne de nossos trabalhos coreográficos, criamos uma escrita muito peculiar que pode ser identificada em nossas criações.

Algumas das produções são assinadas por *Rorato*, outras produções têm nossa parceria como intérpretes-criadoras. A última produção apresentada no Brasil foi “*Briefwechsel*”, de 2000 (Troca de cartas/Correspondência) que trouxemos para o “*I Usina Dança – Brasil –Telecom*”, realizado em 2001, em Porto Alegre, nas dependências da Usina do Gasômetro. Nossa última produção conjunta, que estreou no teatro da *Fabrik Heeder*, na cidade de Krefeld, na Alemanha, foi “*Ainda...*” um trio que contou com a presença do também ex-integrante do *Grupo TERRA*, *Francisco Pimentel*, que faz uma diversificada carreira como bailarino pela Europa.

Além da parceria coreográfica, *Rorato* e eu montamos igualmente uma parceria pedagógica e ministramos vários workshops em diferentes cidades alemãs e brasileiras, entre 1988 e 2001.

Em 1996, coreografei meu primeiro trabalho solo, *Saudades*, que foi seguido de novas produções para solos: *Puls* -1997, Caminhos -1998, duos, e coreografias para grupo, sempre financiadas por órgãos culturais alemães como: *Kulturbüro der*

Stadt Essen, Kunstring Folkwang Museum - Essen, Fonds Darstellende Kunst e.V.- Bonn , Kultur Stiftung NRW - Düsseldorf e o Instituto Goethe de Porto Alegre.

Em 1999, a convite de *Carlota Albuquerque*, diretora e coreógrafa do *Terpsí Teatro de Dança*, coreografei e dirigi para a Companhia: “*Caleidoscópio das Águas*”, espetáculo cênico para sete bailarinos, que foi de certa forma um intercâmbio entre duas culturas, e estreou no *Theatro São Pedro*, em *Porto Alegre*. O crítico *Antonio Hohlfeldt* comentou sobre o espetáculo:

(...) Não ficam dúvidas quanto ao fato de resultar no que eu chamaria de uma mestiçagem cultural extremamente interessante, que começa na escolha da trilha sonora e avança pelo próprio batismo da mesma. (...) Não é preciso ir a uma leitura exaustiva para entender a opção (feliz) de Sayonara Pereira, na criação da obra. Fragmentária, ela sintetiza todas as culturas, e possivelmente, todas as experiências vividas pela artista, que as soube deglutir e devolvê-las a seu público de origem, à platéia de Porto Alegre, através do grupo Terpsí. Modernidade e tradição juntam-se, pois, nesta mescla artística - não mistura desorganizada - de tanto e de quase tudo - que é Caleidoscópio das Águas³.

Durante o ano de 2000, a Secretária de Cultura de Essen (Kulturbüro der Stadt Essen) editou um livro intitulado “*Tanz-Lese Eine Geschichte des Tanzes in Essen*” (*Antologia da Dança - Uma história da dança em Essen*), organizado pelo Secretário de Cultura de Essen, *Oliver Scheytt*, *Patrícia Stöckemann* e *Michael Zimmerman*, onde é contada a história e a dimensão histórica da dança realizada em Essen, entre 1920 e 2000. No capítulo “*Die freie Tanzszene in Essen Ein Schmelztiegel der besonderen Art*” (A cena Independente de Essen que brilha de uma maneira muito especial), de autoria de *Katja Schneider*, encontra-se um artigo e foto sobre o trabalho que foi desenvolvido por mim como bailarina, coreógrafa e professora de dança em Essen. Abaixo, a tradução de um fragmento deste artigo:

³ HOHLFELD, Antônio. Jornal do Comércio de Porto Alegre - Panorama - 03.08.1999.

Como caminhante que demarca duas culturas, a coreógrafa e bailarina, com sua caligrafia formal e claramente definida, tem como temática em seus solos movimentos do dia-a-dia e se vale de músicas que nos remontam ao país de sua origem. Ela cita estas vivências com mãos muito leves e transforma-as em sua linguagem coreográfica, onde são vistos leves impulsos, profunda movimentação de tronco e um forte impulso rítmico com trocas de dinâmicas que podem ser reconhecidos sempre em suas obras como sua particularidade⁴.

Ao longo de toda a minha vivência em Essen, também fui convidada a atuar em projetos com artistas de outras áreas que resultaram em *Performances*, em teatros e em lugares menos convencionais como altares de igrejas, templos, festivais de Jazz Music e programas para televisões alemãs.

Como mais significativos posso mencionar os trabalhos com o talentoso músico de jazz *Peter Kowald*, falecido em 2002, que emprestou suas composições musicais para vários artistas da dança contemporânea, entre eles, *Pina Bausch*, *Christine Brunel* e *Kazuo Ohno (1906)*. O diferencial artístico do músico foi o de ter desenvolvido trabalhos com grande interdisciplinaridade entre representantes das artes plásticas, escritores e, mais que qualquer coisa, com bailarinos em forma de improvisação. As improvisações em salas de jazz ou festivais, com *Kowald*, aconteciam como uma grande festa. Um diálogo mantido, por pelo menos 60 minutos em cena, com o encantamento de uma platéia muito concentrada e o reencontro com outros artistas de renome mundial, que eram ao mesmo tempo colegas e um tipo de fã-club de *Kowald* e de seus parceiros. Atuamos juntos entre 1987 e 2001.

Igualmente significativas e ecléticas foram as *Performances* em igrejas, museus, lugares menos ortodoxos para a dança, com a artista plástica *Bárbara Heinisch*, que foi aluna de *Joseph Beuys (1921-1986)*. *Heinisch* tem como particularidade não trabalhar a pintura como resultado e sim como processo vivo.

⁴ SCHNEIDER, Katja. In SCHEYTT, Oliver; STÖCKEMANN, Patricia; ZIMMERMANN, Michael Tanz-Lese Eine Geschichte des Tanzen in Essen – Klartext Verlag, Essen: 2000, 99. Tradução: Sayonara Pereira.

Seu credo: experienciar o outro, assim como a si mesma, e as cores, em forma de diálogo. As *Performances* normalmente contavam com um bailarino e pelo menos um músico ou um cantor, além da participação da artista plástica. O resultado da ação, que acontecia com a presença do público, ficava fixado em uma tela de pelo menos 2,25 m X 3 m de tamanho. Atuamos juntas entre 1987 e 2000.

Além de atuar na área cênica como bailarina e coreógrafa, atuei também na área pedagógica e de educação em vários projetos, em diferentes regiões alemãs. Aqui, saliento os projetos financiados pelo *Ministério de Educação e Cultura da região NRW Nordrhein Westfalia* (Renânia do Norte Westfalia) para alunos de cinema e artes de Universidades Polonesas, Israelenses, Francesas e Alemãs (1995-1997-1999); e a montagem da coreografia “*Ópera Rock*” (2001) com adolescentes não bailarinos, de cidades do extinto leste alemão, um projeto do *Spiele Theater e.V.*, com sede na cidade de Erfurt.

Ao longo destes anos sempre me foi oportunizado ministrar aulas de dança moderna para estudantes em variados centros culturais, em diferentes regiões alemãs, na França, na Itália e para bailarinos profissionais das Companhias: “*Neue Tanz – Düsseldorf*”, “*Mark Sieczkarek Company – Mülheim / Essen*“, o “*Tanztheater Christine Brunel - Essen*”, “*Balé do Teatro Castro Alves - Salvador*”, “*Terpsí Teatro de Dança – Porto Alegre*”, além de diversos workshops organizados em diferentes cidades brasileiras.

Mesmo sendo até aqui uma carreira profissional bastante ativa chegou um momento em minha vida em que duas grandes questões começaram a se instalar dentro de mim:

1. Como eu poderia passar adiante todas estas informações que tenho adquirido ao longo da minha vida profissional?

2. Como eu poderia me conectar um pouco mais com a minha cultura original mesclando este conhecimento adquirido?

Percebi que o caminho ainda seria muito árduo. A primeira decisão foi prestar exame de seleção (teórico/prático) para o curso de *Pedagogia da Dança*, na *Hochschule Für Musik- Köln- Tanz Abteilung* (Escola Superior de Música de Colônia- Departamento de Dança). A *Hochschule Für Musik - Köln* que deriva do Conservatório de Música de Colônia, fundado em 1850, hoje é uma tradicional Universidade com um trabalho pedagógico com repercussão em toda a Europa.

Depois de apresentar um memorial comprovando a minha formação de bailarina e comprovação de pelo menos quatro anos como bailarina profissional, fui convidada a ministrar uma aula de dança para o primeiro ano de alunos do curso de *Pedagogia da Dança*, da citada Universidade, acompanhada por uma pianista da Universidade. A seguir, fui convidada para uma entrevista realizada por uma comissão julgadora. Depois de aprovada no exame fui admitida juntamente com mais cinco colegas de diferentes partes do mundo para iniciar o curso em outubro de 2001.

Foram quatro longos semestres com aulas diárias de técnicas variadas, práticas e teóricas, das 08h30min às 18h00min e em alguns dias até às 20h, nos quais eu viajava habitualmente 200 km (Essen – Colônia - Essen), incluindo vários finais de semana em que eram realizados workshops específicos e intensivos com professores convidados. O curso abriu várias novas portas e inúmeras janelas para a minha compreensão da dança, uma forma de aperfeiçoamento e um crescimento, já que vivendo no mundo acadêmico acendeu dentro de mim um novo olhar pelo qual passei a observar muitas situações através de um prisma distinto.

Entre os professores que ministraram aulas regulares para o curso ou workshops encontram-se nomes como: *Heide Tegeder* (*pedagogia da dança e modern tanz*), *Armgard von Bardeleben* (Graham technique), *Paul Mellis* (ballet) ,*Anja Hirvikallio* (Labanotation),*Gisela Peters* (ballet infantil), *Francis Carty* (Pilates-Alexander Technique),*Ann Hutchinson* (Labanotation).

Descobri e me apaixonei por “*Tanzwissenschaft*” - ciência da dança, que é a parte mais teórica e de pesquisa sistemática sobre dança e tive a oportunidade de ser orientada pela *Profa. Dra. Claudia Jeschke* (atualmente Professora Titular na Universidade de Teatro de Salzburg na Áustria), grande especialista nesta área, incentivadora dos meus projetos e dona de uma capacidade muito grande de dividir o seu saber.

Mesmo estudando *Pedagogia da Dança* encontrei tempo para criar e apresentar os solos “*Era uma vez*”, de 2002, e “*Skizzen*”, de 2003. Era uma maneira que eu encontrava de me sentir viva e criativa.

Com o término do curso, avaliava a possibilidade de ter um diploma que comprovasse de uma forma técnica o meu saber, assim como ter a liberdade de me mover da Alemanha para um outro país. O país que eu planejava “descobrir” era o meu país de nascimento: o Brasil. Planejava re-conhecer o Brasil sem uma super valorização da “pátria amada”, mas pensando nas palavras do poeta *Caetano Veloso*:

*A língua é a minha pátria*⁵

Desde que havia iniciado o curso de *Pedagogia da Dança* e começado a me interessar pela pesquisa, a escrever, vinha sentindo a necessidade de usar as nuances da língua que é a minha pátria. Porque, quando se vive tantos anos em um país de língua estrangeira, se adquire certos “defeitos” de linguagem em relação a nossa língua materna. É muitas vezes mais orgânico mesclar várias línguas, decidir a palavra mais forte entre as diferentes línguas que se fala, pois com o passar do tempo, sente-se certa dificuldade em ser claro quando se expressa determinados pensamentos em uma só língua.

Planejava voltar a viver no Brasil, fazer um curso de Pós-Graduação, mas, sem esquecer tudo o que tinha vivido na pele durante os anos de Alemanha,

planejava re-combinar a minha experiência de vida. Tinha conhecimento sobre um curso superior de dança na UNICAMP e do renome desta Universidade. Iniciei, então, minhas primeiras buscas na internet, a fazer contatos com pessoas com experiência acadêmica, e cheguei ao nome da *Professora Dra. Inacyra Falcão dos Santos*.

Depois de algumas tentativas frustradas consegui marcar uma entrevista com a *Professora Inacyra* e vim especialmente para visitá-la na UNICAMP, em dezembro de 2002. Já no primeiro encontro pareceu-me que nós nos conhecíamos há muito tempo, pois houve uma grande empatia, confiança e interesse de ambas as partes. E, nesta primeira conversa percebemos vários fatos em comum nas nossas trajetórias profissionais.

A pesquisa da *Professora Inacyra: “Corpo e Ancestralidade”*, me contagiou, porque, sinteticamente, pretende que cada indivíduo busque a trajetória de seus ancestrais para assim chegar a sua história pessoal identificando-a, conhecendo-a e valorizando-a. Faz com que as pessoas estejam mais conscientes dos diversos e, a partir deste conhecimento, possam aceitá-los com um maior entendimento. Desta forma, tornam-se pessoas especiais, com maior auto-estima pelo que trazem mapeadas no seu próprio corpo e na sua história de vida. Retornei à Alemanha para cursar os últimos semestres na *Hochschule Für Musik Köln* cheia de esperança no futuro.

O ano de 2003 foi decisivo na minha vida e de uma grande mudança. Recebi a nacionalidade alemã, ficando assim com a dupla nacionalidade. Recebi a bolsa de estudos do DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst), a mesma que *Pina Bausch* e outros tantos artistas e pesquisadores alemães receberam, e me graduei. No final deste mesmo ano voltei para o Brasil, para Campinas, onde prestei a segunda fase do exame de Pós-Graduação para o Mestrado no Instituto de Artes da

⁵ VELOSO, Caetano - CD *Velo* - Música: Língua - Editora Gapa - 62527150, 8400167. Ano 1984.

UNICAMP. Fui aprovada e teria como orientadora a *Professora Inacyra*, motivo de grande alegria para mim.

Depois do Natal de 2003, retornei mais uma vez à Alemanha, mas, em fevereiro de 2004 mudei para Campinas, para escrever um novo capítulo da minha vida. A partir desta data, várias situações correram paralelas e tudo aconteceu muito mais rápido do que o ritmo habitual que o meu relógio interno, *germanicamente*, estava acostumado a operar.

Minha pesquisa de Mestrado foi intitulada: *“Tanztheater – Análise de sua Influência no trabalho dos coreógrafos Carlota Albuquerque e Henrique Rodovalho, e o desenvolvimento de uma coreografia para alunos do Instituto de Artes da UNICAMP”*.

Com o recebimento da bolsa de Mestrado da FAPESP, em agosto de 2004, pude me dedicar em tempo integral à minha pesquisa prática e teoricamente.

Entre junho e outubro de 2004, estive realizando as pesquisas de campo junto às Companhias *Terpsí*, de Porto Alegre, e *Quasar*, de Goiânia, que são dirigidas pelos coreógrafos nomeados no título da pesquisa (*Carlota Albuquerque e Henrique Rodovalho*). Tive a oportunidade de ministrar classes aos bailarinos das respectivas companhias, entrevistá-los, assistir e filmar os ensaios, além de assistir aos espetáculos em diferentes cidades brasileiras.

Realizei também, com os alunos da UNICAMP, a primeira parte da coreografia ES-BOÇO, que é a parte prática de minha pesquisa. Do mesmo modo, no segundo semestre, recebi a Bolsa PED (Programa de Auxílio Docente) FUNCAMP-UNICAMP onde ministrei a disciplina: Expressão e Movimento: Princípios da Dança II, para alunos do curso de graduação em dança. Além disso, fui eleita representante discente junto a Sub-Comissão do Curso de Pós Graduação em Artes (SCPG - Artes) da UNICAMP, cargo que ocupei até 31 de maio de 2006.

No final do segundo semestre de Mestrado realizei o Exame de Qualificação e a Banca Examinadora, composta pelas Professoras Doutoras: *Regina Müller, Júlia Ziviani* e a orientadora da pesquisa *Inaicyra Falcão dos Santos*, me aprovou para o Doutorado Direto com o seguinte parecer:

Após a realização do exame de qualificação da candidata, a Banca Examinadora considerou que a relevância do tema, a organização e a qualidade do trabalho de pesquisa e a pertinência da linguagem artística revelam capacidade de desenvolver e alcançar resultado de nível superior aos requisitos para obtenção de título de Mestre. Desta forma, a Banca é de parecer que o trabalho apresentado seja reconhecido como suficiente para o ingresso direto no doutoramento. Destaca-se, em particular, a criação artística apresentada cenicamente, a pesquisa que vem sendo desenvolvida, seu desempenho na arguição e sua trajetória profissional nacional e internacional. Confirma-se esta avaliação pelo seu curriculum vitae que atesta consistência e larga experiência profissional⁶.

Por meio do incentivo da minha orientadora e de uma necessidade do Departamento de Dança – DACO/UNICAMP iniciei o primeiro semestre de 2005, que foi também meu primeiro semestre de Doutorado, ministrando três disciplinas para o curso de graduação: *Expressão e Movimento: Princípios da Dança III-A, Expressão e Movimento: Princípios da Dança III-B e Improvisação I*, na função de Professor Palestrante.

Esta experiência foi especialmente enriquecedora para mim, que já trabalho na área pedagógica e ensino da dança há 27 anos. Neste caso, estive atuando no ensino em um curso de graduação, onde o conteúdo e o desenvolvimento das aulas devem apresentar um planejamento bem mais rigoroso do que quando se ministra classes para uma Companhia profissional de dança.

⁶ Parecer do Exame de Qualificação de Mestrado emitido em 15.12.2004 pela banca examinadora citada acima.

No curso de graduação, cada aula tem também toda uma função pedagógica de aumentar o vocabulário dos alunos em uma determinada técnica, alargar seus horizontes em relação à existência de mais possibilidades com a dança e o movimento, além de propiciar ao aluno a oportunidade de identificar valores da sua cultura e de outras culturas, enquanto que o oportuniza a encontrar um caminho artístico de interpretação particular.

Entre 10 de julho e 10 de agosto de 2005, participei da tournée da Companhia *Ballet do Teatro Castro Alves*, sob a direção geral e artística de *Antonio Carlos Cardoso*, assistência de direção de *Simonne Rorato* e maître de ballet e coreógrafo *Luis Arrieta*, pela Alemanha, na função de assistente de tournée (Road Manager). A experiência foi ímpar e muito intensa.

Minhas atividades abrangeram desde traduzir textos e entrevistas simultaneamente para rádios e televisões, responsabilidade pelos translados dos componentes da companhia entre os aeroportos-hotéis-teatros, com o auxílio de um manager da equipe local, conduzir a hospitais e médicos os bailarinos que se acidentaram, até a resolução de alguns trâmites junto ao Consulado brasileiro.

Curioso foi perceber toda a atividade diária de uma equipe local de pelo menos mais de 25 pessoas, entre técnicos e especialistas, que foi necessária para que a companhia de dança, com 32 componentes, atingisse o êxito que o *Ballet do Teatro Castro Alves* atingiu nesta tournée. Platéias com um número diário de mais de mil pessoas aplaudiram incessantemente aos 25 espetáculos da companhia pelas cidades de Berlin e Colônia.

De volta à UNICAMP para o início do segundo semestre, prossegui o desenvolvimento da segunda parte da coreografia ES-BOÇO com ensaios semanais. Além disso, recebi nova Bolsa PED (Programa de Auxílio Docente) FUNCAMP-UNICAMP para ministrar a disciplina Improvisação II e, com a autorização de minha orientadora, a *Professora Dra. Inacyra*, orientei

coreograficamente o Trabalho de Graduação Integrado -TGI- que é o trabalho final do curso de graduação intitulado: “*Não é Dança*”, das alunas *Elisangela Ilkiu* e *Gabriela Bagattini*.

Junto ao *Grupo Interdisciplinar de Pesquisa - Rituais e Linguagens: A Elaboração Estética –(GIP)*, coordenado pela *Professora Inacyra*, que conta com a participação de várias das alunas que estão sob a sua orientação, foram realizados encontros semanais com discussões, apresentações de vídeos e debates sobre as pesquisas que estão sendo elaboradas. Além disso, criamos o “*I Sar@us em Progresso*”, uma raia de apresentações dos trabalhos práticos das alunas, que já se encontram numa fase mais adiantada de elaboração, em salas do Instituto de Artes da UNICAMP.

Ao longo do ano de 2006, a FAPESP renovou a minha bolsa, agora em caráter de Doutorado-Direto, e igualmente recebi nova Bolsa PED (Programa de Auxílio Docente) FUNCAMP-UNICAMP para os dois semestres respectivamente, para a disciplina Trabalho de Graduação Integrado - TGI, em que, junto com a *Professora Inacyra*, orientei os **Solos** das alunas *Camila Soares de Barros*, *Hellen Audrey de Toledo Mapeli*, *Luiza Romani*, *Priscila Scalabrin Cazzonato*, e os **Duos** das alunas *Mariana Imbrunito Flores* e *Tatiana Póvoa Rabello*; e *Jéssica Tancredi Zanettini* e *Paula Romano* que foram apresentados na UNICAMP em novembro, respectivamente, no Auditório do Instituto de Artes e Casa do Lago.

Com o *Grupo Interdisciplinar de Pesquisa - Rituais e Linguagens: A Elaboração Estética –* realizamos, no primeiro semestre, o “*II Sar@us em Progresso*” nas dependências do Auditório do Instituto de Artes da UNICAMP. Nesta edição foram apresentados seminários tendo como tema as pesquisas em andamento das integrantes do grupo, combinados com apresentação de fragmentos dos trabalhos práticos.

Com o elenco de ES-BOÇO, ao longo do ano, mantive os ensaios semanais com as intérpretes e obtivemos algumas oportunidades de apresentar a peça, desta maneira, alimentando o esforço para que a montagem permanecesse revigorada, atualizada e viva. Entre as apresentações que fizemos destaque a participação do elenco, em setembro, no *I Festival de Dança de Ourinhos – São Paulo*.

No decorrer de 2006, fui convidada a ministrar diferentes palestras no Instituto de Artes da UNICAMP: no *Seminário Interno de Pesquisa*, para o curso de Pós-Graduação em Artes e para o curso de Graduação em Artes Plásticas, as duas últimas sob a coordenação da *Profa. Dra. Maria de Fátima Couto*. Na disciplina *Produção Cênica*, no Departamento de Artes Corporais, para o curso de Graduação, coordenada pela *Profa. Joana Lopez*.

Além disso, ministrei palestra e oficina de dança no “XX Seminário Nacional de Arte e Educação”, realizado pela FUNDARTE/UERGS, em Montenegro - Rio Grande do Sul.

Durante o ano de 2007 me concentrei na conclusão da escrita da tese.

Esta trajetória profissional que descrevi até aqui contou, além do apoio dos meus pais e irmão, com o apoio de pessoas que me incentivaram, que confiaram em mim e que se transformaram em grandes amigos e admiradores da expressão artística que venho praticando ao longo destes anos, em ambos os continentes por onde tive a oportunidade de colocar as minhas raízes. Não estive descrevendo esta trajetória como um adorno, como uma ode a mim mesma, mas sim para situar o leitor de onde eu vim e dos passos que tenho dado nesta longa jornada que desejo sinceramente que ainda esteja muito longe do seu fim.

Para pontuar esta trajetória artística e pedagógica neste momento, tanto no tempo como no espaço, percebo que todas as estações e situações que eu vivi ao longo deste caminho foram relevantes e de imensa propriedade. Sou grata a

TODOS os “mestres”, professores, coreógrafos, colegas e alunos que me ensinaram sempre alguma particularidade e que tiveram a compreensão de esperar em vários dias de ensaios, pesquisa ou aulas, que eu conseguisse acertar o ponto, a direção ou a intenção de algum movimento.

Neste momento, que eu sinto como um *rito de passagem* dentro desta estrada acadêmica que inicio a desbravar, peço aos deuses, aos mestres, ao meu conhecimento e a minha sensibilidade que dentro deste sacerdócio da dança eu tenha, na maioria das vezes, discernimento para saber como auxiliar da maneira mais humana um bailarino, um aluno, um pesquisador, ou um colega no seu caminho artístico e de autoconhecimento.

2. ASPECTOS TEÓRICOS - METODOLÓGICOS NO PROCESSO DA PESQUISA

A pesquisa demonstra que o processo criativo que foi elaborado e desenvolvido encontra esteio tanto em elementos utilizados pelos protagonistas do **Tanztheater**, que foram aqui ordenados, como através das influências adquiridas por meio dos meus estudos com os mestres alemães, bem como através das vivências obtidas ao longo da minha formação, da carreira profissional que desenvolvi e de leituras por mim realizadas. O subsídio que os alunos do DACO - UNICAMP, que integraram o elenco de ES-BOÇO, trouxeram para o desenvolvimento da pesquisa foi outra fonte enriquecedora.

Foram empregadas as **técnicas de observação participante e entrevista semi-estruturada**. *Cruz Neto* exemplifica que:

A técnica de observação participante se realiza através do contato direto do pesquisador com o fenômeno observado para obter informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos. O observador, enquanto parte do contexto de observação estabelece uma relação face a face com os observados. Neste caso ele pode modificar e ser modificado pelo contexto. A importância desta técnica reside no fato de podermos captar uma variedade de situações ou fenômenos que não são obtidos por meio de perguntas, uma vez que, observados diretamente na própria realidade, transmitem o que há de mais importante e evasivo na vida real⁷.

Os dados das entrevistas foram registrados de forma escrita. Nos registros foram colhidas informações sobre: a pré-produção da peça, o processo criativo, influências do estilo desenvolvido pela coreógrafa no trabalho dos intérpretes, partes mais significativas para os intérpretes, lembranças de ensaios, tipos de improvisações que foram trabalhadas, o que inspirou os intérpretes a trabalharem nesta produção, questões que os intérpretes se identificam pessoalmente.

As entrevistas *semi-estruturadas*, segundo Cruz Neto (1998: 58), articulam a possibilidade de serem mais ou menos dirigidas aos atores sociais, e ao mesmo tempo possibilitam que o informante aborde livremente o tema proposto.

O processo de criação de ES-BOÇO seguiu os mais diversos caminhos na organização dos elementos cênicos que são vistos ao longo do espetáculo. Minha alternativa foi investigar o material criativo da **coreógrafa**, suas idéias, inspirações, *insights*, células coreográficas, tramando as reações, aceitações e formas de uso destes materiais pelos **intérpretes-bailarinos**, tendo como pano de fundo o rastreamento das influências existentes no *Tanztheater* que foram assimiladas e redimensionadas neste trabalho.

O contato com este material nos permite entrar na intimidade da criação artística e assistir - ao vivo - a espetáculos, às vezes, somente intuídos e imaginados. O registro

⁷

CRUZ NETO, Otávio. *Pesquisa Social - teoria - método e criatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, 59.

*material de processos criadores permite discutir, sob outra perspectiva, alguns temas clássicos ligados ao fazer criador*⁸.

Meu **pressuposto de trabalho** assinalou a função da diretora-coreógrafa na montagem cênica, analisou quais elementos foram adotados para compor a realização desta obra e como foi concretizado o sentido poético da obra, em diálogo estabelecido entre a visão da pesquisadora e a realidade que foi investigada. A inovação será encontrada na disposição que estes elementos foram organizados para a realização da obra.

O processo criativo desenvolvido para a criação de ES-BOÇO é a parte prática e experimental da pesquisa, que sofre influências de todos os intérpretes-criadores, de suas vivências, do lugar que habitavam no momento da criação, assim como é ancorado, o processo criativo, na parte teórica. Esta parte deriva do histórico do *Tanztheater*, de seus protagonistas e teve seus princípios apresentados para os intérpretes de ES-BOÇO no conteúdo desenvolvido nas aulas, laboratórios e ensaios que tivemos.

Além disso, fundamentei a reflexão a partir de literatura especializada em experiências de processos criativos contemporâneos, no intuito de criar o embasamento para a sistematização dos princípios e procedimentos técnico-metodológicos que são a base da metodologia que foi desenvolvida.

Transitaremos, então, do estudo da *função do pedagogo*, que teve a responsabilidade sobre a orientação na formação e no treinamento do estudante-intérprete-bailarino, para um estudo que teve também sua ótica focada na *função do coreógrafo-diretor* como provocador da imersão que cada intérprete-bailarino fez para dentro de si em busca de matéria-prima para somar à concepção da cena.

⁸ SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado-Processo de Criação Artística*. São Paulo: FAPESP-Annablume, 2004, 19.

Acredito ser função do coreógrafo-diretor oferecer ferramentas que direcionem o processo de configuração e lapidação do material bruto que o intérprete apresenta num primeiro momento, levando-o a encontrar ao longo do processo de ensaios uma coerência poética.

O **referencial teórico** desta tese teve seus alicerces, em grande parte, no material bibliográfico existente a respeito do Tanztheater e dos quatro protagonistas aqui analisados, de autoria de *Jochen Schmidt* (1992-1998), *Hedwig Müller* (1989-1999) e *Norbert Servos* (1996-2005). Estes autores acompanharam através de vivências, entrevistas e pesquisas, o desenvolvimento da obra dos artistas: *Kurt Jooss*, *Dore Hoyer*, *Pina Bausch* e *Susanne Linke*, ao longo das últimas décadas.

Do mesmo modo, encontrei suporte no pensamento de *Peter Brook* (1994, 2000, 2000) na área de direção cênica do intérprete, e em *Rudolf von Laban* (1977, 2002 anotações Hochschule für Musik Köln) em se tratando do uso dos gestos do cotidiano e no uso do tempo e do espaço cênico. Além deles, *Cecília Salles* (2002, 2002, 2006, 2006) e *Fayga Ostrower* (1977) me ofereceram anuência nas diferentes fases da análise do processo criativo. *Jean Lancry* e *Sandra Rey* (2002) ofereceram um ótimo apoio na área de pesquisa em arte, entre outros, para o desenvolvimento da tese.

Este estudo conta também com uma **parte empírica**, na qual o processo criativo da coreógrafa-diretora (meu, no caso) abriu um leque para que fossem seguidos vários caminhos.

3. REFLEXÃO SOBRE O CAMINHO METODOLÓGICO DESENVOLVIDO NO PROCESSO DA PESQUISA

A arte requer um processo no qual o artista, ao criar a obra, “invente o seu próprio modo de fazê-la”
(PAREYSON, 1991 apud REY, Sandra. 2002: 125).

Durante esta pesquisa, realizei vários diálogos com os intérpretes que fazem parte do espetáculo cênico ES-BOÇO, com a orientadora da Tese, com meus professores no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, com os colegas do “Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Rituais e Linguagens: A elaboração estética”, do qual sou integrante, além de ter realizado várias leituras na área referente à pesquisa. Através destas leituras e diálogos pude me confrontar com questões sobre história, sobre as diversas formas de arte, sobre a cultura, sobre arte-educação e sobre a criação, por vários ângulos.

Estas interlocuções foram fundamentais para meu crescimento e entendimento, além de terem proporcionado a explicitação de muitas idéias e signos. Não me limitei a repetir nenhuma fórmula que já tivesse usado em processos criativos anteriores, além disso, exercitei a difícil administração da dosagem no uso da *razão* e da *sensibilidade* ao longo deste trabalho.

Outro grande desafio que surgiu ao longo do processo foi o de tratar o meu próprio trabalho como se fosse o trabalho “de uma outra pessoa”, buscando, desta maneira, como diz *Jean Lancri* (2002: 20) *atingir um afastamento tão significativo quanto possível: um distanciamento de si mesmo consigo mesmo.*

Entendo que nesta criação muito da claridade obtida ao longo da pesquisa foi por eu ter a oportunidade do exercício deste ir e vir *prático-teórico-prático* dentro da própria obra. Estive construindo o meu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolvi a pesquisa, o que significa que este objeto de pesquisa esteve sempre, como diz Rey (2002: 133), *em devir*, o que denota estar vivenciando constantes processos de formação e transformação.

Hoje percebo que a arte da dança, pela fugacidade de seu caráter, requer mais que nunca uma pesquisa teórica, para que reflexão e teoria somem-se na busca de mais argumentos. Acredito ser necessário que o autor da obra explique a sua proposta e o seu modo de trabalhar a fim de que seja possível ao público perceber melhor a obra. Desta forma o artista, e mais ainda o artista que faz pesquisa dentro da Universidade, deve exercitar o domínio de dois sistemas de pensamento distintos os quais irão resultar em duas produções distintas sempre em diálogo com o sensível e o intelectual.

É Cattani (2002: 41-42) quem afirma:

Processualmente, é muito importante que o artista trabalhe simultaneamente com um sistema de pensamento que registre suas idéias, suas intenções, suas dúvidas, seus procedimentos criativos em um caderno de anotações enquanto elabora seu trabalho artístico. Isto auxiliará o artista a ter mais material para falar sobre sua obra, evitando-o dizer que: sua obra fala por si mesma (...) Além disso, só ele poderá trazer determinados elementos sobre sua reflexão plástica que enriquecerão e desvelarão aspectos da mesma.

Reconheço que a arte é intraduzível, que todo discurso será apenas parcial, nenhum traduzirá a grande verdade da obra mais que a própria obra. Ainda assim entendo que todos os discursos poderão contribuir de alguma forma, para o entendimento da obra.

Igualmente, encontrei respaldo para percorrer o caminho da pesquisa na certeza contida nas respostas de *Jean Lancri* (2002: 18) quando questionado:

De onde devemos partir quando pesquisamos em arte?

Lancri respondeu:

Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância.

Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor.

Esta proposta de trabalho alicerça-se em um fazer artístico que se ancora na tradição da *German-Dance* e rastreia vestígios deixados nos fundamentos de vários mestres alemães dos quais recebi ensinamentos. Estes ensinamentos foram somados a toda educação artístico-cultural que vivenciei no Brasil, do meu nascimento até ir viver na Alemanha. E, agora, durante estes três últimos anos, vivendo outra vez no Brasil e me integrando dentro do Instituto de Artes da UNICAMP, onde tenho exercitado o devir, no sentido de transformar e redimensionar conhecimentos.

Toda esta trama de cores, ritmos e saberes são os ingredientes que serão encontrados em forma de recriação estético-cultural com uma multiplicidade neste processo criativo.

Partindo de diferentes técnicas de dança que tenho praticado, estudos em história da dança, psicologia, filosofia e vivências apreendidas com o intuito de inovação e transformações, a pesquisa obteve sua fundamentação. Sempre me fazendo a pergunta: - *como eu poderei desenvolver uma metodologia coreográfica diferenciada que possibilite que os jovens da nova geração recebam informações e conhecimento do passado sem perder a sua curiosidade no futuro?*

Além disso, entendo ser normal que criadores contemporâneos dêem continuidade aos conhecimentos adquiridos com seus mestres, repensando-os,

redimensionando-os e associando-os a outras ciências. Dentro deste raciocínio encontrei na fenomenologia desenvolvida por *Merleau-Ponty* (1999) mais um respaldo teórico. Partindo do princípio que o método fenomenológico se define como uma *volta às coisas mesmas*, ao estudo das essências entre elas a percepção, a consciência, a imaginação, a paixão e aos fenômenos⁹, aquilo que aparece à consciência que se dá como objeto intencional e propõe a integração entre sujeito e objeto.

O conhecimento se constitui, portanto, através da relação do sensível com o intelectual, sem sobreposições hierárquicas. O objetivo na fenomenologia é chegar a intuir as essências, encontrando desta maneira o conteúdo inteligível e ideal dos fenômenos, captado de forma imediata.

Salles (2006: 64) comenta que *o artista interage com seu meio e acredita que a trajetória criadora alimenta-se do outro, de modo muito amplo. Desta forma será possível discutir a relação do artista com a tradição. Sob o ponto de vista dos tempos da criação.*

Com tal pensamento *Salles* traz à tona o tempo histórico do artista que diz respeito aos diálogos que ele, artista, trava com a história que o precede, objetivando diálogos futuros. Assim como acontece com o repertório das obras realizadas pelo artista que dialogam com as obras que as antecederam e apontam para as obras que se realizarão.

⁹

Um fenômeno (plural: fenómenos) é um acontecimento observável, particularmente algo especial (literalmente algo que pode ser visto, derivado da palavra Grega *phainomenon* = observável). O fenômeno tem um significado específico na filosofia de Immanuel Kant que contrastou o termo 'Fenômeno' com 'Nómeno' na "Crítica da Razão Pura". Os fenómenos constituem o mundo como nós o experimentamos, ao contrário do mundo como existe independentemente de nossas experiências (thing-in-themselves, 'das Ding an sich', 'das coisas-em-si'). Segundo Kant, os seres humanos não podem saber da essência das coisas-em-si, mas saber apenas das coisas das quais possui experiência, ou como nós as experimentamos. — o termo "filosofia" na época de Kant seria, hoje o equivalente aproximado do que chamamos de "ciência" — A filosofia deve, portanto, preocupar-se em compreender o próprio processo da experiência. O conceito de 'Fenómenos' levou a uma tradição filosófica conhecida como Fenomenologia. Algumas personalidades de destaque nesta tradição: *Hegel, Husserl, Heidegger e Derrida*. A percepção de *Kant* acerca dos fenómenos foi também interpretada como influenciadora no desenvolvimento de modelos psicodinâmicos da Psicologia, e de teorias acerca do modo como o cérebro e a mente interage com o mundo exterior. De uma forma geral, além do seu uso específico como termo de Filosofia, fenômeno é a definição de qualquer evento observável. Os fenómenos constituem os dados em bruto da ciência, e são frequentemente alterados pela tecnologia. In: www.wikiptedia.com (22.01.07)

Igualmente, acredito que técnicas, metodologias e estilos de dança jamais estarão prontos, nunca serão produtos estáticos e sim estarão sempre se desenvolvendo. Serão sempre *pontos de partida* para o novo caminho a ser percorrido.

PRIMEIRO CAPÍTULO

TANZTHEATER

Palavras?

Isto eu não sei exatamente.

Mas talvez seja muito mais que um movimento.

Mas a pergunta é simples, onde se inicia a dançar, e onde não. Onde é o início?

Quando se diz que se está dançando?

Isto tem um pouco a ver com conscientização, Com conscientização do corpo e como a gente da forma a este corpo . Mas não precisa ter este tipo de forma estética, pode ter um outro tipo, e assim continua sendo dança. Mas se fizemos poesia, com isto sentimos o que propriamente estávamos querendo dizer. Assim é a palavra também, acho eu, um meio; um meio para um fim. Mas a palavra não é propriamente o fim¹.

Pina Bausch

¹ SERVOS, Norbert. **Pina Bausch - Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, Einen Goldfisch zu dressieren**. Seelze: Velbert-Kaalmeyersche Verlagsbuchhandlung, 1996, 294. Tradução: Sayonara Pereira.

1.1 O TANZTHEATER

Acredita-se que foi *Kurt Jooss (1901-1979)*, coreógrafo alemão, o autor de “*A Mesa Verde*”, quem primeiro utilizou a expressão “**Tanztheater**”, no texto de sua autoria “*A Linguagem do Tanztheater*”, de 1935. Pela leitura do texto percebe-se que *Jooss* estava à procura de uma definição que incluísse todas as artes:

Ou glorificação do infinito, ou crítica do homem do presente, ou ainda eventualmente a anunciação de um momento vindouro que viva como uma imagem desejada².

Para *Jooss*, o *Tanztheater* seria uma forma de arte que poderia fazer jus a todas as exigências do teatro e, esta forma de arte, para ele, só poderia ser dançada. Seria uma síntese do ballet clássico³, teria um novo texto, seria uma dança com a capacidade de expressar todas as formas do drama.

Para falar das origens do *Tanztheater* será necessário olhar um pouco para o que aconteceu no início do século XX, na Alemanha, em relação à arte do movimento. Foi um período onde aconteceram muitas pesquisas e experimentações nas artes, no continente europeu, e de procura de um bem-estar para o ser humano. Movimentos como o *Lebensreformbewegung*, ou o *Jungbewegung*⁴ tiveram como principal objetivo que as pessoas que viviam naquela sociedade, sob a influência do pessimismo, redescobrissem o próprio corpo e encontrassem uma harmonia entre o corpo e a natureza.

²

SCHMIDT, Jochen. *Tanztheater in Deutschland*. 1992, 07- apud REGITZ, H. 1986, 17. - Tradução: Sayonara Pereira.

³

Ballet Clássico - dança artística que normalmente acontece no teatro, é geralmente executada por um grupo de bailarinos, num cenário, com acompanhamento de música, representa um tema, uma história ou uma cena qualquer. MICHAELIS. *Dicionário prático da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2001, 108.

⁴

Lebensreformbewegung (Movimento de reforma da vida). Movimento abrangente que buscava um retorno às “forças geradoras da vida” e à regeneração do homem e da sociedade por meio do não consumo do álcool e da carne. **Jungbewegung** (Movimento Juvenil) Movimento juvenil alemão formado por estudantes que, pelo cansaço com os problemas característicos da vida nas grandes cidades, buscavam recuperar um contato com a natureza. Os dois movimentos pretendiam também resgatar sentimentos de liberdade, da individualidade, e da descoberta do próprio corpo e juntos faziam parte da denominada **Körperkultur** (Cultura do Corpo).

Segundo *Matteo Bonfitto*, esta *Körperkultur* - Cultura do Corpo - foi uma revolução da mentalidade da época, pelo gosto e uso da higiene. Foi uma corrente histórica que partiu de *Schopenhauer* (1788-1860), envolveu *Nietzsche* (1844-1900) e *Wagner* (1813-1883) e encontrou ressonância no campo teatral. Valorizou a pesquisa estética e a prática pedagógica, e fundiu-se com a utilização estabelecida por Platão (428-347 AC), entre o *Bom e o Belo* no seu livro *O Banquete* ⁵.

A grande influência no trabalho de *Jooss* veio de seu professor *Rudolf von Laban* (1879-1958). *Laban*, por sua vez, inseriu em sua metodologia movimentos que eram ao mesmo tempo fluentes e instáveis, no lugar dos estáticos do Ballet Clássico. Estes movimentos possuíam uma estrutura centrada, expressavam por vezes tensão, desarmonia e estavam muito ligados ao contato com a terra.

Rudolf von Laban, durante os verões de 1913 e 1914, promoveu cursos na sua Escola, no Monte Verità, em Ascona, na Suíça, às margens do lago Maggiore. Esses cursos tiveram como objetivo integrar vários meios de expressão. Os participantes tiveram contato com diferentes áreas: arte do movimento, arte da palavra, arte do som e arte da forma. Seu trabalho desenvolveu-se em três vertentes: o *Tanzbühne*, *Chortanz* e o *Theater Total* ou *Tanz-Ton-Wort* ⁶.

Laban pretendia exatamente redespertar os talentos emocionais e irracionais adormecidos das pessoas, e a partir desta experiência, individual, que elas viessem a ter uma vivência através do movimento⁷. Ele estava trabalhando para formar uma comunidade artística, com representantes de diversas áreas, entre os quais estavam os escritores Hermann Hesse (1877-1962), James Joyce (1882-1941), Rainer Maria Rilke (1875-1926); o pintor Paul Klee (1879-1940) e o psicanalista Otto Gross (1877-1920).

⁵ BONFITTO, Matteo. O ator compositor - As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002, 49.

⁶ Tanzbühne (Dança para Palco), Chortanz (Danças Corais em Movimento), Tanz-Ton-Wort (Dança - Som - Palavra) Tradução: Sayonara Pereira.

⁷ MÜLLER, Hedwig. Dore Hoyer-Tänzerin. Deutsches Tanzarchiv Köln: Edition Hentrich. Berlin: 1992, 42. Tradução: Sayonara Pereira.

É interessante notar que outro método vanguardista, a *Eurritmia*, criada pelo pedagogo suíço *Émile Jaques Dalcroze (1865-1950)*, que tinha como objetivo promover um intercâmbio entre as dinâmicas corporais e sonoras em toda a sua extensão e permitir que o aluno aprendesse a associar e a dissociar movimentos, a ordená-los no espaço e a eliminar os movimentos que não viessem a ser utilizados, também era adepto desta revolução e mudança de mentalidade em relação ao gosto e uso da higiene corporal. Dalcroze, a partir de sua "*Ginástica Harmônica*" buscou desenvolver uma prática que deveria integrar corpo e psique ⁸.

A Escola de *Dalcroze* tinha sede na cidade jardim de Hellerau⁹, próxima a Dresden, na Alemanha. O prédio da Escola possuía salas com dimensões gigantescas; a sala principal era também usada como sala para espetáculos. Existiam ainda saunas, salas para higiene dos alunos, e estes podiam viver nas pequenas casas que localizavam-se no pátio, em volta do prédio central ¹⁰.

Tanto na Escola de Hellerau, dirigida por *Émile Jaques Dalcroze*, como nas futuras Escolas filiais, *Schloss Laxenburg*, na Áustria, ou *Villenvorort Blasewitz*, em Dresden, estudaram nomes como *Mary Wigman (1886-1973)*, *Rosalie Chladek (1905-1995)*, e *Dore Hoyer (1911-1967)*, bailarinas responsáveis pela divulgação que viria a acontecer na ***Ausdruckstanz*** (Dança de Expressão), ao longo do século.

A *Ausdruckstanz* surgiu na Europa no início do século XX e a Alemanha tornou-se um país com simpatizantes deste movimento que entraram para a história, representados por nomes como *Mary Wigman*, *Harald Kreutzberg (1902-*

⁸ BONFITTO, Matteo. O ator compositor - As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002, 49.

⁹ Hellerau foi concebida pelo arquiteto *Heinrich Tessenow*, (1876-1950) com uma arquitetura dentro das idéias do *Movimento de Reforma da Vida* (Lebensreformbewegung).

¹⁰ A pesquisadora teve a oportunidade de visitar a cidade de Hellerau, em 2000, com um guia. É impressionante a relação do homem com o espaço gigantesco no prédio onde estava localizada a Escola. A sede foi tomada e usada, entre outras coisas, como caserna pelos militares russos. Só depois do ano 2000 é que vinham sendo tomadas providências pelo governo da Alemanha - unificada para o uso do local como Teatro e espaço alternativo para outras atividades culturais.

1968), Yvone Georgi (1903-1975), Gret Palluca (1902-1993), Hanya Holm (1893-1992), Vera Skoronel (1906-1932), entre outros. O *Expressionismo* irá se ocupar de várias expressões artísticas, abrangendo as artes plásticas, o cinema, a dança, a literatura, a música e o teatro. Este movimento artístico se preocupou em expressar os conflitos da alma humana. Expressou a instabilidade da sociedade. Segundo Hedwig Müller:

Mesmo que historicamente se saiba que este movimento foi abafado pelo regime nazista de Hitler, e alguns artistas atuantes tenham sido eliminados, ou perseguidos pelo regime, ele não desaparece de forma total. Encontraremos vestígios seus em outros momentos da história da arte moderna e da pós-moderna em movimentos como o Expressionismo Abstrato (1950) e no Neo-Expressionismo (1980)¹¹.

Alguns dos principais protagonistas do Expressionismo foram obrigados a procurar exílio em países das Américas. No Chile, estabeleceram-se *Ernst Uthof*, *Rudolf Pescht* e *Lola Botka*, fundadores da *Faculdade de Dança* e do *Balé Nacional do Chile*. Separadamente, na Argentina e no Brasil, trabalharam *Yanka Rudzka* e *Aurel Von Milloss* (1906-1982), este último dirigiu o Ballet do IV Centenário da cidade de São Paulo, na década dos anos 50. Nos Estados Unidos, *Hanya Holm*, ex-aluna de *Mary Wigman*, introduziu o uso da percussão nas aulas e nos espetáculos de dança moderna, e contribuiu na formação de coreógrafos e diretores de Companhias, podendo ser citados entre seus alunos: *Alwin Nikolais* (1910-1993), *Murray Louis* (1926-) e *Glen Tetley* (1926-2007)¹². Somente desta forma é que foi possível a estes artistas, darem prosseguimento as suas atividades: coreográficas, pedagógicas, e também à pesquisa; servindo, assim, de multiplicadores de um credo e de uma forma de perceber a arte.

Depois da II Guerra Mundial, no mundo inteiro, qualquer acontecimento que relembresse a cultura germânica era associado ao holocausto, à morte em massa,

¹¹ MÜLLER, Hedwig. *Mary Wigman Leben und Werk der Grossen Tänzerin*. Berlin: Quadriga, 1987, 43. Tradução: Sayonara Pereira.

¹² GUIMARÃES, M. C. A. *Vestígios da Dança Expressionista no Brasil*. Campinas: UNICAMP/IA. 1998, 14. Dissertação de Mestrado.

e a uma grande perda humana. É natural que então na Alemanha do pós-guerra a reconstrução da dança tenha sido de certa forma redirecionada para o Ballet. Os temas que o Ballet tradicional usava eram mais leves: Ninfas, Bonecos, Cisnes, Sílfides. Deste modo, nada seria falado sobre a miséria do povo, seus sentimentos, ou desse país que estava agora dilacerado e separado.

A Alemanha, ocupada e dividida em duas partes, reconstruiu seus Teatros e suas Companhias de dança, mas escondeu-se atrás dos rigores da forma do Ballet Clássico, retirando assim a naturalidade dos movimentos corporais e afastando, de certa forma, dos movimentos mais humanos, espaço este que já vinha sido desbravado anteriormente pelos bailarinos e coreógrafos pertencentes ao movimento da *Dança de Expressão*.

Kurt Jooss, que estava exilado em Dartington Hall, Inglaterra, onde havia criado uma escola com a mesma filosofia da escola que havia dirigido anteriormente - a *Folkwangschule* -, retornou à Alemanha, em 1949, e reassumiu a direção da Escola na cidade de Essen. A Escola se tornou mundialmente famosa por toda a filosofia desenvolvida por *Jooss*, que acreditava muito mais em:

*Formar bailarinos que desenvolvessem através de seu instrumento – o corpo - não a técnica pela técnica, mas sim ótimas possibilidades para trabalhar com precisão, sinceridade espiritual e humanidade*¹³.

E também foi nesta Escola que a partir dos anos 50 estudaram nomes como: *Pina Bausch* (1940), *Susanne Linke* (1944), *Reinhild Hoffmann* (1943), entre outros.

*Fala-se de um "espaço em branco" entre o movimento da Dança de Expressão e o moderno Tanztheater, entre os anos de 1945 e 1965, onde a dança clássica regia no país*¹⁴.

¹³ BARTELT, Martin. "Das Folkwang Tanz Studio". In: Programa **Ausgangspunkt Folkwang**. Moskau: 1993, 42. Tradução: Sayonara Pereira.

¹⁴ MÜLLER, Hedwig. **Dore Hoyer -Tänzerin. Deutschs Tanzarchiv Köln**: Edition Hentrich: Berlin, 1992, 33. Tradução: Sayonara Pereira.

Artistas como *Mary Wigman*, *Dore Hoyer* ou *Gret Palucca*, que haviam permanecido no país, continuaram a trabalhar como pedagogas ou coreógrafas, mas seus espetáculos quase não foram apresentados nos palcos alemães. O trabalho de *Jooss*, na *Folkwangschule*, foi o único que se estabeleceu institucionalmente e ficou conhecido pelo público.

Dentro dos escombros de um país em reconstrução a expressão *Tanztheater* ficou por muitos anos sem ser utilizada, só retornando à Alemanha do pós-guerra, sem definir nenhum estilo ou estética, mas para designar o nome de um Ensemble dirigido por *Gerhard Bohner* (1936-1992).

Acredita-se que *Bohner*, então diretor da Companhia do Teatro da cidade de Darmstadt, na Alemanha, apoiou-se ao nome do *Nederlands Dans Theater* de Den Haag, na Holanda, dirigido por *Jirí Kylián* (1947), que no início da década dos anos 70 servia como exemplo a todas as Companhias de danças progressivas da Europa, isto é, Companhias que não queriam mais se utilizar apenas da movimentação e de temas que inspiraram o Ballet Clássico.

Em 1973, quando *Pina Bausch*, a quem hoje se associa diretamente o nome *Tanztheater*, criou sua Companhia de dança do Teatro da cidade de Wuppertal chamou também seu Ensemble de *Tanztheater Wuppertal*.

No final da década de 70, *Gerhard Bohner* e *Reinhild Hoffmann* dirigiam, a quatro mãos, o Ensemble do teatro da cidade de Bremen, e chamaram a Companhia de *Bremen Tanztheater*, como *Bohner* havia feito com a primeira Companhia que dirigiu.

A determinação do nome *Tanztheater* recebe uma variação quando o coreógrafo austríaco *Johann Kresnik* (1939) nomeia seus trabalhos como *Teatro Coreográfico*; ao mesmo tempo em que *Pina Bausch* nomeia suas criações

coreográficas, em Wuppertal, como: *Tanzabend*¹⁵, *Tanzoper*¹⁶, *Szenen*¹⁷ ou *Operette*¹⁸, até chegar ao nome atual *Stück*¹⁹.

A partir de Müller (1993) e Schmidt (1992) sabe-se que:

*O Tanztheater baseia-se na sinceridade do que o coreógrafo quer dizer e o imediatismo das reações do bailarino frente ao seu instrumento, o corpo.(...). No palco não serão apresentadas histórias prontas, e sim imagens, pensamentos, sensações*²⁰.

*Quando Pina Bausch na década dos anos 80 dava continuidade para o seu trabalho "as portas já estavam abertas" para **Tanztheater** como palavra ou como determinação de uma maneira de conceber dança*²¹.

Com o passar dos anos e com o seu desenvolvimento, o *Tanztheater* sofreu, especialmente depois de 1985, uma nova estruturação. Pina Bausch passou a usar a canção, depois a palavra falada, em suas Peças, o que inspirou outros coreógrafos a também se utilizarem destas possibilidades de expressão.

Esta nova estruturação fez com que alguns críticos escrevessem que os coreógrafos de *Tanztheater* estavam concebendo suas obras com mais fortalecimento de elementos do *Theater* e enfraquecimento de componentes da *Tanz*. Mas, nos trabalhos de Bausch encontra-se a palavra falada estruturada à musicalidade e a dança. Esta palavra, quando usada, era mais especificamente

¹⁵ **Tanzabend = Noite de dança** aparece pela primeira vez, em 1974, para a coreografia "Fritz", e também para a Brecht-Weill-Choreographie "Os sete pecados Capitais", de 1976. Tradução: Sayonara Pereira.

¹⁶ **Tanzoper = Óperas dançadas** – como são chamadas, por Pina Bausch, as coreografias para a música de Gluck "**Iphigenie auf Tauris**", de 1974, e "**Orpheus und Eurydike**", de 1975. Tradução: Sayonara Pereira.

¹⁷ **Szenen = Cenas** – É como Pina Bausch chama "**Blaubart**" (O Barba Azul Ópera dançada de – Bela Bartók, de janeiro de 1977. Tradução: Sayonara Pereira.

¹⁸ **Operette = Opereta** – É como Pina Bausch chama "**Renate Wander aus**", (Renate peregrina) sua obra de dezembro de 1977. Tradução: Sayonara Pereira.

¹⁹ **Stück = Peça**. É como Pina Bausch chamará, pela primeira vez, o trabalho "**Komm tanz mit mir**" (Venham, dancem comigo), de maio de 1977. Tradução: Sayonara Pereira.

²⁰ MÜLLER, Hedwig. **Tanztheater- eine neue Form**. Extraído do **Ausgangspunkt Folkwang**. Moskau: 1993: 54. Tradução: Sayonara Pereira.

²¹ SCHMIDT, Jochen. **Tanztheater in Deutschland**. Frankfurt am Main/Berlin: Propyläen Verlag, 1992, 26. Tradução: Sayonara Pereira.

dirigida ao público do que para um partner da cena, como comumente acontece nas peças teatrais.

No *Tanztheater de Pina Bausch*, a primeira pergunta não será COMO as pessoas se movem, mas O QUÊ move as pessoas. São nas respostas dadas a estas questões que será encontrado, provavelmente, o grande valor artístico do *Tanztheater*. Ter esta experiência e não necessitar expressá-la através de palavras, mas, sim, com movimentos-falados, gestos, ações, e ainda poder acrescentar-lhe um ritmo, parece ter sido uma grande qualidade demonstrada pelo *Tanztheater*.

*O Tanztheater não surgiu para terminar com a dança existente na época, mas, sim, iremos encontrar nos trabalhos mais representativos desta forma de expressão, simplesmente **liberdade**, que será definida como nova e diferente, ao que havia sido criado até então²².*

No início da década de 90, grande parte das Companhias de dança, organizadas dentro do sistema teatral da Alemanha, denominavam-se não mais como *Ballet*, mas sim como *Tanztheater*. O crítico de dança, *Jochen Schmidt*, comenta que a expressão *Tanztheater* passa então de sinônimo de uma estética vanguardista a uma palavra da moda²³.

1.2 ALEMANHA, PAÍS DE ORIGEM

A contribuição da Alemanha para o cenário artístico europeu veio se desenvolvendo, ao longo da história, sempre de forma contínua e orgânica. Com exceção das tendências que surgiram na virada do século 19 para o século 20, onde o *Jugendstil*, também chamado de *Art-nouveau*, possuía peculiaridades regionais marcantes, as vanguardas modernistas vieram sempre implantar, ao

²² SCHMIDT, Jochen. *Tanztheater in Deutschland*. Frankfurt am Main/Berlin: Propyläen Verlag, 1992, 26. Tradução: Sayonara Pereira.

longo da *República de Weimar* (1919 a 1933), o cosmopolitismo, que marcou múltiplas tendências e movimentos.

Esta tradição teve seu ápice na revolução modernista e sofreu uma ruptura irreversível na década dos anos 30 com a ascensão do nazismo. A partir desta ascensão, em janeiro de 1933, artistas, intelectuais judeus, homossexuais, ou oposicionistas, foram sendo afastados de cargos públicos. E a *Escola Bauhaus (1919-1933)*, um dos centros fundamentais de ensino e da propagação do modernismo através da arquitetura e das artes visuais, que já havia sido transferida da cidade de Dessau para Berlin, foi fechada neste mesmo ano.

Ao contrário do que vinha acontecendo com o desenvolvimento das tendências artísticas no início do século XX, que conseguiam coexistir entre si, o *Terceiro Reich* impôs um neoclassicismo ideológico como padrão artístico, proibiu a arte abstrata e chamou-a de “arte degenerada”.

Como foi visto no início do capítulo, *Kurt Jooss* registrou suas primeiras reflexões sobre o tema *Tanztheater* em 1935, mas de lá até o seu retorno do exílio em 1949, a Alemanha viveu o chamado “espaço em branco” da dança, que foi de 1945 a 1965. Não que os artistas tenham parado com suas produções artísticas, mas, sim, pelas dificuldades da guerra; pelo exílio de vários artistas; pelo longo tempo que levaria a reconstrução do país e de uma nova e verdadeira expressão alemã de dança.

Com o surgimento de dois estados, a Alemanha tornou-se o marco divisório dos dois blocos e sistemas político-econômicos antagônicos. De um lado o capitalismo, liderado pelos Estados Unidos, e de outro lado o comunismo, liderado pela então chamada Rússia. O Leste e o Oeste tentando preencher cada um a sua maneira o vácuo deixado pelo nazismo.

²³ SCHMIDT, Jochen. *Tanztheater in Deutschland*. Frankfurt am Main/Berlin: Propyläen Verlag. Tradução: Sayonara Pereira.

No oeste, na República Federal da Alemanha, o resgate das vanguardas proibidas pelo *Terceiro Reich* parece ter sido o ponto de partida para um recomeço. Era importante que as correntes modernistas fossem resgatadas. A arte abstrata, por exemplo, era além de muito representativa, muito antagônica ao movimento nazista. Além de poder ser considerada universal, era neste momento uma corrente dominante em outros países ocidentais e, portanto, um vínculo internacional.

Além disto, a arte abstrata era coerente com o ceticismo do pós-guerra em relação à representação da superfície do real, e em consequente à mimese figurativa, possibilitando uma introspecção, à medida que era vista como a linguagem adequada à interiorização, capaz de tornar visível o invisível.

A arte abstrata do pós-guerra se distanciou das tendências mais geométricas das vanguardas e inaugurou uma tendência informal que recusava regras de composição fixas e priorizava um traçado espontâneo e a livre combinação de ritmos e estruturas, técnicas próximas à "écriture automatique" dos surrealistas²⁴.

Com relação ao Teatro do pós-guerra, *Wolfgang Pohl* resume dizendo que:

(...) como resposta ao decepcionante mundo e à sociedade que não faziam justiça nem aos problemas do passado, nem aos do presente, nem tão pouco conseguia devolver certa dignidade ao homem, ao teatro, sobra apenas a possibilidade de reivindicação²⁵.

É ainda *Pohl* que nos oferece duas formas de respostas para esta reivindicação:

- *O Teatro como jogo ou interpretação consciente, que retira da realidade nada satisfatória, e desmascara o absurdo através de versos sem sentido.*

²⁴

²⁴ www.dw-word.de -Deutsch Welle. Vida Cultural. (Internet)-30.08.2004

²⁵ POHL, Wolfgang. Deutsches Theater nach. 1945 (Internet) 30.08.2004. Tradução: Sayonara Pereira.

- *O Teatro como parte de uma sociedade consciente que repete e apresenta a verdadeira realidade em versos, e através deste encontro desmente a si mesmo*²⁶.

Na primeira resposta localizaremos o *Teatro do Absurdo* e obras de autores como *Max Frisch* (1911-1991), ou *Friedrich Dürrenmatt* (1921-1990). E, na segunda, localizaremos o *Teatro Épico de Bertold Brecht* (1898-1956), o *Teatro Documentário*, ou o *Teatro de Rua*.

Pelo fato da Alemanha não ter uma tradição muito grande com o Ballet Clássico, e também por ter sido palco de vários movimentos anteriores que refletiam a relação do homem com a natureza, esta pode ser a maior justificativa para o país ter tido a abertura para ser o berço do *Tanztheater*. Ou ainda como alguns historiadores consideram: os coreógrafos de *Tanztheater* seriam os herdeiros do *Ausdruckstanz - Dança de Expressão*.

Mesmo assim passam-se quase cinquenta anos para que o interesse seja redespertado pela dança que acontece na Alemanha. *Schmidt* sugere que tracemos uma linha:

Pina Bausch pode ser considerada a herdeira direta de seu professor ***Kurt Jooss***. ***Susanne Linke*** é considerada a sucessora de ***Mary Wigman*** e de ***Dore Hoyer***. ***Gehard Bohner***, o seguidor de ***Oskar Schlemmer*** (1888-1943) e do ***Bauhaus***. E que o "*Teatro Coreográfico*" de ***Kresnik*** tenha pontos em comum com as críticas sociais feitas por ***Valeska Gert*** (1892-1978) em seu trabalho²⁷.

Mas esta é apenas uma linha **sugerida** por *Jochen Schmidt*, já que uma ligação direta entre as duas linhas de expressão não se pode afirmar como existente. E também porque tanto *Kurt Jooss* como *Mary Wigman* não ensinavam

²⁶ POHL, Wolfgang. *Deutsches Theater nach*. 1945 (Internet) 30.08.2004 - Tradução: Sayonara Pereira.

²⁷ SCHMIDT, Jochen. *Tanztheater in Deutschland*. Frankfurt am Main - Propyläen Verlag Berlin: 1992, 10. Tradução: Sayonara Pereira.

*um estilo ou uma estética e sim pretendiam que cada aluno encontrasse em si mesmo ferramentas para que fossem conciliadas com a técnica*²⁸.

No entanto, a razão pela qual a Alemanha é o país onde o *Tanztheater* nasceu me faz tender a uma razão mais empírica, que me leve mais aos sentimentos, às emoções, ao inconsciente dos criadores do *Tanztheater*. Por serem todos estes protagonistas também *filhos do holocausto* e por terem nascido entre 1936 e 1944. Pode-se até quase afirmar que todos receberam influências de sentimentos de derrota, medo, perseguição e foram generalizadamente chamados de assassinos. Até hoje a humanidade culpa **os alemães** pelo genocídio de milhares de judeus e ciganos, como se tivessem sido **todos** os alemães os responsáveis. A carta de ocupação americana, de 1945, diz o seguinte:

*A Alemanha não será ocupada a fim de ser libertada, mas na condição de nação inimiga. O propósito não é oprimir a Alemanha, mas ocupá-la para levar a cabo certos objetivos importantes decididos pelos Aliados. Devemos nos comportar de maneira firme e distante. Devem ser firmemente desencorajadas todas as formas de confraternização com a administração e a população alemãs*²⁹.

O povo alemão rejeitou a idéia de responsabilidade coletiva e se defendeu das acusações afirmando que:

- na maioria das vezes as ordens para os crimes vinham dos altos dirigentes nazistas, e como subalternos tinham de cumpri-las.
- psicologicamente, tanto individualmente como coletivamente, rejeitam decididamente a idéia de terem aderido ao nazismo.

*Neste contexto, o julgamento dos principais líderes nazistas em Nuremberg (1945 a 1946), funcionou como um exorcismo e foi considerado por muitos alemães um ponto final no processo de desnazificação. O julgamento introduziu no direito internacional a noção de crimes contra a humanidade e permitiu a então recém-criada ONU, criar o termo **genocídio**, que qualifica o crime mais horrível que*

²⁸ SCHMIDT, Jochen. **Tanztheater in Deutschland**. Frankfurt am Main. Propyläen Verlag Berlin: 1992, 10. Tradução: Sayonara Pereira.

²⁹ COSSERON, Serge. **A Alemanha da Divisão à reunificação**. São Paulo: Ática, 2001, 12.

*possa ser cometido contra o homem*³⁰.

É provavelmente neste cenário que os futuros protagonistas do moderno *Tanztheater* vieram ao mundo. E nos anos 60, quando a discrepância entre a realidade social e a erudição do público burguês fazia com que estes não dessem o valor merecido ao que era mostrado na cena, um grupo de jovens coreógrafos resistiu a tudo isto procurando novos temas e formas de expressão para realizar suas coreografias. Foram provavelmente estas impressões interiores que povoaram as suas futuras criações coreográficas e que chegaram ao nosso conhecimento.

1.3 CARACTERÍSTICAS DO TANZTHEATER

É possível afirmar que o *Tanztheater* possui várias faces. Quando for analisado, ao longo desta tese, mais detalhadamente o trabalho de alguns de seus protagonistas, esta afirmação ficará mais clara. Esteticamente o *Tanztheater* descende das inter-relações entre protagonistas da Dança de Expressão alemã, da atividade de Kurt Jooss na *Folkwang Hochschule* de Essen, assim como da influência da dança moderna americana, já que os mais significativos coreógrafos de *Tanztheater* da primeira geração estudaram em New York e alguns atuaram, inclusive, por vários anos em diferentes companhias americanas.

A personalidade de cada protagonista, suas histórias e vivências pessoais irão caracterizar e imprimir a leveza e o peso de suas respectivas obras. É possível encontrar nas obras pequenos gestos e também gestos do cotidiano de qualquer pessoa. Algumas produções são bastante econômicas, há apenas o intérprete, seu corpo, algumas vezes músicas, a iluminação e um figurino simples. Já em outros coreógrafos, há ricas produções, com efeitos mirabolantes, cenários com elementos da natureza, como água, terra, areia, algodão, cravos ou até

³⁰ COSSERON, Serge. *A Alemanha da Divisão à reunificação*. São Paulo: Ática, 2001, 13.

mesmo um muro com quatro toneladas de cimento que desaba. Projeções de filmes, música ao vivo e muitos outros elementos.

Todavia, existem elementos de uso em comum, como se fossem regras que os coreógrafos de *Tanztheater* seguem, como, por exemplo, a não utilização de elementos do Ballet Clássico na sua forma original. Até pode ser encontrado um personagem que venha a dançar com sapatilhas de ponta, mas num contexto diferente do que se utilizaria no Ballet Clássico.

Sem dúvida existe entre Ballet Clássico e o *Tanztheater* uma zona de intersecção muito extensa e, dentro desta intersecção, pode-se encontrar alguns dos fenómenos interessantes da Dança Contemporânea atual. *Jochen Schmidt* escreve que:

*Tanztheater tem a ver com a postura espiritual de cada coreógrafo. Com a sua relação com determinadas convenções, e estéticas, que durante o desenvolvimento dos fatos contados por eles, fazem com que brotem livremente como um novo filme, ou um novo romance*³¹.

O grande modelo do *Tanztheater*, mesmo não sendo a única possibilidade, é o Teatro de Revista, com seus infinitos números. Às vezes têm-se solos, outras vezes, colagens com cenas que acontecem em diferentes partes do palco e que podem falar da mesma coisa, ou de coisas diferentes. Em tais colagens, algumas vezes estas cenas poderão até se sobrepor. É possível afirmar então que a colagem e os variados efeitos técnicos das cenas são meios muito utilizados no *Tanztheater*, além das associações e a escolha musical.

A palavra cantada ou falada não pertence necessariamente ao *Tanztheater*, mas começa a ser experimentada já na metade da década de 70, como que para aumentar as possibilidades de expressão. Porém, é somente na década de 80 que

³¹ SCHMIDT, Jochen. *Tanztheater in Deutschland*. Frankfurt am Main: Propyläen Verlag-Berlin, 1992, 25. Tradução: Sayonara Pereira.

a palavra alcança outra dimensão, quando alguns coreógrafos começam a desenvolver, em algumas de suas novas obras, a utilização de texto de teatro como partner da dança.

O uso da música no *Tanztheater* não obedece a nenhuma regra. As opções são muito livres e individuais, abrangem a música de jazz, passando por músicas étnicas, músicas contemporâneas, indo até o silêncio. Existem alguns raros coreógrafos da contemporaneidade que trabalham com música composta especialmente para as suas peças, como foi o caso de *Christine Brunel* (1951) em algumas de suas criações ao longo da década de 90. *Pina Bausch*, em algumas de suas obras mais antigas como *Iphigenie auf Tauris* (1974) e *Orpheus und Eurydike* (1975) ambas de *Christoph W. Gluck* (1714-1787) ou em *Frühlingsopfer* (1974) com *Le Sacre du Printemps* de *Igor Strawinsky* (1882-1971), usa a obra musical completa já existente. Entretanto, pode-se afirmar que atualmente a maioria dos coreógrafos trabalha com uma colagem musical.

Nesta Tese de Doutorado, opto por apresentar alguns dos protagonistas do Moderno *Tanztheater*: **Kurt Jooss**, **Dore Hoyer**, **Pina Bausch** e **Susanne Linke**, contando um pouco de sua história pessoal, o desenvolvimento sintético de sua obra, analisando trechos coreográficos de alguns de seus trabalhos e buscando percorrer uma linha cronológica até os nossos dias. Meu objetivo foi selecionar artistas que tivessem características comuns entre si e que tivessem, de alguma forma, trabalhado com *Kurt Jooss* ou com seus descendentes mais diretos.

Além disso, acrescento que é de meu conhecimento a existência de vários outros protagonistas do *Tanztheater*, que gozam de importância no cenário da dança alemã e de projeção internacional, mas aqui também fica salientado o meu interesse em seguir a linha genealógica a que, de alguma forma, pertencem os mestres com quem eu tive a oportunidade de trabalhar.

SEGUNDO CAPÍTULO

QUATRO PROTAGONISTAS

*Ser artista não significa calcular, mas sim
amadurecer como a árvore que não apressa a
sua seiva e enfrenta tranqüila as tempestades
da primavera, sem medo de que depois dela não
venha nenhum verão. O verão há de vir. Mas
virá só para os pacientes, que aguardam num
grande silêncio intrépido, como se diante deles
estivesse a eternidade.¹*

Rainer Maria Rilke

¹ RILKE, Rainer Maria. Cartas a um jovem poeta. Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1985, 32-33.

2.1 KURT JOOSS E SUAS REFLEXÕES SOBRE TANZTHEATER

Já foi mencionado no capítulo anterior que, para *Jooss*, o *Tanztheater* seria uma forma de arte que se empenharia em respeitar todas as exigências do teatro e esta forma de arte, para ele, só poderia ser dançada.

Historicamente, a arte dramática, tão antiga quanto o homem, e a noção de representação estão vinculadas a rituais mágicos e religiosos primitivos. Alicerçado no princípio da interdisciplinaridade, o teatro serve-se tanto da palavra como de outros signos não-verbais. Em sua essência, lida com códigos estabelecidos a partir do gesto e da voz, responsáveis não só pela performance do espetáculo, como também pela linguagem e expressividade. O uso dos gestos e da voz tornaram o teatro um texto da cultura que reporta a outros códigos, como o espaço, o tempo e o movimento.

Jooss acreditava na possibilidade da fusão do ballet clássico com a capacidade de expressar todas as formas dramáticas, empenhava-se em criar uma dança com um novo texto, mesclando o desenvolvimento do seu pensamento metodológico entre criação e pedagogia do ensino da dança.

Parece ser anterior a *Jooss* esta busca, já que encontramos nas *Cartas de Jean - Georges Noverre* (1727-1810), que datam de 1760, uma preocupação similar:

*Um mestre de balé deve propor-se a dar a todos os atores dançantes uma ação, uma expressão e um caráter próprio: todos devem, por caminhos opostos, chegar ao mesmo objetivo, concorrendo unânime e concertadamente pela verdade de seus gestos (...)*².

² NOVERRE, Jean-Georges. In: MONTEIRO, Marianna - NOVERRE. Cartas sobre a dança. São Paulo: EDUSP, 1998. Carta n.º. 3, 203.

Ao mesmo tempo em que Jooss foi desenvolvendo a sua carreira como profissional da dança, diretor e coreógrafo, também organizou as pedras que fundamentaram uma escola para bailarinos, pedagogos e coreógrafos. Através do aprendizado com seu mestre *Rudolf von Laban*, passou a se interessar logo no início de sua formação pelo lado pedagógico da dança. Desta forma, Jooss levantou algumas questões, pois sentia falta de uma sistematização no estudo e ensino da dança moderna.

Datam de 1927 estes escritos de Jooss:

Falta alguma coisa na Nova Dança na Alemanha: a conseqüente sistematização da formação para bailarinos. (...) Nós vimos com seriedade a necessidade para a Nova Dança de uma profunda fundamentação na pedagogia para o ensino dela e nós temos como desejo primordial nos dedicar a realização de um trabalho conseqüente. Como material devemos integrar o ensino da movimentação de Laban, mais o trabalho coreográfico espacial de Laban com a disciplina do velho Ballet³.

No final da década de 20 e início da década de 30, Jooss trabalhou muito na precisão do estilo de dança e na sistematização da pedagogia que ele vinha desenvolvendo.

Das lembranças de minhas experiências pessoais em aulas práticas de dança moderna na Folkwang Hochschule de Essen, entre 1985 e 1995, ministradas por professores que estiveram próximos de Jooss ou de seus seguidores, posso afirmar que Jooss integra à sua maneira de pensar e ensinar dança o ensino da movimentação de *Laban*, e aplica esta movimentação e os conceitos criados por *Laban* de uma maneira pessoal e muito criativa, sempre na tentativa de lapidar o material que o aluno já traz em seu corpo, podendo até ser

³ JOOSS, Kurt-Mein *bisheriger Lebenslauf*. (ms). Essen: nov-1927. Jooss Archiv, Wisbaden. In MARKARD, Anna & Hermann. **Jooss Dokumentation**. Bühne Verlag: Köln, 1985,144. Tradução: Sayonara Pereira.

relacionado, de certa maneira, com um processo heurístico, que é um método que promove condições para que o aluno chegue à verdade por seus próprios meios.

2.2 FOLKWANGSCHULE DE ESSEN

A palavra *Folkwang* significa, na língua alemã, *pórtico do povo* (Halle des Volkes), e aparece já na vida cultural da região em 1922, quando o Museu, de mesmo nome, que até então se localizava na cidade de Hagen mudou-se para Essen.

Desde o início, a idéia da direção do Museu era integrar a arte à vida das pessoas. De certa forma, este era também o desejo de *Kurt Jooss e Sigurd Leeder (1902-1981)* quando foram convidados pelo novo diretor do teatro de Essen para deixarem o Teatro da cidade de Münster, onde dirigiam a Companhia de dança, a fim de montarem um departamento de dança junto à Escola que se chamaria *Folkwangschule*.

A Escola foi aberta em 1927 com dois departamentos que se propunham a trabalhar com todas as questões da educação artística. Um departamento dedicava-se aos estudos das Artes Plásticas e Visuais e o outro designava-se à *arte da expressão* e incluía Música, Dança e Língua. Dentro deste departamento encontramos ainda Teatro, Estilística e Crítica. Ficou definido que cada matéria possuía a sua total independência dentro da escola.

No departamento de dança da escola era ensinado o material de dança moderna contemporânea que estava sendo desenvolvido por Jooss. Neste material estava incluído uma já modificada aula de ballet clássico que complementava a aula de dança moderna com exercícios na barra, adágio, allegro, mas sem a bravura das batterie, e técnica de pontas. O plano de aulas incluía ainda Eukinetik (dinâmica expressão do ensino, análise prática), Choreutik (aprendizado do espaço, teoria e

prática), *Improvisação e Composição, Escrita da Dança (Cinetografia, Labanotation), Música, Anatomia, História da Dança e outras disciplinas complementares*⁴.

Neste período de abertura da *Folkwangschule*, Jooss escreveu inúmeros artigos, ministrou várias palestras e organizou o “II Congresso Alemão de Dança”, sempre privilegiando os temas: *Formação de Bailarinos, Dança e Educação na Folkwangschule, e Dança e Ginástica*.

Posteriormente, em 1933, Jooss já possuía a sua própria Companhia de dança, o **Ballets Jooss**, que fez grande sucesso pela Europa com a coreografia *A Mesa Verde*⁵, que se tornou um clássico da dança moderna contemporânea. Todavia, Jooss foi obrigado a dissolver a Companhia devido à perseguição que ele próprio e parte dos integrantes estavam sofrendo, pelo *Partido Nacional Socialista*, e partir para o exílio.

Jooss e seu colega, o pedagogo *Sigurd Leeder*, aceitaram a oferta do casal de mecenas ingleses, *Dorothy e Leonard Elmhirst*, e transferiram-se para Dartington Hall, na Inglaterra, com 23 estudantes da *Folkwangschule* e outros professores. Em abril de 1934, foi aberta a *Jooss - Leeder School* e, aos poucos, devido ao sucesso que Jooss e sua Companhia já haviam feito pela Europa, estudantes de diferentes países começaram a chegar à *Jooss - Leeder School* e a tomar parte nas classes.

A escola possuía várias salas de trabalho, além disso, fazia parte do complexo, uma casa para os estudantes morarem, um palco ao ar livre e um

⁴ MARKARD, Anna & Hermann. **Jooss Dokumentation**. Böhne Verlag: Köln, 1985, 144. Tradução: Sayonara Pereira.

⁵ No centro do palco encontramos **a mesa verde**, símbolo de negociações, e dez diplomatas vestidos com ternos pretos. À medida que eles discutem a discussão se intensifica. Esta intensidade é demonstrada por movimentos que vão crescendo. Parece que os diplomatas não encontram uma saída, até que um deles toma um revólver na mão e atira. A seguir acontece a dança da morte. O próximo quadro mostra os jovens soldados que se despedem das mulheres e das mães, e se enfileiram em um ritmo de quem marcha para a guerra. A morte alcança os soldados no campo de batalha e assusta as mulheres que foram deixadas, até alcançar os últimos sacrificados, não importando se estas vítimas são jovens ou idosas. O final do ciclo mostra outra vez a cena inicial com **a mesa verde** e os dez diplomatas em eterna discussão. KUHLMANN, Christiane. **Tanz-Lese—Eine Geschichte des Tanzes in Essen**. Klartext-Essen: 2000, 36. Tradução: Sayonara Pereira.

pequeno teatro projetado por *Walter Gropius (1883-1969)*, o arquiteto que liderou o movimento *Bauhaus*⁶, na Alemanha.

O plano pedagógico de aulas ficou sendo uma continuação do plano que originalmente estava sendo desenvolvido na *Folkwangschule*. Nos meses de verão foram realizados os *Sommerkurse* (Cursos de Verão), que atraíam um grande número de estudantes curiosos para conhecer o funcionamento da escola e também para aperfeiçoar seu conhecimento em dança. Entretanto, durante a II Guerra Mundial, a escola teve de ser fechada devido a sua localização e todos os estrangeiros tiveram que abandonar a cidade.

Em 1949, *Jooss* aceitou o convite da prefeitura da cidade de Essen para ministrar um curso na *Folkwangschule*, entre os meses de maio e junho, para profissionais da dança. Ao término do curso, *Jooss* decidiu voltar para a Alemanha e, em outubro do mesmo ano, a *Jooss - Leeder School* reabriu sob sua direção, tendo no corpo docente *Trude Pohl*, que havia assumido a direção da escola na ausência de *Jooss*, e *Hans Züllig (1914-1992)*, bailarino e coreógrafo do *Ballets Jooss*, como professor de dança moderna.

Eu tive a oportunidade de fazer aulas de dança moderna na Folkwang Hochschule, com o Professor *Züllig*, entre 1985 e 1992. Nesta época, ele já havia se aposentado na Folkwang e atuava como Professor convidado em diferentes Companhias e Escolas do mundo, mas, entre uma tournée e outra, sempre retornava a Folkwang, onde era recebido com grande entusiasmo pelos alunos, até 1992, ano de seu falecimento.

As aulas do Professor *Züllig* iniciavam-se na barra, com uma estrutura de seqüências provenientes do ballet clássico, depois vinham exercícios no centro, que incluíam adágios, alegros e pequenos saltos, mas, os tempos musicais, as

⁶ Staatliches Bauhaus (literalmente, casa estatal de construção, mais conhecida simplesmente por Bauhaus) foi uma escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda que funcionou entre 1919 e 1933 na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes

respectivas contagens exigidas para a realização dos exercícios, e a movimentação, diferenciavam-se totalmente, por terem suas raízes na dança moderna: eram usadas contrações, assim como movimentos espiralados e fora do eixo. Os exercícios na diagonal partiam de combinações muito simples e simétricas, no entanto, aos poucos se transformavam em variações com grande uso do espaço. O Professor *Züllig* falava muito no volume e no peso dos movimentos.

Igualmente, desejo salientar que o Professor *Züllig* era dono de uma paciência muito grande quando aplicava seus ensinamentos; possuía muito humor, mas ao mesmo tempo era de uma exigência incrível. Sua voz era como música enquanto conduzia os exercícios, e de uma grande profundidade, induzindo, dessa forma, que cada milímetro da musculatura dos alunos cedesse um pouco mais e assim atingisse um centímetro a mais no espaço. O Professor usava muito as palavras *scharf* = afiado/cortante, *tiefe* = profundo, *schliessen* = fechar, *senkrecht* = vertical/perpendicular - em suas demonstrações, e o efeito do som destas palavras, ditas por ele, ajudavam muito em minha compreensão do sentido para a realização dos movimentos.

O plano de aulas foi para aquela época excepcional, contemplava: Aulas diárias e obrigatórias de técnica de dança moderna e técnica de ballet clássico. Folclore Europeu pela primeira vez no curriculum. Improvisação e composição, eukinetik/choreutik. Estudo das personagens principais de coreografias clássicas e também de coreografias modernas. Além disso, ainda aprendiam escrita da dança, pedagogia da dança, historia da dança, anatomia e música⁷.

O programa do curso da *Jooss - Leeder School* foi planejado para prover as necessidades de um bailarino até seu ingresso na carreira profissional e para pedagogos em dança, com a duração de quatro anos. Em outras palavras, o objetivo de *Jooss*, e dos professores que empregaram a intenção dos seus

⁷ expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura, sendo uma das primeiras escolas de design no mundo.

MARKARD, Anna & Hermann. *Jooss Dokumentation* – Bühne Verlag: Köln, 1985, 148. Tradução: Sayonara Pereira.

ensinamentos, era o de formar bailarinos que aprendessem a desenvolver, através de elementos que já existiam no seu corpo, a técnica, e a partir daí ampliar as possibilidades para trabalhar com ótima precisão, sinceridade e humanidade.

No vídeo *Folkwang Tanz ein stück Deutscher Tanzgeschichte in Essen* (Braemer -1993) (A dança da Folkwang - um pedaço da história da dança alemã em Essen), o Professor Züllig conta que as pessoas perguntavam sempre a Jooss por que ele não codificava seu trabalho, como foi feito com o ballet clássico ou como *Martha Graham* (1894-1991) fez, ao que Jooss respondia: *o meu objetivo é dar aos estudantes uma enorme conscientização do movimento, porque ESTILO é coisa para ser trabalhada pelo coreógrafo*⁸.

E, ainda Züllig:

*Nunca existiu uma técnica Jooss-Leeder proliferada. E isto por princípio não aconteceu. Mesmo assim continuam a existir professores que trabalham dentro da tradição dos pensamentos de Laban-Jooss-Leeder, analiticamente ou intuitivamente, e a empregam em sua própria aula. Nós não trabalhamos nunca a técnica pela técnica e sim como meio. Nós ensinamos dança como motivação, sinceridade e verdade, jamais algo decorativo*⁹.

Anos depois, uma das mais brilhantes alunas de Jooss, *Pina Bausch*, foi questionada sobre o que havia aprendido com o mestre:

*Certa sinceridade me foi transmitida*¹⁰, foi sua resposta.

⁸ ZÜLLIG, Hans. In BRAEMER, Silke - **Folkwangtanz eine stück Deutscher Tanzgeschichte in Essen** . Essen: 1993. Vídeo VHS. Tradução: Sayonara Pereira.

⁹ ZÜLLIG, Hans. In BRAEMER, Silke - **Folkwangtanz eine stück Deutscher Tanzgeschichte in Essen** . Essen: 1993. Vídeo VHS. Tradução: Sayonara Pereira.

¹⁰ BAUSCH, Pina. IN SCHMIDT, Jochen. **Tanztheater in Deutschland**. Frankfurt am Main: Propyläen Verlag-Berlin, 1992, 10. Tradução: Sayonara Pereira.

2.3 DORE HOYER

*Eu sempre me senti como um instrumento, como um meio.
Eu não almejavavada, tudo me era dado interiormente e eu
apenas servia a dança. A dança para mim não é uma profissão
é um sacerdócio. Meu ideal é a arte, pura e simplesmente¹¹.*

Dore Hoyer

A bailarina e coreógrafa *Dore Hoyer*, que tem seus solos ***Affectos Humanos***, de 1962, remontados até os dias de hoje por bailarinas e bailarinos contemporâneos e é inspiração para vários estudos teóricos sobre o seu trabalho, não teve certeza desse seu legado ao longo de sua vida profissional extremamente incerta e cheia de perdas afetivas.

Dore Hoyer teve contato com os ensinamentos de *Emile Jaques Dalcroze*, por ter se formado em Professora de Ginástica Rítmica pela escola *Villenvorort Blasenwitz*, uma filial da escola de *Hellerau*. Depois disso, estudou mais quatro anos na Escola dirigida por *Gret Palucca*, em Dresden.

Ainda jovem iniciou sua carreira de bailarina-solista inspirada em poemas e em músicas compostas especialmente para ela. Aceitou contratos em diferentes teatros alemães, e participou de várias montagens dirigidas por *Mary Wigman* e pelo bailarino *Harald Kreutzberg*.

O que difere o trabalho de *Dore Hoyer* do de outros bailarinos-coreógrafos e faz com que o seu permaneça tão atual é a profundidade e a verdade com que ela

¹¹ HOYER, Dore. IN MÜLLER, Hedwig. **Dore Hoyer-Tänzerin**. Deutschs Tanzarchiv Köln: Berlin: Edition Hentrich. 1992,182. Tradução: Sayonara Pereira.

fala de temas tão absolutamente humanos, fato que, na Alemanha do pós-guerra, dificultou muito a permanência em cartaz das suas coreografias.

As pessoas querem felicidade, piadas, sorrisos. Minha dança é expressão da tristeza. Ela é negativa. Dançar a felicidade não me é permitido. Porque eu devo preocupar as pessoas com a minha tristeza. Eu não vou mais dançar. Nunca mais¹².

Dore Hoyer continuou a dançar, mas quem melhor entendeu a sua dança e seus sentimentos, neste período, foi o povo sul-americano. Durante os meses de maio a agosto de 1953, *Hoyer* fez espetáculos na Argentina, Brasil, Uruguai e Chile. Sua dança era envolvente, os quadros e os temas explorados em suas coreografias foram plenamente compreendidos e os teatros, nesses lugares, tiveram suas lotações esgotadas.

Dore Hoyer se inspirou nas paisagens que viu, no carinho que recebeu de pessoas de diferentes etnias, e iniciou a coreografar um ciclo de danças chamado *Südamerikanische Reise* (Viagem pela América do Sul) inspirado nessa vivência sul-americana. Em fevereiro de 1954, aconteceu a estréia de *Südamerikanische Reise*, no Teatro da Ópera de Hamburgo.

Em Hamburgo, *Hoyer* possuía ainda um fiel e grande público que prestigiou seu espetáculo. Mesmo assim, as possibilidades da coreógrafa e bailarina de concretizar a realização de uma *tournee* pela Alemanha então dividida, vieram abaixo quando *Hoyer* sofreu uma lesão em um dos joelhos.

Nessa parada forçada seus pensamentos direcionaram-se para a sua responsabilidade como artista desta nova sociedade e, em suas anotações de setembro, pondera:

¹² HOYER, Dore. In MÜLLER, Hedwig. **Dore Hoyer-Tänzerin**. Deutsches Tanzarchiv Köln: Edition Hentrich. Berlin: 1992, 49. Tradução: Sayonara Pereira.

Quando dou uma olhada nos temas dos meus solos desde 1951 me dou conta de que eles são pouco concretos, quero dizer que muito pouco têm de uma relação direta com o próximo. A maioria deles perdem-se em superficialidades, em abstrações, pensamentos interiores. Não é à toa que o público queira manter distância de tudo isto!!!! Esta pausa forçada que estou tendo agora me abre os olhos e o senso para novos meios que eu possa vir a colocar no meu trabalho futuro. As minhas danças precisam receber novamente um conteúdo concreto. Elas precisam ter uma relação direta com o que está acontecendo nos dias de hoje para que sejam absorvidas pelo próximo. Todo o resto é uma fuga da realidade, fuga da responsabilidade. (...) A dura realidade¹³?

A inovação que iremos encontrar nos trabalhos de *Dore Hoyer* é que ela faz com que o corpo se submeta a novas formas, mesmo que este corpo seja obrigado a ultrapassar as fronteiras orgânicas. *Hoyer* enxerga no corpo uma forma primária e usa o corpo como um verdadeiro instrumento. A forma, em seu ponto de vista, possuía o mesmo peso que o conteúdo da coreografia. Ainda, *Hoyer* somava a tudo isto uma absoluta musicalidade.

Foi possível perceber isto quando analisei as coreografias do ciclo ***Affectos Humanos***, de 1962, que é composto pelos Solos: ***Eitelkeit*** (Vaidade) - ***Begirde*** (Desejo) - ***Hass*** (Ódio) – ***Angst*** (Medo) - ***Liebe*** (Amor), para uma monografia na disciplina Tanzwissenschaft (Ciência da Dança) – “***Dore Hoyer - Affectos Humanos - Rekonstruktion, Auseinandersetzung oder Zerstörung***” (Dore Hoyer - Affectos Humanos - Reconstrução, Discussão ou Destruição), orientada pela Profa. Dra. Claudia Jeschke, na Hochschule Für Musik Köln, em abril de 2002.

Cada um dos solos é independente e tem o seu próprio tema. Em relação aos movimentos cênicos, *Hoyer* desenvolveu diferentes variações que depois as liga e as transforma em seqüências coreográficas. Trabalhando em perfeito diálogo e concentração com as músicas para percussão ou piano compostas por

¹³ HOYER, Dore - In MÜLLER, Hedwig. **Dore Hoyer-Tänzerin**. Deutschs Tanzarchiv Köln: Edition Hentrich. Berlin: 1992, 41. Tradução: Sayonara Pereira.

Dimitri Wiatowitsch (1905-?), seu *partner*-artístico ao longo de 30 anos, em várias obras cênicas, transcende com o seu corpo as fronteiras corporais das exigentes coreografias.

A maneira conseqüente com que *Hoyer* criava cada movimento chegava aos menores detalhes. Partia de um movimento como uma forma, onde era necessário o conhecimento técnico para executá-lo e, depois, através da interpretação e da expressividade tornava possível reduzir a forma inicial em busca de uma transcendência. Este fato pode esclarecer o porquê do seu interesse pelo estudo da técnica na dança clássica, o que aproxima o seu pensamento ao pensamento de *Kurt Jooss*.

Hoyer concordava em alguns pontos do pensamento de *Mary Wigman*, mas divergia em outros. Confiava no treinamento do corpo em aulas de ballet clássico como uma possibilidade técnica para deixar o corpo com maior habilidade e destreza, fato que *Wigman* discordava. Por outro lado, concordava com o pensamento de *Wigman* referente ao fato de que bailarinos clássicos têm a habilidade de expressão mais limitada.

Vejamos a seguir uma carta escrita por *Dore Hoyer*, datada de 12.05.1957, na qual ela esclarece algumas questões em que acredita. Em uma passagem da carta, percebe-se a crítica que a coreógrafa mais jovem faz a *Wigman* pela maneira como esta conduzia os ensaios que estavam sendo realizados para a coreografia *A Sagração da Primavera*, com música de *Igor Stravinsky*:

Mary me deixou bem tranqüila até agora, na Sagração, tanto que eu já tenho a metade da composição do meu solo pronta. (...) Mary está trabalhando há um longo tempo com os estudantes na primeira dança que é super simples. Com List e Trücke vou tentando preencher várias partes com mais dança. Mary vai aceitando, mesmo que eu perceba que por dentro ela está “se cozinhando”. Também ela trabalha tão devagar que muitas vezes sentimos vontade de bocejar. Ela explica horas e horas somente sobre os sentimentos e o conteúdo, ao invés de transmitir quais formas devem ser feitas. Na verdade ela trabalha arquitetonicamente e

*esquece de preencher a estrutura e, quando o faz, é muito amadora. Tem que se prestar muita atenção e no momento certo intervir. Nela falta o sentido para a ação entre uma música tão complicada como a Sagração e o ritmo da dança que deve ser dançado. Mas deixa para lá, com certeza irá dar certo. Ela precisa somente de três vezes mais tempo do que a gente*¹⁴.

Assim como *Wigman* e *Jooss*, *Dore Hoyer* não deixou sistematizado nenhum método sobre a forma de dança que desenvolveu. Alguns pesquisadores acreditam que isto ocorreu por *Hoyer* se encontrar, ao longo de sua carreira, sempre envolvida com o desenvolvimento de novas criações coreográficas. Sua vida foi basicamente dedicada às *Performances* de suas coreografias nos palcos de diversos países. Também não foi encontrada nenhuma referência sobre a sistematização do seu processo criativo, mas tem-se, de certa forma, o que *Cecília Salles* nos notifica:

A criação está espalhada pelo percurso. Sob esta perspectiva, todos os registros deixados pelo artista são importantes, na medida em que podem oferecer informações significativas sobre o ato criador. Há anotações em diários, anotações e rascunhos¹⁵.

Deste modo, graças a sua herdeira artística, *Waltraut Luley*, encontram-se reunidos diversos fragmentos das criações de *Hoyer*, através dos figurinos de várias coreografias, os quais foram preservados, assim como correspondência, programas, cartazes, fotos, recortes de jornais e revistas.

Igualmente, encontra-se registrado, em uma espécie de diário, anotações que descrevem várias das coreografias separadamente, narram sentimentos, sonhos e pensamentos durante a criação. A maioria deste importante material está preservada no *Deutsches Tanzarchiv Köln* (Arquivo Alemão de Dança na cidade de Colônia).

¹⁴ HOYER, Dore - In MÜLLER, Hedwig. **Dore Hoyer-Tänzerin**. Deutsches Tanzarchiv Köln: Edition Hentrich. Berlin: 1992, 41. Tradução: Sayonara Pereira.

¹⁵ SALLES, Cecília. In ZULAR, Roberto. **Criação em Processo – Ensaio de crítica genética**. São Paulo: FAPESP – Capes - ILUMI/URAS: 2002, 188.

2.4 PINA BAUSCH

*O quê que eu faço: eu olho. Talvez seja isto. Eu sempre observei somente as pessoas. Eu sempre só vi as relações humanas, ou procurei vê-las, para falar sobre elas. Isto é pelo que eu me interessou. Eu não conheço também nada mais importante do que isto*¹⁶.

Pina Bausch

O nome de *Pina Bausch*, nos dias atuais, é associado diretamente a sua condição de criadora e mentora do *Tanztheater* contemporâneo. Suas peças coreográficas (*Stück*) já foram apresentadas nos quatro cantos do mundo para platéias deslumbradas e sua obra já foi analisada por vários pesquisadores, em prosa e verso. Fotógrafos lhe dedicaram livros de fotos; documentários e filmes foram rodados sobre esta brilhante coreógrafa e seu maravilhoso e diversificado Ensemble.

Mas o que deixa sempre o público muito curioso, emocionado, próximo e tocado verdadeiramente pela obra de *Bausch*, acredito que seja exatamente o que ela afirma no texto transcrito acima: o seu interesse em observar pessoas e seus respectivos comportamentos.

A temática abordada pelo *Tanztheater*, tanto por *Pina Bausch* como pelos demais protagonistas apresentados neste estudo, desde sua criação e ao longo destas cinco décadas, mantém-se em sua essência sempre a mesma. Somente a ótica, pela qual os temas são tratados, modifica-se sutilmente, talvez como o estado de ânimo do homem contemporâneo, que mesmo com todos os progressos tecnológicos ainda se emociona com os mesmos temas: amam e sentem medo, são solitários e sentem saudades.

¹⁶

BAUSCH, Pina. In HOGHE, Raimund. **Pina Bausch Tanztheatergeschichte**. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1986, 8. Tradução: Sayonara Pereira.

Os temas universais utilizados por *Kurt Jooss*, *Dore Hoyer*, *Pina Bausch*, *Susanne Linke* e outros protagonistas do *Tanztheater*, em suas peças coreográficas, fazem com que as pessoas comuniquem juntas. E, no caso das pessoas de uma platéia, elas podem identificar-se por um momento e quem sabe poderão rir de sua solidão, chorar por uma cena que as remetam de volta às lembranças longínquas de sua infância. A arte abrangendo assim um papel mais social e de sensibilização dos indivíduos.

Para a jovem *Philippine Bausch*, de 15 anos, foi quase inconsciente sua decisão de seguir os estudos de dança. E se a sua decisão se transformaria em carreira profissional, naquele momento, não foi para ela o mais importante:

Eu não pensei muito sobre isto. Possivelmente isto acabou acontecendo sozinho. Eu sempre tive muito medo de fazer alguma coisa, mas eu gostava muito de fazer dança. E mais ou menos no final da escola quando a gente pode ou deve escolher o que vai ser, porque sabe que a escola vai terminar – então já estava claro para mim: iria estudar dança¹⁷.

Em 1960, logo após sua formação de quatro anos em dança na *Folkwangschule*, como aluna-mestra de *Kurt Jooss*, já se esboçava a sua genialidade. Recebeu uma bolsa de estudos do *DAAD* (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst*) para a renomada *Julliard School of Music*, onde foi aceita como “*special student*”. A escola era sediada em New York, o grande centro de dança, no qual já acontecia um intenso movimento em dança moderna, muito diferente da realidade da pacata Essen. Entre os professores e coreógrafos com quem *Pina Bausch* trabalhou na América estão nomes como: *José Limon* (1908-1972), *Antony Tudor* (1909-1987), *Louis Horst* (1884-1964), *La Meri* (1899-1988) e *Paul Taylor* (1930).

¹⁷

BAUSCH, Pina. In SCHMIDT, Jochen. *Tanzen gegen die Angst-Pina Bausch*. Düsseldorf & München-Econ & List-Taschenbuch Verlag, 1998, 28-
Tradução: Sayonara Pereira.

Após dois anos e meio, *Bausch* retornou para Essen, para a *Folkwang* que havia sido elevada à categoria de *Hochschule (Escola Superior)*, e para o recém-criado *Folkwang - Tanzstudio*, grupo dirigido por *Jooss*, que funciona até os dias de hoje dentro da própria *Folkwang Hochschule*.

O *Folkwang - Tanzstudio* foi, para *Pina Bausch*, nos cinco anos seguintes, local de trabalho diário e de contato com os palcos do mundo. Porém, anos depois, *Bausch* contou em entrevista que ela se sentia bastante insatisfeita dentro do grupo:

*Nós não tínhamos muito que fazer, não aconteciam muitas coisas novas e, na verdade, através de uma grande frustração que eu estava sentindo, pensei em fazer para mim alguma coisa. Não pensava em fazer uma coreografia, minha intenção era apenas a de querer dançar*¹⁸.

É com certa inocência que *Pina Bausch* comenta a sua falta de motivação no trabalho diário, ela queria sanar o aborrecimento pessoal e iria encontrar na coreografia uma saída. Seus primeiros trabalhos não contrariavam o que havia aprendido em Essen ou em New York, nem faziam alguma crítica ao momento político do país.

Com a coreografia *Im Wind der Zeit*, *Pina Bausch* recebeu o 1º prêmio no *Choreographisches Wettbewerb von Köln* (Concurso Coreográfico de Colônia), em 1969, e, depois disto, a carreira de coreógrafa nunca mais foi interrompida.

Com a nomeação do professor *Hans Züllig* como diretor do Departamento de Dança da *Folkwang Hochschule*, após a aposentadoria de *Kurt Jooss*, *Pina Bausch* foi nomeada professora na *Folkwang Hochschule* e também diretora do *Folkwang - Tanzstudio*.

¹⁸ BAUSCH, Pina. In SCHMIDT, Jochen. *Tanzen gegen die Angst-Pina Bausch*-Düsseldorf & München-Econ & List Taschenbuch Verlag, 1998, 32.
Tradução: Sayonara Pereira.

Após alguns contratos para realizar diferentes coreografias no *Teatro da Ópera de Wuppertal*, em 1973, aos 33 anos, *Pina Bausch* foi nomeada por *Arno Wüstenhöfer*, diretor geral do Teatro, coreógrafa-residente, cargo que ocupa com grande êxito até o presente.

*Eu achava que não seria de maneira alguma possível fazer alguma coisa individual dentro do sistema. Eu pensava na rotina e nas determinações e em tudo que existe. Achava que no Teatro tudo deveria ser feito como a direção já estava acostumada, eu tinha um grande medo*¹⁹.

Todas as regras existentes dentro da “empresa” Teatro foram adquirindo uma grande flexibilidade para conviver com a criatividade inovadora de *Pina Bausch* e seu Ensemble. Agora, 34 anos desde seu ingresso na Ópera de Wuppertal, pode-se dizer que ela é a única personalidade da cena teatral alemã que conseguiu transformar, possivelmente, **todas** as suas visões cênicas em realidade.

Entretanto, seus primeiros trabalhos não foram muito bem aceitos pelo público que freqüentava a Ópera de Wuppertal, acostumado que estava a ballets clássicos. Comparando os trabalhos de *Bausch*, realizados ao longo dos anos, pode-se dizer que os seus trabalhos eram bastante tradicionais, continham o que a dança moderna-clássica dos anos 70 dispunha para apresentar.

Em 1975, *Pina Bausch* cria “*Frühlingsopfer*” (A Sagração da Primavera), com música de *Igor Strawinsky*, uma das peças com maior dificuldade técnica e de grande significado dentro do repertório da Companhia. A peça é realizada na tradição da dança de expressão e contém, ao mesmo tempo, toda a matéria-prima que *Pina Bausch* ao longo de seus próximos trabalhos se utilizaria.

¹⁹ BAUSCH, Pina. In SCHMIDT, Jochen. *Tanzen gegen die Angst-Pina Bausch*-Düsseldorf & München-Econ & List Taschenbuch Verlag: 1998, 42.
Tradução: Sayonara Pereira.

Frühlingsopfer marca ao mesmo tempo o final e o ponto de virada de um incremento, que se utiliza radicalmente dos meios oferecidos pelo teatro e que alarga o entendimento tradicional da dança. Posteriormente a esta peça pode se dizer que é encontrado um outro senso de coreografar e a partir dela segue a formação do conceito de Tanztheater que é associado a Wuppertal²⁰.

Na peça, como único aparato cênico encontra-se o palco coberto por uma camada de terra, que remete a um lugar arcaico, ancestral, sem com isso permitir identificar um período definido. A terra influencia diretamente a movimentação dos bailarinos, dificulta as suas ações, adere aos vestidos das mulheres no desenrolar da peça, aos torsos nus dos bailarinos, nos rostos e nos cabelos, misturada pelo suor dos corpos dos interpretes.

*No Tanztheater de Pina Bausch não acontece nada “como se fosse”, como que os bailarinos estivessem interpretando o seu cansaço. Eles estão realmente com os pés enterrados na terra, até a altura do osso maléolo. A energia que é exigida pelos bailarinos na Sagração atinge o público diretamente, sem nenhuma dissimulação*²¹.

Foi-me oportunizado assistir inúmeras vezes a *Sagração da Primavera*, de Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal* e distintos elencos, em diferentes espaços cênicos, inclusive com orquestra tocando a música ao vivo. Não posso deixar de relatar que, além de ser uma das minhas coreografias preferidas, é impossível assistir a essa peça passivamente, pois, mesmo quem está sentado no público é arrebatado para a arena e “participa” do grande ritual. Além disso, a coreógrafa lida com a personagem da *jovem que será sacrificada* de uma forma tão surpreendente, que, até o último momento antes do início do solo desta jovem não se tem certeza de quem realmente será sacrificada.

²⁰ SERVOS, Norbert. *Pina Bausch- Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst,einen Goldfisch zu dressieren*. Seelze-Velbert- Kallmeyersche Verlagsbuchhandlung edition:tanz- 1996, 24. Tradução: Sayonara Pereira.

²¹ SERVOS, Norbert. *Pina Bausch- Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst,einen Goldfisch zu dressieren*. Seelze-Velbert-Kallmeyersche Verlagsbuchhandlung edition: tanz: 1996, 25. Tradução: Sayonara Pereira.

Após o espetáculo de *A Sagração da Primavera*, em conversa informal com as bailarinas *Na Young Kim* e *Cristiana Morganti*, integrantes do Ensemble há mais de dez anos, no dia 18 de janeiro de 2006, em Wuppertal, elas admitiram o grande *stress* que é vivido durante o andamento da peça. Já o bailarino *Stephan Brinkmann* relatou, se divertindo, que o elenco masculino tem um pouco mais de *tranqüilidade* em comparação ao elenco feminino, uma vez que eles estão em cena alguns minutos a menos.

Em 1976, na terceira temporada em Wuppertal, *Pina Bausch* quebra a sistematização coreográfica quando cria sobre textos de *Bertold Brecht* e música de *Kurt Weill* (1900-1950), *Die Sieben Todsünden* (Os sete pecados capitais). Os bailarinos dançam e cantam utilizando, assim, da abertura de possibilidades que o *Tanztheater* oferece. O palco aparece bem no consenso de *Brecht*, o qual acredita que:

*O palco não é um lugar com cortinas sem transparência e sim um lugar que deve radicalizar a realidade*²².

A maneira de *Bausch* (que sempre trabalhou, além de bailarinos, com atores) construir suas peças (*Stück*), fez com que percebesse que poderia criar a partir de pensamentos, textos, repetições de células coreográficas, em conexão com a vida pessoal de seu Ensemble. Foi a partir dessa percepção que ela começou a desenvolver o emprego das perguntas para os intérpretes durante a realização das produções. Segundo *Regina Advento*, integrante do *Tanztheater Wuppertal*:

Há três tipos de respostas: por palavras, por movimento ou ambos. Não somos obrigados a responder todas, mas tudo o que respondemos é gravado em vídeo e depois algumas cenas selecionadas e retrabalhadas individualmente com Pina. É importante ressaltar que ela não acha correto afirmar que esse método é feito por improvisação, pois temos um tempo para pensar e responder. Além do mais, tudo é revisto muitas vezes. Há até respostas, de texto ou movimento, que são

*repassadas a outros bailarinos. Em geral, não temos idéia de para onde vai o material, tudo é centrado na Pina*²³.

Tanto a coreógrafa como os intérpretes têm grande liberdade para agir e reagir como sentirem que seja mais adequado, e desta forma criam as mais variadas situações, como se costuma ver em suas peças coreográficas.

*A coreógrafa confirma sua recusa a improvisações: Não é meu trabalho de improvisação. Eu pratico muito pouco essa forma livre. Meu trabalho é uma pesquisa e, quando se pesquisa, não se está improvisando. Em geral, 90% do material assim obtido é depois abandonado. Mas eu posso muito bem decidir, amanhã, trabalhar de outro modo, pois eu sou contra sistemas*²⁴.

Além disso, parece que não é a proposta de *Bausch* que sua forma de criação seja codificada, prefere deixar espaço para certa subjetividade na sua maneira de criar.

A repetição que é uma característica marcante dentro das obras cênicas de Tanztheater em geral, acompanha as obras de *Bausch*. A mesma ação é repetida muitas vezes. Inicialmente a ação se mostra dissociada de emoções, mas com a construção da repetição propriamente dita, que chega muitas vezes a exaustão, cria no intérprete e conseqüentemente na platéia sentimentos, significados e experiências diversificadas.

A universalidade no trabalho de *Pina Bausch* pode ser reconhecida pela sua preocupação em observar pessoas. Quando está em tournée com a Companhia, ou nas pesquisas de campo durante as pré-produções, ela demonstra estar procurando um diálogo entre o popular e o erudito.

²² SERVOS, Norbert. *Pina Bausch- Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst,einen Goldfisch zu dressieren*. Seelze-Velbert- Kallmeyersche Verlagsbuchhandlung edition: tanz, 1996, 36-Tradução: Sayonara Pereira.

²³ ADVENTO, Regina. In CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosacnaify, 2005, 33.

²⁴ BAUSCH, Pina. In CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosacnaify, 2005, 33.

*Como em todas as peças que faço em co-produção, o que me interessa na cidade são as pessoas, os ambientes, os contrastes e não os monumentos. Quero me questionar sobre elas. Interessa-me encontrar a alegria, ver os dois lados das coisas, o positivo e o negativo, e procurar sempre um equilíbrio de otimismo naquilo que eu vejo e sinto*²⁵.

Desta forma, *Pina Bausch* corrobora que na sua busca em conhecer os lugares que serão a fonte inspiratória para suas novas criações ela própria se insere juntamente com seus bailarinos participativamente nas novas situações que se apresentam. Mais precisamente isto acontece nas viagens ou turnês quando a Diretora e os integrantes do Ensemble procuram envolver-se com as pessoas desses novos ambientes. Este convívio é o que, na Academia, denomina-se *período da pesquisa de campo*.

Outro fato que acredito inspirar muito a diversidade encontrada nas cenas coreográficas, realizadas pelos bailarinos do Ensemble, de *Bausch*, é justamente a multiplicidade de tipos físicos provenientes de várias culturas. Em cena vemos uma pequena fração do mundo e seus diversos. Suas obras trazem a interação de diferentes tipos de artes dentro da gramática teatral. Cenários compostos por materiais reais, como água em *Arien* (1979), terra em *Frühlingsopfer* (1975) e *Auf dem gebirge hat man ein geschrei gehört* (1984), grama em *1980 - Ein stück von Pina Bausch* (1980), ou um campo de cravos em *Nelken* (1982), ligam os acontecimentos cênicos às situações reais da vida cotidiana. Os figurinos confeccionados para as peças trazem as bailarinas trajando frequentemente vestidos longos e os bailarinos ternos e gravatas; trajes elegantes usados normalmente para eventos sociais.

Como controle de qualidade de suas obras, *Bausch* está presente em todos os espetáculos apresentados pelo seu Ensemble. Em entrevista a *Fábio Cypriano*, ela declara:

²⁵ BAUSCH, Pina. In CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosacnaify, 2005, 100-101.

Assisto sempre aos espetáculos porque creio que eles nunca estão prontos, sempre há algo a melhorar. Tenho muito medo de que o público perceba que algo ainda é necessário e, por isso, estou sempre presente. Assistir às peças faz parte do meu ciclo de trabalho. Além do mais, eu acho que foi o meu sentimento que organizou as peças e, por isso, tenho que estar lá, fazendo as críticas. Toda a Companhia trabalha tanto, que tomar conta é muito importante. Tomar conta é sempre necessário, seja numa relação de amizade ou outra qualquer²⁶.

Para finalizar este sub-capítulo, mesmo acreditando que sobre o trabalho de *Pina Bausch* seja possível escrever inúmeras teses, utilizo-me das palavras do jornalista *Klaus Wildenhan*, as quais fazem atentar para mais um ponto muito importante dentro das fronteiras que *Bausch* transcendeu com a sua compreensão de realizar *Tanztheater* cenicamente:

Sua dança é social. E o incrível é que um bailarino, no sistema teatral alemão, normalmente quando chega aos 30 anos tem uma grande dificuldade de ainda estar dançando, devido à estética de dança usada no repertório da maioria das Companhias de dança destes Teatros. Sofrimento, dificuldade, miséria, em minha opinião só podem ser dançados na maturidade dos 40 anos. Ou não? São todos estes sentimentos que ao longo do tempo atingem a vida de todas as pessoas e inclusive a vida dos bailarinos. E exatamente porque neste momento eles têm que sair da cena? Isto é um grande motivo pelo qual eu considero o Tanztheater de Bausch monstruosamente importante. Bausch nos dá a possibilidade, ou melhor me expressando, ela dá mais uma vez a chance para que estas pessoas dançam “em todo o seu pé”, em sua maturidade, trabalhem ativamente e apresentem situações bem pessoais, individuais e que muito nos tocam²⁷.

²⁶ BAUSCH, Pina. In CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosacnaify, 2005, 103.

²⁷ WILDENHAN, Klaus. **Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?** (O que faz Pina Bausch e seus bailarinos em Wuppertal). Alemanha. Vídeo. Co-Produção NDR, 1983. Tradução: Sayonara Pereira.

2.5 SUSANNE LINKE

*Eu jurei para mim mesma jamais dançar abstratamente.
Sempre me interessou muito mais dançar o que move o
interior das pessoas²⁸.*

Susanne Linke

A bailarina e coreógrafa *Susanne Linke* é uma das criadoras pioneiras dentro do *Tanztheater* contemporâneo e uma das artistas que têm maior significado dentro deste movimento. Ela desenvolveu ao longo de sua trajetória novas formas de movimentação e um caminho muito próprio.

Norbert Servos, autor do livro *Schritte Verfolgen* (Passos Perseguidos), inspirado na trajetória de *Susanne Linke*, editado em 2005, revela que o maior objetivo da coreógrafa era o de ser *o mais invisível possível*. Seus movimentos são cheios de controle, contenção e de uma enorme precisão.

Susanne Linke questiona todas as combinações de movimentos compostos por ela intensivamente, vira-as do avesso, controla-as e revira-as do início ao fim. É um processo em que todo o movimento será lapidado até ser sentido no corpo a mais fina ramificação dele e onde poderá ser percebido qual o caminho que a emoção se serve através do corpo²⁹.

Autora de um número razoável de coreografias, *Susanne Linke* proporciona ao seu público a possibilidade de visualizar uma transparência em suas criações. Seu desejo de transparência é aliado nas suas criações com o físico, a técnica de dança e o espiritual.

²⁸ LINKE, Susanne. In SERVOS, Norbert. *Schritte Vervolgen-Die Tänzerin und Choreographin Susanne Linke*. K. Kieser Verlag-München: 2005,

¹⁴³ Tradução: Sayonara Pereira.

²⁹ SERVOS, Norbert. *Schritte Vervolgen-Die Tänzerin und Choreographin Susanne Linke*. K. Kieser Verlag-München: 2005, 10. Tradução: Sayonara Pereira.

Um de seus solos mais conhecidos chama-se *Im Bade wannen* (Na banheira). A temática do solo gira em torno da frustração e do aborrecimento que uma mulher sente no banheiro. Utilizando-se de gestos do cotidiano, a coreógrafa limpa a banheira, anda em volta do objeto fazendo repetidos círculos, talvez concentrada em pensamentos perdidos, até que finalmente a banheira parece ganhar vida própria transformando-se num partner, e é então que a protagonista pode esquecer todo o vácuo de sua vida.

Além de atingir um momento extremamente poético, a coreógrafa também mostra uma possibilidade de transcendência dentro de seu dia a dia. De um lado, encontramos um realismo com um olhar bem direcionado na dificuldade, de outro, a capacidade de transcendência.

Um dos tópicos mais fascinantes na obra de *Susanne Linke* é o andrógino, como a parte feminina e a parte masculina trabalham no corpo. Como estas duas partes brigam o tempo inteiro, uma com a outra, mas, também, como elas podem encontrar um equilíbrio. É comum encontrar nas coreografias de *Susanne Linke* homens e mulheres trajando a mesma roupa, o que os tornam mais anônimos:

Mas isto é apenas um truque com o qual a coreógrafa se permite certa liberdade para falar sobre o que realmente quer falar. Ao invés de dramatizar a relação entre os sexos opostos, ela procura uma aproximação, algo em comum entre os dois que possa levá-los à procura da felicidade. A luta não acontece no exterior, mas dentro de cada indivíduo. Para ela parece indispensável uma troca de energia e o desenvolvimento de um equilíbrio para que a felicidade possa ter algum significado³⁰.

Outro ponto que pode ser observado em suas coreografias é que ela contempla o mundo através de sua perspectiva feminina, por exemplo, em coreografias como *Frauenballett* (*Ballet das Mulheres*), ou *In Bade wannen* (Na Banheira), ambas apresentadas no Brasil nas turnês realizadas em 1984 e 1986.

Frauenballett (Ballet das Mulheres), de 1981, tem como tema central o trabalho realizado pelas mulheres, às vezes exaustivo, outras vezes trazendo uma dose de humor. São usados tecidos de seda muito longos e coloridos, nos quais estas mulheres trabalham. Enrolam, desenrolam e trabalham novamente; usam estes tecidos por toda a extensão do palco. As mulheres conversam e contam banalidades durante o desenvolvimento do trabalho. Lavam seus tecidos em um riacho imaginário, exatamente como as mulheres de países menos desenvolvidos fazem. Um homem trajando uma roupa igual a que as mulheres vestem participa do trabalho igualmente. Outros dois homens são como estrangeiros que divagam neste cenário de trabalho, como presenças quase surreais. O que no início parece divertido transforma-se, com o decorrer da coreografia, em árduo trabalho. Na trilha sonora ouve-se *Krzysztof Penderecki* (1933) e obras de compositores renascentistas para violão.

Os quadros, os códigos de movimento e as seqüências criadas por Susanne Linke para esta peça coreográfica são cheios de fantasia, originalidade e divertimento. Com “Frauenballett”, Susanne Linke atinge um elevado patamar: o de criadora de uma grande obra prima³¹.

Várias das coreografias de *Susanne Linke* falam de uma espera, de sonhos e de uma saudade. Homens e mulheres têm o mesmo peso em suas peças, expressam-se de formas cênicas diferentes, mas movem-se pelo mesmo caminho.

Um bom exemplo é o solo *Schritte Verfolgen* (Passos Perseguidos), de 1985. Neste solo, dividido em seis fases de sua vida, a protagonista leva a quem o assiste por estações do seu desenvolvimento: o desespero de não poder falar, após ter contraído uma doença infantil; a experiência de ter uma linguagem própria para se comunicar com o mundo; conhecimento intensivo com o corpo

³⁰ SERVOS, Norbert. *Schritte Vervolgen-Die Tänzerin und Choreographin Susanne Linke*. K. Kieser Verlag-München: 2005, 11. Tradução: Sayonara Pereira.

³¹ SERVOS, Norbert. *Schritte Vervolgen-Die Tänzerin und Choreographin Susanne Linke*. K. Kieser Verlag-München: 2005, 12. Tradução: Sayonara Pereira.

através da dança; a descoberta da beleza que acontece com o amadurecimento de uma coreografia, e depois com o seu amadurecimento pessoal como artista, até chegar à transcendência como criadora.

A coreógrafa soma ao seu curriculum mais de 30 coreografias, mas os Solos talvez façam parte de um dos capítulos mais significativos de sua carreira.

Os solos são seus pontos-âncora, onde ela pode certificar-se, onde tem sua posição, e a partir desta posição determina o novo outra vez³².

A ambivalência aliada ao andrógino são chaves importantes para a compreensão do trabalho coreográfico de *Susanne Linke*. Com uma sutil ironia a coreógrafa demonstra, nos seus trabalhos, que as coisas não são tão sérias como parecem. Ela é capaz, e permite também que o público possa rir de si mesmo, dando assim uma espécie de trégua e distanciamento às complicadas situações cotidianas.

A precisão na maneira de agir com as formas e com seus conteúdos foi aprendida por *Susanne Linke* durante o período de formação com *Mary Wigman*, a grande pioneira da dança de expressão, e na *Folkwang Hochschule* de Essen. Com *Wigman*, ela aprendeu como um sentimento é sentido em um movimento criado e como este movimento, que acontece no corpo, relaciona-se ao espaço.

Sentimento de vibração, "Vibratogefühl", chama-se a movimentação nos trabalhos desenvolvidos por Wigman. A parte inferior do corpo relaciona-se com a terra, a parte superior do corpo relaciona-se com o céu. Entre estas duas partes deve existir uma tensão que vibra com todas as energias, com todas as dinâmicas e com isto dá-se um resultado no espaço³³.

³² SCHMID, Jochen. **Tanztheater in Deutschland**. Frankfurt am Main; Berlin: Propyläen-Verlag, 1992, 146. Tradução: Sayonara Pereira.

³³ SERVOS, Norbert. **Schritte Vervolgen-Die Tänzerin und Choreographin Susanne Linke**. K. Kieser Verlag-München: 2005, 12. Tradução: Sayonara Pereira.

Mesmo assim, em entrevista a *Norbert Servos (2005)*, *Susanne Linke* afirma que não conhece diferenças entre movimentos periféricos ou movimentos centrais; existe para ela apenas uma dosagem entre movimentos centrais, que podem ser bem pequenos ou bem grandes.

Ela afirma também que *Wigman* não se concentrava muito na forma, mas proporcionava significado à raiz do movimento. *Wigman* dizia que o primeiro olho de um bailarino é a bacia, o segundo localiza-se na parte superior das costas e o terceiro na testa. Além disso, relata *Linke*, *Wigman* sempre acentuava, nas suas explicações, que as costas possuem uma expressividade, assim como todo o movimento inicia, a partir de sua definição, pela parte frontal da bacia, segue através das costas, sobe até o terceiro olho e reverbera para fora.

Depois de *Susanne Linke* ter entendido, através dos ensinamentos de *Mary Wigman*, a força da expressão do corpo, ela buscou nos ensinamentos de *Jean Cébron (1927)* e *Hans Züllig*, professores na *Folkwang Hochschule*, de Essen, a beleza, a sutileza, o polimento da forma e especialmente a precisão nos trabalhos de pés e pernas.

Esta formação complementar em Essen trouxe um olhar centrado na forma e na técnica desenvolvida por *Linke*, mas mesmo assim não a afastou de seu impulso inicial de criação, nem tão pouco de sua essência. Desde o início ela pretendeu encontrar uma linguagem onde fosse necessária uma técnica sólida, muita precisão, que traduzisse o que o seu corpo pretendia falar, contudo, que abrangesse além da forma.

Para *Linke*, isso não está exclusivamente concentrado na profundidade dos sentimentos, nem apenas na precisão técnica, mas deve estar equilibrado e distribuído entre o corpo, o espírito e a mente, uma qualidade desenvolvida entre bailarinos bem treinados. Um exemplo para esta sua forma de criação encontra inspiração, no seu início de carreira, no trabalho coreográfico de *Dore Hoyer* que,

como já foi comentado no item 2 deste capítulo, trabalhava com reduções e com a essência dos sentimentos capitais dos seres humanos, sem nunca esquecer-se da técnica.

Minha última experiência profissional com *Susanne Linke* aconteceu em agosto de 2001, em Essen, no *Coreographisches Zentrum* (Centro Coreográfico de dança, hoje chamado de *PACT-Zollverein*), que na época estava sendo dirigido artisticamente por *Linke*. Eu participava de um festival de solos chamado: *Solo w dialogu – Solo im Dialog*, no qual participavam cinco bailarinas solistas: duas eram da Polônia e três representavam a região NRW na Alemanha, das quais eu era uma delas. Meu solo *In der Zeit* (No tempo) foi escolhido para que abrisse o programa. *Linke* assistiu a alguns ensaios e um dia veio me perguntar se poderia opinar. Eu me senti lisonjeada por receber sua atenção.

Sobre o meu trabalho, *Linke* comentou que *o solo tinha toda a estrutura de pura dança de expressão* e apenas me sugeriu que os primeiros passos, que eram paralelos, feitos em cima de um tecido que eu havia coreografado para que a cada passo eu estivesse deslizando, não fossem só deslizados, *e sim que eu usasse um movimento mais estacato, e depois trouxesse a perna que se encontrava atrás e o torso em contração até o eixo*.

Acatei a sugestão desta mestra com muito gosto e ao observar em vídeo esta versão final do solo pude perceber muito mais concentração no movimento, talvez alguma proximidade com o *“Vibratogefühl”* (ver p.72 neste item), que a própria *Linke* menciona usado por *Mary Wigman*.

Imagens deste solo podem ser vistos em forma de fotos no **Caderno Iconográfico** p: XV e no DVD que acompanha a tese (Capítulo III).

TERCEIRO CAPÍTULO

ENCONTROS, TRAMAS e RASTROS no PROCESSO de CRIAÇÃO

Nunca acreditei em verdades únicas. Nem nas minhas, nem nas dos outros. Acredito que todas as escolas , todas as teorias podem ser úteis em algum lugar, num dado momento. Mas descobri que é impossível viver sem uma apaixonada e absoluta identificação com um ponto de vista¹.

Peter Brook

¹ BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança – Quarenta anos de Experiência Teatral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, 5.

3.1 ENCONTROS

Pela análise das obras dos quatro protagonistas estudados nesta tese pude perceber que as obras trazem entre si características em comum na maneira como a dança é pensada, parecendo que seus autores fossem membros pertencentes a uma mesma família. Para desenvolver suas idéias eles trabalharam com diferentes intérpretes, ou sendo os próprios atores de suas criações, as quais, de uma maneira geral, versam sobre temas que movem e comovem os habitantes do mundo. A direção impressa na forma dos seus trabalhos faz com que as personagens de suas criações sejam seres humanos que vivem em uma contemporaneidade, podendo ser facilmente associados às pessoas do público ou identificados por elas.

Além disso, excetuando a personagem A Morte, na coreografia *Der Grüne Tisch (A Mesa Verde)*, de Kurt Jooss, e as personagens dos mitos desenvolvidos nas *Tanzoper Orpheu und Eurydike* e *Ephigene auf Tauris*, de Pina Bausch, as personagens que atuam na totalidade das outras obras desses artistas são personagens que podem ser associadas a seres reais e, desta forma, tornam-se identificáveis pela platéia.

Kurt Jooss (1901-1979) sofreu pessoalmente as restrições impostas pelo regime nazista, que impossibilitou e boicotou a performance dos trabalhos do *Ballet Jooss* na Alemanha, entre 1933 e 1949, porque entre os integrantes de sua Companhia encontravam-se intérpretes judeus, incluindo Fritz A. Cohen (1904-1967), o compositor de *Der Grüne Tisch*. Além disso, as obras de Jooss eram ancoradas em temas sociais e políticos.

Dore Hoyer (1911-1967) não tinha ainda sua obra muito difundida na época da II Guerra Mundial, o que a possibilitou dar seguimento as suas criações neste período conturbado politicamente, sem perseguições diretas do regime nazista a sua obra. Desta maneira trabalhou em alguns teatros alemães

e no circuito alternativo no qual iniciou o desenvolvimento de suas próprias coreografias inspiradas em sentimentos humanos.

Pina Bausch (1940) e *Susanne Linke* (1944) nasceram durante a II Guerra Mundial e trouxeram em sua formação alguns traços de um país em ruínas, criaram obras inspiradas na escuta e na observação dos seres humanos. Há várias obras, em seus respectivos repertórios, centradas em temas dramáticos, no entanto, em obras mais recentes encontram-se certo humor e muitos efeitos cênicos.

Acredito, todavia, que o grande denominador comum nas diferentes caligrafias desenvolvidas por estes protagonistas foram os estudos provenientes da técnica desenvolvida por *Laban* (baseada no uso do *tempo – espaço – qualidade dos movimentos*, integrados nas *ações do cotidiano*) e a idéia que surgiu como pensamento de *Jooss* e serve como gênese para o Tanztheater que é: trabalhar com intérpretes que desenvolvam através de elementos que já existam no seu corpo as técnicas de dança e, a partir deste material, ampliar as possibilidades para trabalhar com ótima precisão, sinceridade e humanidade.

A partir das obras (listadas na seqüência) dos quatro protagonistas que tive a oportunidade de assistir ao vivo, construí um gráfico (que vem logo após as obras) pelo qual será possível ter uma visão geral dos elementos que comumente aparecem em suas obras e que conseqüentemente postulam o Tanztheater.

Kurt Jooss

- *Pavane auf den Tod einer Infantin* – 1929
- *Der Grüne Tisch* – 1932
- *Gross stadt von Heute* – 1932
- *Ein Ball in Alt-Wien* – 1932

Dore Hoyer

- *Affectos Humanos*
- Solos: Eitelkeit, Begirde, Hass, Angst, Liebe – 1962*

Pina Bausch

- *Iphigenie auf Tauris* - 1974
- *Orpheus und Eurydike* - 1975
- *Das Frühlingsopfer* - 1975
- *Die sieben Todsünden* 1976
- *Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme* -1977
- *Café Müller* -1978
- *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* - 1978
- *Kontakthof* - 1978
- *Keuschheitslegende* - 1979
- *Arien* - 1979
- *1980 Ein Stück von Pina Bausch* - 1980
- *Bandoneon* - 1980
- *Nelken* - 1982
- *Walzer* - 1982
- *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* - 1984
- *Viktor* - 1986
- *Ahnen* -1987
- *Palermo, Palermo* - 1989
- *Madrid – 1991*
- *Das Stück mit dem Schiff* - 1993
- *Danzón* - 1995
- *Der Fensterputzer* - 1997
- *Mazurca Fogo* - 1998
- *Wiserland* - 2000
- *Água* - 2001
- *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã* - 2002
- *Nefés* - 2003

Susanne Linke

- *Wandlung* - 1978
- *Die Nächste bitte* -1978
- *Im Bade Wannen* -1980
- *Frauenballett* - 1981
- *Flut* - 1981
- *Es schwant.* - 1982
- *Wir können nicht alle nur Schwäne sein* - 1982
- *Am Reigenplatz – 1983*
- *Orient-Ozident – 1984*
- *Schritte verfolgen* - 1985

- *Afectos humanos – Dolor – 1987*
- *Affekte - 1988*
- *Effekte (Affekte gelb) – 1990*
- *Ruhr-Ort – 1991*
- *TU-WA-GA – 1993*
- *Dialog mit G.B.- 1993*
- *Querabas – 1995*
- *Über Kreuz – 1999*
- *Le Coq est mort – 1999*
- *Tanz-Dis-tanz – 2003*

Na página seguinte, o gráfico:

3.1.1 Elementos encontrados nas obras dos Quatro Protagonistas

Protagonistas Elementos	Kurt Jooss	Dore Hoyer	Pina Bausch	Susanne Linke
Música	músicas compostas (na maioria das obras)	músicas compostas	liberdade total	liberdade total
Palavra	não era utilizada	não era utilizada	através de textos, palavras soltas, músicas cantadas, como partner da dança	através de textos, palavras soltas, músicas cantadas, como partner da dança
Colagens Cênicas	Cenas que acontecem em diferentes partes do palco ao mesmo tempo	-----	Cenas que acontecem em diferentes partes do palco ao mesmo tempo	Cenas que acontecem em diferentes partes do palco ao mesmo tempo
Associações	do coreógrafo diretor	do coreógrafo diretor, dos intérpretes envolvidos	do coreógrafo diretor, dos Intérpretes envolvidos	do coreógrafo diretor, dos intérpretes envolvidos
Temas	sociais e políticos	sociais	sociais	sociais
Células Coreográficas	desenvolia diferentes variações que depois ligava e as transforma-va em seqüências coreográfi-cas	desenvolia diferentes variações que depois ligava e as transforma-va em seqüências coreográfi-cas	Desenvolve e também os intérpretes diferentes variações que depois são ligadas e transformadas em seqüências coreográficas	desenvolve e também os intérpretes diferentes variações que depois são ligadas e transformadas em seqüências coreográficas
Repetição	-----	sim	sim	sim
Cenário	poucos	quase sem	grandiosos	alguns
Intérpretes	bailarinos, músicos	bailarinos, músicos	bailarinos, atores, músicos, artistas plásticos	bailarinos, atores músicos, artistas plásticos
Efeitos Técnicos	poucos	sem	grandiosos	alguns
Improvisação	não	não	dirigidas	dirigidas
Perguntas	não	não	sim	sim
Individualidade Cênica dos Intérpretes	alguma	com freqüência	com freqüência	com freqüência

3.2 TRAMAS

A relevância de fazer a coreografia ES-BOÇO com base nos princípios do *Tanztheater* ancora-se no fato de que a filosofia do *Tanztheater* permite que o intérprete utilize vários caminhos. Entre estes caminhos, o intérprete-bailarino pode fazer uso do vocabulário aprendido no ballet clássico e nas técnicas de danças contemporâneas obtendo certa liberdade para que transcenda as formalidades destas técnicas e ainda juntar a tudo isso o uso da expressividade e dos meios encontrados no teatro.

Igualmente, o intérprete, trabalhando dentro dos princípios desta expressão, traz elementos pertencentes a sua história de vida. Dentro destas histórias, eu e os intérpretes de ES-BOÇO selecionamos, juntos, eventos e os transformamos em imagens dançadas. Estas imagens dançadas, muitas vezes autobiográficas, entram em sintonia com algumas associações e sob a minha caligrafia, e com todo o incremento que estive desenvolvendo dentro da peça, terminaram se transformando em sentimentos, movimentos e situações que foram reconhecidos por muitas pessoas presentes na platéia como situações próximas a suas vivências pessoais.

Do mesmo modo, em ES-BOÇO, me valendo dos princípios do *Tanztheater* trabalhei com temas sociais. A partir das minhas associações e das dos intérpretes foi possível desenvolver situações presentes no cotidiano. Igualmente, foram trabalhadas células coreográficas indicadas por mim, mas que no desenvolvimento dos ensaios tornou possível que os intérpretes transformassem as seqüências agregando elementos de suas experiências pessoais e seus talentos individuais.

Os conflitos da alma humana presentes dentro de cada um, e o imediatismo nas reações corporais destes intérpretes influenciaram a tônica da peça. Do mesmo modo, ao longo da peça trabalhamos com repetições de movimentos e improvisações dirigidas. Certas cenas podem ser chamadas de

colagens cênicas porque várias e diferentes ações acontecem ao mesmo tempo. O uso da palavra é encontrado de diferentes formas na peça.

Além disso, em ES-BOÇO, mesmo que por vários momentos as regras, ou seja, a movimentação, tenham partido de vocábulos existentes dentro do vocabulário que venho desenvolvendo, existiu e sempre existirá, uma abertura para que ao longo da criação seja mantido um diálogo entre as duas vias, em que como coreógrafa exerci também a função de diretora e os intérpretes tiveram algumas responsabilidades na parte coreográfica.

Todos estes elementos e práticas que serão encontrados em ES-BOÇO, provenientes do Tanztheater, conectam este processo de criação ao trabalho dos quatro protagonistas estudados nesta pesquisa.

3.3 RASTROS

Quando me relaciono com a palavra *rastros* a associo a vestígios que foram deixados em uma trilha, pegadas que foram identificadas; traços que foram acompanhados em algum processo, ou ainda uma trajetória que inspira a seguir caminhos diversos.

Ao mesmo tempo, estes *rastros* não serão somente as marcas, ou as pegadas, deixadas por um caminhante, serão também as vivências, as histórias, as interações que irão configurando os enquadramentos, os focos e os prismas através dos quais os seres-humanos aspiram e caminham.

No caso do artista-caminhante, seus *rastros* irão proporcionar meios para que sejam apreendidas partículas do funcionamento de seu pensamento criativo. O artista é o próprio observador daquilo que lhe interessa, elabora a sua rede de criação e a oferece aos demais interessados que, muitas vezes como co-autores neste percurso, inspiram-no e trazem argumentos para que sejam realizados diálogos, discussões e até novas propostas.

Como afirma Salles (2006: 95):

Os artistas nem sempre realizam seus registros, expressos no modo que as obras se concretizaram. Muitas vezes, estes registros passam por traduções ou ainda para outros códigos.

As expressões que compõem essa trama e as relações estabelecidas entre elas é que darão o toque pessoal a cada procedimento.

Ao longo deste caminho trilhado, como artista-caminhante, me propus não apenas a demarcar diferentes culturas envolvidas neste trajeto, mas, ir além, e reunir elementos de ambas as culturas (alemã e brasileira) para a criação.

Como coreógrafa-diretora, com a caligrafia que venho desenvolvendo ao longo desta trajetória, procurei tematizar movimentos do dia-a-dia, vivências, sentimentos e associações, valendo-me de músicas e de textos que nos transportassem, a mim e aos intérpretes, a uma nova paisagem. Procurei citar estas vivências com diferentes texturas, sabores e ritmos dentro dos acentos e dinâmicas que tenho desenvolvido.

Na busca de rastrear uma ancestralidade dentro da minha ascendência, encontrei carências, já que dentro da minha família não possuo informações exatas ou suficientes para que pudesse percorrer um caminho retrospectivo e encontrar dados precisos.

Mesmo assim, esta nova vivência em terras brasileiras, a partir de fevereiro de 2004, fez com que fossem aguçados componentes sensoriais de minha personalidade, e isto me levou a perceber que a cultura brasileira e alguns de seus ritmos e rituais estavam dentro de mim, empiricamente, sem eu nunca os ter estudado em profundidade ou ter ido a campo para participar das manifestações populares.

Dentro desta constatação pessoal encontrei respaldo bibliográfico nos estudos sobre processos criativos desenvolvidos por Ostrower (2005: 66), quando ela argumenta que:

Do mesmo modo que a percepção, a intuição é um procedimento dinâmico e ativo, uma participação influente no meio ambiente. É um sair-de-si e um captar, uma investigação de conteúdos significativos. Os procedimentos de perceber e intuir são procedimentos afins, tanto assim que não só o intuir está ligado ao perceber, como o próprio perceber talvez não seja se não um contínuo intuir.

Além disso, a ordem de pensar a coreografia e a escrita que desenvolvi ao longo deste processo esteve bastante influenciada pelo academicismo das técnicas de dança que aprendi e dos trabalhos que tenho participado ao longo de minha carreira profissional.

3.4 ESCREVER E DANÇAR – PLURIFICAÇÕES

Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, tanga, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda o substantivo ntangue, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa, insinuando que memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance².

Leda Maria Martins

A autora *Leda Maria Martins* (2002: 88), no registro que introduz este sub-capítulo, afirma, referindo-se a uma palavra incluída em um dos idiomas banto falado no Congo, que **escrever e dançar** são a mesma coisa.

² MARTINS, Leda Maria. **apud** RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia. (Orgs.):2002,88.

Além disso, afirma que *a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance*. Este pensar sintetiza, de certa maneira, poeticamente minha pesquisa.

Esta conexão que o idioma banto encontra com a palavra **tanga** é mais uma inspiração, em linguagem ancestral, que chegou a meu conhecimento, em dezembro de 2006, através de um presente - em forma de versos e fragmentos de textos de diferentes autores -, que eu recebi da colega *Ana Carolina Wenceslau*, mestrande e membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa "Rituais e Linguagens: A elaboração estética", do qual eu também faço parte.

Este presente, que incluía fragmentos do texto de *Leda Maria Martins*, passou a ser mais um acaso ou encontro fortuito e foi levado em consideração dentro deste processo. Foi um elemento novo que apareceu de uma forma inesperada, me proporcionando associações originais e me possibilitou encontrar mais uma vez respaldo em *Salles* (2004: 35), quando esta diz que:

O artista envolvido no clima da produção da obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico.

Neste caso, em uma visão ancestral, venho praticando a ação **tanga** ao longo destes últimos anos de uma forma muito integrada, todavia, empiricamente. Entretanto, só agora com o desenvolvimento estruturado desta pesquisa e com o acréscimo dessa palavra ao meu vocabulário, passa a ser praticada de forma consciente.

É de *Ostrower* (2005: 23) a idéia de que *o homem dispõe de muitas línguas cuja configuração distinta – semântica, gramatical, fonética - expõe em cada caso particular um enfoque distinto sobre a vida*.

Isto me faz acreditar que ao realizar este trabalho passei a utilizar de uma maneira menos tradicional as linguagens que integram meu vocabulário criativo e a refletir neste, vocabulário, as culturas que estou entrelaçando ao longo deste processo. Mesmo que a habilidade para falar e para representar seja um talento inato, o seu exercício sugere um aprendizado cultural que muitas vezes sofre variações ao longo das gerações, assim como provavelmente do mesmo modo as relações culturais tendem a se diversificar.

Seguindo ainda o raciocínio de *Ostrower* (2005: 24) dentro da constituição da linguagem no sistema de comunicação verbal, concordo que a fala é um fator fundamental na humanidade. No entanto, abro a discussão afirmando que a capacidade humana de comunicar conteúdos expressivos não se restringe apenas às palavras, elas são apenas um modo de comunicação simbólica, caracterizam uma via conceitual, provavelmente uma das mais antigas.

Quando retorno à essência da minha própria criação apoio-me na tese desenvolvida por *Ostrower* (1977). Esta autora confirma a capacidade dos seres humanos de se comunicarem por meio de ordenações, ou seja, das *formas*. Dentro destas formas somam-se além da fala, o comportamento, a pintura, a arquitetura, a música, a dança, ou qualquer outra prática significativa. São ordenações, linguagens, formas; apenas não são formas verbais, e muitas vezes nem suas ordens poderiam ser verbalizadas. Estas formas se determinam dentro de outras matérias.

Se escrever e dançar *-tanga-* encontrou conexão neste trabalho é porque a zona de intersecção destas linguagens conseguiu, através de um entrelaçamento, ordenar certas possibilidades expressivas que ora concordam, ora são dissonantes entre si. Seja visto isso pela forma como foram usados os textos, as músicas, as seqüências coreográficas, os ritmos, o uso do espaço e a presença de mais, ou menos, intérpretes nas cenas ao longo de ES-BOÇO.

Outro pensamento filosófico que permeia estes *rastros* é a idéia de **rizoma**, dos filósofos *Gilles Deleuze* (1925-1995) e *Félix Guattari* (1930-1992).

Rizoma significa *raiz sem núcleo central* e sugere uma mudança na composição do conhecimento e da comunicação:

O rizoma conecta um ponto qualquer a outro ponto qualquer, e cada um dos seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes (...). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades³.

A visão introduzida pelo pensamento rizomático é múltipla e dinâmica. O rizoma introduz a idéia de possibilidade e crescimentos múltiplos, agregando informações, gerando novas idéias, abrindo-se em novos questionamentos. Não parte de um princípio único e nem busca um fim determinado a ser atingido.

Nosso conhecimento contemporâneo é próprio de nossa atuação e experiências na vida cotidiana. Os acontecimentos que preencherão nosso futuro acontecerão em um processo contínuo organizando-se e desorganizando-se, deixando muitas vezes rastros pelos caminhos que surgirão, se cruzarão e se desenvolverão em ligações originais. Todavia estas ligações serão na maioria das vezes imprevisíveis.

A partir deste raciocínio, somado ao conceito que veio se desenvolvendo alicerçado no pensamento de vários autores citados nesta tese, tais como: *Sandra Rey, Jean Lancri, e Cecília Salles*, podemos dizer que contemporaneamente o conhecimento se processa pelo meio, transforma-se e adquire novos matizes. Todo caminho percorrido tem sua validade, mesmo que o autor e os envolvidos na obra tenham que em um determinado momento definir certas possibilidades e não outras. O resultado de todo o processo é que irá se alastrar em uma trama de conexões nem sempre previsíveis, levando

³ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol.I Portugal: Editora 34, 1995 IN MARTINS, Mirian Celeste (Org.). Mediação: Provocações Estéticas. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp (Pós Graduação), 2005, 130.

todos os envolvidos a descobertas que podem ser muitas vezes surpreendentes.

Entre as estações desenvolvidas no processo desta pesquisa, o ato de estar rastreando uma expressão artística desde os seus primórdios, reconhecendo a trajetória dos grandes mestres alemães, suas escolhas, e ter a possibilidade de desenvolver uma forma de diálogo até chegar à contemporaneidade do meu próprio processo criativo foi uma experiência ímpar.

Procurei, além de seguir *rastros* deixados pelos quatro pioneiros, objetos dessa pesquisa: *Kurt Jooss, Dore Hoyer, Pina Bausch e Susanne Linke* -, refletir sobre a minha própria história de vida e trajetória artística, buscando uma proximidade com estes pólos artísticos e com esta forma de pensar a dança que segue se difundindo e influenciando até as gerações atuais.

Santos (1996) diz que:

(...) as pessoas, a partir de uma pesquisa mais pessoal tornam-se mais conscientes dos diversos e a partir deste conhecimento passam a aceitá-los com um maior entendimento. Este mergulho dentro de sua própria história de vida irá prepará-las para diferentes percalços e aumentará sua auto-estima pelo que traz escrito no seu próprio corpo.

Além disso, a reflexão que aconteceu ao longo desse meu processo de criação também me aproximou das considerações realizadas por Navas (2003:1) quando traz à tona, ao longo de um dos vieses de sua pesquisa, a “tríade de expressões” para tratar a “dança brasileira” e suas dramaturgias, em especial a que vem acontecendo a partir do século XX, na qual acredito poder incluir ES-BOÇO em pelo menos duas das expressões.

A primeira delas: *dança no Brasil. (...) manifestações que ocorrem “em cima” de seu território, sua terra, à qual poeticamente poderíamos denominar “seu corpo” (...).* A segunda delas: *dança do Brasil. Ao abrigo desta segunda*

*expressão poderiam estar as danças que pertencem aos habitantes do Brasil, a partícula do (de + o) sugerindo uma relação de “posse” ou propriedade, um índice a apontar o fenômeno de domínio ou “pertença” aos habitantes-artistas de algum lugar. São obras que foram criadas por cidadãos de um determinado país ou território, ou mesmo por eles executados (...).*⁴

Percebo que, com o passar do tempo, a dança que acontece no momento presente vai adquirindo uma maneira mais relacionada à visão e à tradução pessoal de cada coreógrafo contemporâneo e é a partir destas vivências e interações que obtive a possibilidade de acompanhar meu próprio processo criativo, como criadora e pesquisadora, para também rastreá-los ao longo desta tese.

A concepção de ES-BOÇO, em um primeiro momento, poderia ser interpretada somente como um trabalho autobiográfico, entretanto, com as remontagens e a interpretação da obra para a escrita da tese, criou links cada vez maiores com as intérpretes-bailarinas que, por sua vez, contribuíram com *fragmentos* de suas personalidades e histórias de vida para criar e interpretar as personagens de ES-BOÇO.

Estes fragmentos de pensamentos e movimentos, com sentimentos que partiram do meu âmago como autora, se transformaram ao longo da peça e ganharam vida própria, além de obterem um reconhecimento, uma identificação, uma reflexão do público, já que não foram poucas as pessoas que após os espetáculos apresentados, até o presente momento, vieram falar comigo, dizendo que se identificavam com esta ou aquela passagem da peça.

⁴ NAVAS ainda fala da dança sobre o Brasil: Dentro dessa ultima possibilidade de classificação estariam abrigadas as manifestações que de, alguma maneira, buscam traduzir um país chamado Brasil, não necessariamente encarado em suas características de origem, formação e contemporaneidade enquanto nação moderna, e sim como uma topologia que emerge como um lócus, em múltiplos processos de construção artística, instaurados, se verdadeiramente artísticos, com a liberdade necessária às trajetórias da tradução estética, em algum nível. Dentro desta expressão, se abrigariam balés modernos e obras da dança moderna que se utilizaram de músicas de compositores do Brasil ou de temáticas relativas a esse universo, cuja apropriação caracteriza um desejo de tradução de uma idéia específica de nação ou topos nacional e também obras coreográficas relativas às questões do nacional-popular, mas não somente. (...) 2003, 1-2

Esta é mais uma característica do *Tanztheater* original, a de que um fato, ou um sentimento pessoal, pode chegar às raias da universalidade.

Mais uma das características implantada pelo *Tanztheater*, que fez parte de ES-BOÇO, foi a “quarta parede”. A quarta parede⁵ é aberta para que intérpretes e platéia possam dialogar. Esta ação aconteceu em ES-BOÇO, não apenas quando a personagem que represento sai do palco e vai sentar-se à platéia, ao final da primeira cena, mas em várias cenas da peça tais como:

- quando o público chega ao teatro, a quarta parede está aberta e o elenco já se encontra em cena.
- quando a voz em off afirma algo, ou deixa uma questão no ar.
- quando as intérpretes falam parte de textos ao vivo.

Neste capítulo, em **2. TRAMAS** (p:81-82), expliquei a importância que encontrei em trabalhar alicerçada nos princípios do *Tanztheater*, porque acredito que dentro desta expressão o intérprete tem permissão para se fazer valer de vários caminhos.

Percebi também que, ao longo destes caminhos, que são na verdade possibilidades de ação, os intérpretes-bailarinos com os quais trabalhei tiveram a chance de se experimentarem dentro dos diversos vocábulos provenientes das distintas expressões artísticas que eles dominam.

Além disso, os intérpretes alcançaram, ao longo do trabalho, certa liberdade, e com isto fizeram uso de todos os conhecimentos adquiridos e

⁵ A **quarta parede** é uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro, através da qual a platéia assiste passiva à ação do mundo encenado. A origem do termo é incerta, mas presume-se que o conceito tenha surgido no século XX, com a chegada do teatro realista. Apesar de ter surgido no teatro, onde os palcos, geralmente de três paredes, apresentam mais literalmente uma “quarta parede”, o termo é usado em outras mídias, como cinema, televisão e literatura, geralmente para se referir à divisória entre a ficção e a audiência. A quarta parede é parte da suspensão de descrença entre o trabalho fictício e a platéia. A platéia normalmente aceita passivamente a presença de uma quarta parede sem pensar nela diretamente, fazendo com que uma encenação seja tomada como um evento real a ser assistido. A presença de uma quarta parede é um dos elementos mais bem estabelecidos da ficção e levou alguns artistas a voltarem a sua atenção para ela como efeito dramático. (in: wikipédia: 06.07.2007).

desenvolveram ferramentas que os levaram a transcender dentro das formalidades das técnicas por onde eles se moviam normalmente. Novamente puderam somar, a todos os fatores listados anteriormente, a expansão da sua expressividade e da utilização dos meios encontrados no teatro.

Desejo, sinceramente, que os rastros das vivências e das experiências que foram criados ao longo do processo de trabalho desenvolvido para ES-BOÇO sejam sempre percebidos, encontrados e transformados, de forma plural, nos corpos e nos futuros projetos destes intérpretes-bailarinos que foram, além de grande fonte de inspiração, co-autores desta experiência cênica.



Espetáculo anual da Escola de Ballet João Luiz Rolla - Porto Alegre, 1970



acima:

1. Professora Cecilia Hecktheuer (2006)
2. Christine Brunel (1988)

abaixo:

3. Professor João Luiz Rolla (1988)



Grupo Terra

1. Espetáculo com Mercedes Sosa, Simonne Rorato, Humberto Antonetti, Sayonara Pereira e Francisco Pimentel (Porto Alegre, 1982)



2. Espetáculo no Parque Farroupilha (Porto Alegre, 1982)



3. Encontro com integrantes do Grupo Terra: Heloiza Paz Viemo, Sayonara Pereira, Fotógrafo Claudio Etges, Lucia Brunelli, Simonne Rorato (Porto Alegre, 2007)

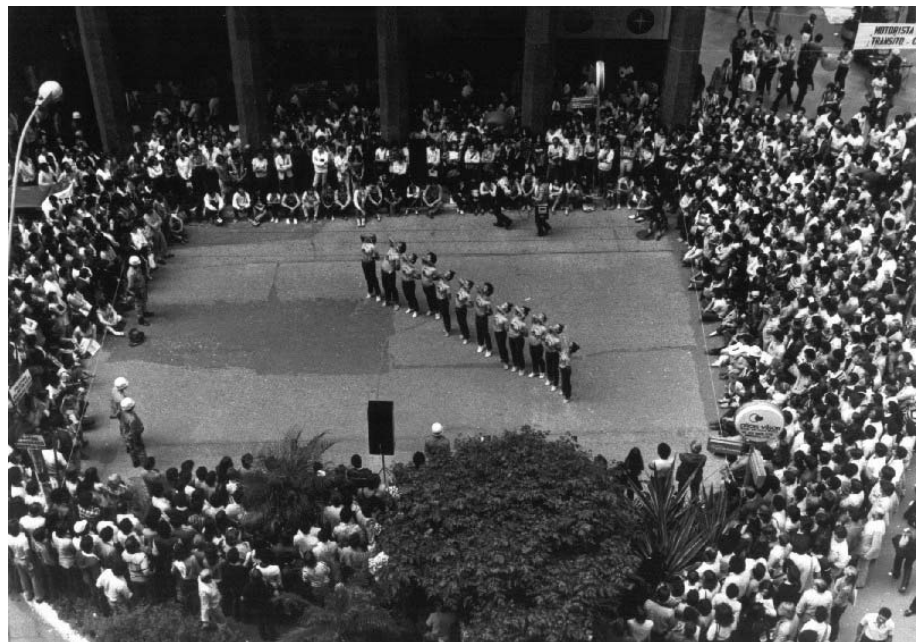


Apresentações do
Grupo Terra

1. Circo Romano Garcia
(Porto Alegre, 1982)



2. “Primavera na
Esquina”
(Porto Alegre, 1982)



3. Encontro com
integrantes do Terra:
primeira fila esquerda:
Lucia Brunelli,
Simonne Rorato,
Eneida Dreher,
Carlota Albuquerque
segunda fila:
Sayonara Pereira,
Heloiza Paz Vielmo





Tanztheater Christine
Brunel-Essen

acima esq. para dir.
fotos: 1,2,3
Traum und Befreiung
(1988)
Sayonara Pereira

foto central:
Erzählung
(1992)

Sayonara Pereira,
Simonne Rorato e
Christine Brunel



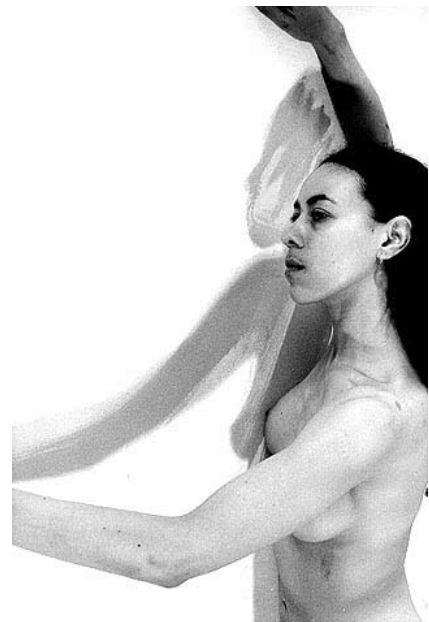
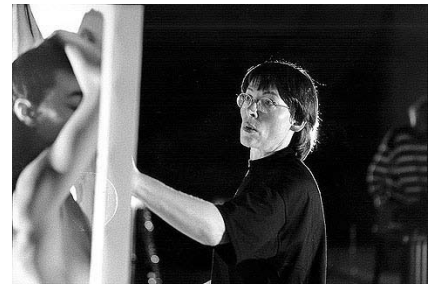
abaixo:
Unterwegs
(1991)
Sayonara Pereira e
Simonne Rorato

Coreografias de
Christine Brunel



Peter Kowald - contrabaixista

Barbara Heinisch - artista plástica





1. Escola de ginástica de Émile Jaques Dalcroze na cidade jardim de Hellerau
2. Folkwang Hochschule Essen

fotos individuais, da esquerda para a direita:
Kurt Jooss, Dore Hoyer, Susanne Linke, Pina Bausch

foto coletiva: seminário de verão - Internationaler Sommerkurs Magglingen/Schweiz
primeira fila da esquerda para direita : Mary Wigman, Harald Kreutzberg e Kurt Jooss
segunda fila da esquerda para direita: Rosalia Chladek e Hans Züllig





Dore Hoyer
1. Dimitri Wiatowitsch e Dore Hoyer
2 e 3. Dore Hoyer em *Affectos Humanos*



A Mesa Verde
coreografia de Kurt Jooss

ao lado:
A mãe e a Morte
acima:
Os Senhores de Negro



Pina Bausch e o
Tanztheater Wuppertal

acima:
Pina Bausch

ao lado:
1. *Reiner Behr*
em *Nefés*

2. *A Sagração da*
Primavera com Regina
Advento, ao centro

3. Ensemble em
1980 - *Ein Stück von*
Pina Bausch





Susanne Linke: 1. *Im Bade Wannen* (1980)
2. *Flut* (1981)



1. *A Noite dos Sábios* (1990) Armando Pekeno, Sayonara Pereira e Simonne Rorato
2. *Briefwechsel* (2000) Simonne Rorato e Sayonara Pereira
3. *Ainda...* (2001) Simonne Rorato, Francisco Pimentel, Sayonara Pereira



Saudades (1996), Sayonara Pereira

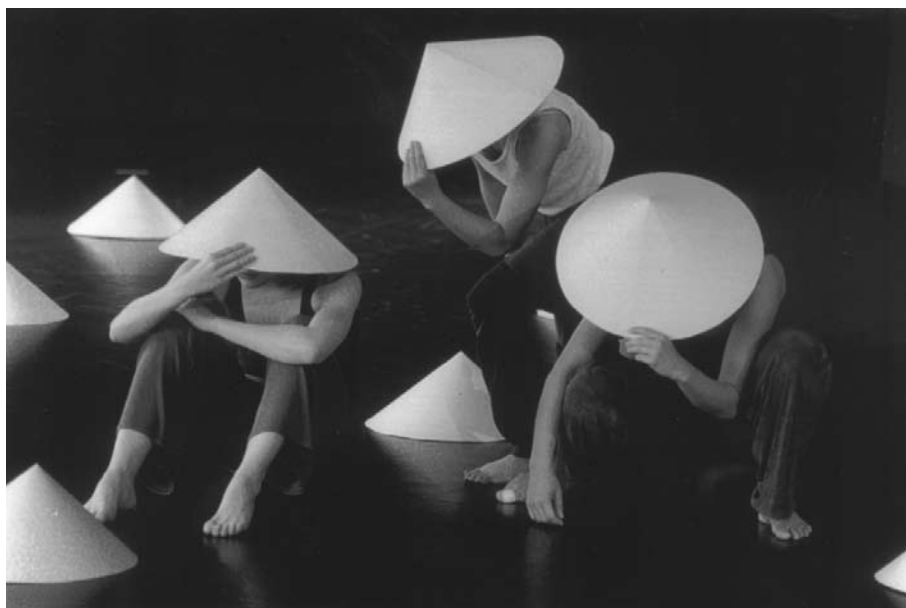


acima : *In der Zeite* (2000)
 abaixo: *Caminhos* (1998), Sayonara Pereira



coreografias de
Sayonara Pereira

acima:
Chun
(Essen, 1999)



abaixo:
*Caleidoscópio das
Águas*
(Porto Alegre, 1999)
Terpsi Teatro de Dança



ES-BOÇO

abaixo a esquerda:

Sayonara Pereira, Samira Marana, Camilo Janeri, Luiza Romani, Mariza Virgolino, Juliana Maia, Franciane Salgado, Elisa da Costa, Ana Carolina Wenceslau.

abaixo a direita:

Juliana Maia, Isabel Monteiro, Claudia Milas, Mariane Magno, Sayo Pereira, Erica Tessarolo, Marcos Buiati, Elisangela Ilkiu, Franciane Salgado, Luiza Romani, Elisa da Costa





Susanne Linke

Alles Liebe für Sayo v. Susa !!

19.05.2007

liebe Sayo, wie habe ich mich über
Deinen Gruß aus fernem Brasil gefreut!!
Vielen Dank dafür! Es war wirklich
ein großes Fest! Gala - Tanz +
Gala - Essen hinterher + - festlicher
Gala - Kleidung! Es war für mich
wie ein Hochzeit - Fest! Ich erfahre
immer durch meinen guten Engel trautische
etwas über Dich, wie es Dir geht! Wie
Du siehst - es geht mir sehr gut -
meinen bald 63 Jahren! Liebt Susa

ALBRECHT DÜRER 1471-1528
Flügel der Bleuracke, 1512
Wing of a Common Roller
Aile d'un Rollier d'Europe

"Querida Sayo: como eu me alegrei pelas suas saudações vindas do querido Brasil!!!! Muito obrigada por isto. Eu realmente recebi uma grande homenagem. Uma noite de gala com dança, coquetel depois do espetáculo e roupas festivas. Para mim foi como uma festa de casamento! Eu sempre fico sabendo notícias suas, graças ao nosso bom anjo a Sra. Fischer. Como voce pode ver, eu estou muito bem e fazendo breve 63 anos. Afetuosamente: Susa, Berlin 19.05.2007."

cartão enviado como resposta, por Susanne Linke para esta pesquisadora. A homenagem aqui citada é o prêmio que a coreógrafa recebeu: *Deutscher Tanzpreis* 2007, pela relevância da sua obra.

QUARTO CAPÍTULO

PROCESSO CRIATIVO para ES-BOÇO um ESPETÁCULO CÊNICO

A Realidade é muito maior do que nós podemos compreender. Existe na verdade de tudo, até acontecimentos inacreditáveis, que nós nem poderíamos imaginar. Às vezes nós podemos, através disto, esclarecer episódios que nós imaginamos, mas que nós não sabemos. E às vezes nos trazem perguntas que nós fazemos para ocorrências que são muito antigas que não se originam apenas da nossa cultura, e também não apenas do aqui e do agora. É assim, como se nós recebêssemos através disso um saber de volta, que sempre tivemos, mas que não nos era nem consciente, nem presente. Lembra-nos algum acontecimento que nos dá uma unidade. E nos dá também uma grande força e esperança. Até o presente todas as nossas Peças (Stücke) são como uma única grande Peça – como a vida, ou melhor: como pedaços da vida. As perguntas e a procura não param nunca. Parece um tanto como algo sem fim, e aí está a beleza. Quando eu observo o nosso trabalho, ainda tenho a impressão que eu acabei de iniciar¹.

Pina Bausch

¹ BAUSCH, Pina In BENTIVOGLIO, Leonetta e CARBONE, Francesco. *Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen*: Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2007, 174. Tradução: Sayonara Pereira.

4.1 CONCEPÇÃO, PROCEDIMENTOS E PERCEPÇÕES

A concepção para a montagem do espetáculo cênico **ES-BOÇO** partiu dos Laboratórios e Atividades Didáticas desenvolvidos ao longo do segundo semestre de 2004, com os estudantes do DACO-UNICAMP. Tais Laboratórios tiveram como finalidade inicial a “afinação”, treinamento e percepção destes corpos dentro dos procedimentos por mim empregados.

Segundo *Peter Brook*:

Um corpo destreinado é como um instrumento desafinado, em cuja caixa de ressonância há a audição da verdadeira melodia. Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, desaparecem as tensões e os hábitos desnecessários. Ele fica pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio².

A escolha dos primeiros participantes para a coreografia partiu, então, das aulas que eu ministrei dentro do Programa Estágio Docente – PED, na disciplina “*Expressão e Movimento: Princípios da Dança II*”, para o curso de Graduação em Dança, sob a orientação da *Professora Dra. Inacyra Falcão dos Santos*, durante o II semestre de 2004.

Nestas aulas, além de serem trabalhados alguns tópicos que eram desejados pela ementa do curso, os alunos tiveram um primeiro contato calcado na especificidade da técnica que tenho desenvolvido a partir das minhas vivências profissionais. Por este viés, trabalhamos:

- respiração,
- espiral,
- quedas e retorno,

² BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, 18.

- troca de peso,
- alongamentos fora do eixo,
- fluidez na movimentação,
- impulso do movimento,
- tensão e relaxamento,
- seqüências coreográficas,
- expressividade,
- criatividade,
- estudos coreográficos para grupo

Todos os intérpretes-bailarinos que fizeram parte da primeira versão da coreografia **ES-BOÇO** freqüentaram a citada disciplina. Três bailarinas: *Elisa da Costa*, *Franciane Salgado* e *Luiza Romani*; uma atriz e um ator com algum conhecimento em dança: *Mariane Magno* e *Tomás Decina*. Todos portadores de tipos físicos bastante heterogêneos, que poderiam ter nascido em diferentes países do mundo, portanto, podendo representar em cena universos bem variados.

A receptividade que especialmente os corpos destes alunos tiveram para resolver as dinâmicas das seqüências coreográficas que foram trabalhadas em sala de aula e ainda a capacidade criativa de apresentar novas possibilidades, a abertura e disponibilidade para aceitar uma nova proposta me levou a efetivar esta escolha. Com respaldo nas reflexões de *Ciane Fernandes* e *Peter Brook* sobre a imagem corporal, os trabalhos foram iniciados:

É por meio da imagem corporal que o esquema de gestos e posturas de uma sociedade é transmitido. A identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade. O corpo individual é um corpo social³.

O Instrumento do corpo é o mesmo no mundo inteiro; o que muda são os estilos e as influências⁴.

³

FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Dança. Teatro: Repetição e Transição. São Paulo: Hucitec, 2000, 25.

⁴

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, 15.

Para explicar o procedimento utilizado no processo criativo de ES-BOÇO, encontrei suporte inicialmente nas duas vias mencionadas por Cecília Salles (2004:59-62) em *Rotina e Procedimento Lógico*.

Salles (2004:59) informa que dentro da metodologia do estudo genético que ela desenvolve é necessário *observar o modo de ação do artista*. É através deste posicionamento que a **Rotina** de trabalho do artista é abordada. Seus hábitos, como e quando a obra é construída.

A primeira rotina do grupo aconteceu pela restrição na disposição de horários para ensaios dos intérpretes e pela dificuldade de encontrar salas disponíveis no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, o que nos possibilitava encontros apenas uma ou duas vezes por semana, de duas a três horas.

Nos ensaios grupais, mantive um ritmo bastante concentrado dando apoio aos intérpretes, trabalhando as dúvidas nas combinações e direcionando cada ensaio para que juntos alcançássemos os objetivos propostos e desta forma desenvolvêssemos a dramaturgia da peça.

Entendo que, no caso de ES-BOÇO, a dramaturgia seja *o processo* desenvolvido ao longo de toda a criação da coreografia. Dramaturgia não como comumente encontramos a sua definição no dicionário, referindo-se às regras, à doutrina, ou à teoria da arte dramática.

Nos ensaios individuais, para a criação dos solos, procurei encontrar um meio termo entre o andamento que o intérprete necessitava para a assimilação básica das combinações e o tempo que eu oferecia indicações poéticas que o auxiliavam (ao intérprete) na composição da personagem e ainda atentava para a duração que poderia ter cada “fala”.

Com o andamento da coreografia percebi que o fator tempo no texto coreográfico apresenta um caráter subjetivo, algumas vezes indo além do que foi realmente vivido pelo intérprete, e a linha *presente - passado - futuro* não

necessita obrigatoriamente ser definida com precisão. Talvez este seja um dos ingredientes mais curiosos dentro da criação coreográfica, na qual os limites da permuta entre o real e o imaginário, entre o tempo e o espaço sejam mais concentrados e assim se tornam mais flexíveis, oferecendo, desta maneira, lugar para mais poesia e fantasia.

Para a construção das personagens, foram usadas informações sob minha orientação, como coreógrafa, em diálogo com as resoluções corporais e interpretativas oferecidas pelos intérpretes-bailarinos.

É novamente de *Peter Brook* a constatação de que:

O que chamamos de construção da personagem é na verdade a produção de uma imitação plausível. Devemos, portanto, buscar outro caminho. (...) A forma verdadeira só chega no último instante, às vezes até depois. É um nascimento. A verdadeira forma não é como a construção de um edifício, em que cada ação é um avanço lógico em relação à ação anterior⁵.

Ao apoiar-me também na segunda perspectiva sugerida por *Salles*, **Procedimento Lógico**, onde a autora argumenta que os artistas *ao longo do processo não conhecem na arte a consciência e explicitação da ciência* (2004: 60). Cita alguns artistas, dos quais analisou os trabalhos, comentando que estes, mesmo se preocupando muito com o método a seguir, deixaram registros que demonstram uma consciência que só aconteceu depois da realização da obra propriamente dita. Este pensamento corrobora de certa maneira com o pensamento de *Brook* (citado anteriormente) sobre a personagem e igualmente ao processo que gerou ES-BOÇO.

As movimentações criadas para esta peça originaram-se das experimentações com dinâmicas e procedimentos que derivaram tanto das minhas experiências com o *Tanztheater* como da assimilação, pela vivência em campo, do trabalho de dois dos coreógrafos pesquisados, representantes da dança contemporânea brasileira: *Carlota Albuquerque* (Terpsí Teatro de Dança

⁵ BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, 15.

– Porto Alegre) e *Henrique Rodovalho* (Quasar Companhia de Dança – Goiânia). Das movimentações resultou o vocabulário encontrado na coreografia **ES-BOÇO**.

Utilizei-me também de elementos da metodologia de *Rudolf von Laban* sobre o movimento, já que para ele *o movimento é o principal meio que o ser humano tem para a sua expressão*⁶. O movimento, para o autor, é o principal meio que o ser humano tem para a sua expressão e abrange o tangível e o intangível das necessidades humanas.

Além disso, para Laban, *os movimentos eram ao mesmo tempo fluentes e instáveis, no lugar da estática do ballet clássico. Estes movimentos possuíam uma estrutura centrada, expressavam por vezes tensão, desarmonia e estavam muito ligados ao contato com a terra*⁷.

De *Pina Bausch*, empreguei na minha prática docente algumas considerações e reflexões inspiradas na liberdade que ela acredita que a dança pode ser e ter, ao mesmo tempo em que crê na necessidade que determinadas pessoas têm de fazer dança, sempre lembrando que dança requer certa exatidão:

*Dança pode ser quase tudo. Tem um pouco a ver com consciência de uma determinada parte interior, com uma postura corporal. Uma grande precisão que tem relação com: saber, respirar, todo pequeno detalhe. Sempre tem relação com o COMO. Existem tantas coisas, que são dança, até coisas bem contrárias. Dança acontece também pela necessidade, não somente pela felicidade. Acontece devido a variadas situações. Assim vive-se hoje num tempo bem exato, onde a dança tem que nascer bem corretamente*⁸

A duração de todo o processo de ES-BOÇO foi um fator muito diferenciado de todos os processos vividos por mim anteriormente, seja como bailarina ou como coreógrafa. Até então, em cada produção que participei

⁶ LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978, 60.

⁷ SCHMIDT, Jochen. **Tanztheater in Deutschland**. 1992, 07- apud REGITZ, H. 1986, 17. - Tradução: Sayonara Pereira.

⁸ BAUSCH, Pina; SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren**. Seelze- Velbert-Kallmeyersch Verlagsbuchhandlung: 1996, 305. Tradução: Sayonara Pereira.

nunca a criação durou mais do que dois ou três meses até a estréia da peça. Em ES-BOÇO o trabalho teve início em outubro de 2004 e continuou por determinados períodos até setembro de 2005. A criação acompanhou o calendário acadêmico da UNICAMP, a disponibilidade de horário dos alunos e das salas do DACO. As fases da criação estão explicadas no capítulo 5, tópico 5.2. *A pesquisa com os alunos do DACO UNICAMP.*

O **Acaso** foi também um fator presente durante todo o processo. Algumas vezes eu chegava ao ensaio planejando desenvolver certo trecho coreográfico de uma determinada maneira. Muitas vezes, já havia preparado as seqüências, porém, durante o ensaio, a reação de algum intérprete (fosse pela sua dificuldade de assimilação, ou devido a algum erro cometido no percurso) ou uma nova sugestão corporal vinda desse intérprete, faziam com que, em várias ocasiões, eu aceitasse o acaso como a resolução correta.

Vários autores falam da ação do *Acaso* ao longo do percurso da criação. Ostrower (1990: 45) diz que: *A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso.* Salles (2004: 34) complementa dizendo que: *Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez.* Por sua vez, Kundera (1983: 55-57) relaciona o acaso a situações observadas no cotidiano, quando diz:

Nossa vida cotidiana é bombardeada de acasos, mais exatamente encontros fortuitos entre as pessoas e os acontecimentos – aquilo que chamamos de coincidências, existe co-incidência quando dois acontecimentos inesperados acontecem ao mesmo tempo. Na sua maioria essas coincidências passam completamente despercebidas.

Cattani (2002: 41) afirma acreditar que o artista não se coloca objetivos limitadores e, além disso, mesmo que recorra *ao acaso, ou até mesmo a um “fazer cego” ele sabe reconhecer o que quer encontrar.*

Além de todos estes fatores, eu lia e relia os textos de *Milan Kundera* - que foram grande fonte poética-inspiratória e deram estrutura para a coreografia **ES-BOÇO** (os textos de *Kundera* estão listados no item **4.2.3** deste capítulo) - e procurava as músicas que seriam igualmente fontes inspiradoras e geradoras de uma estrutura “espinha dorsal” para a coreografia.

Com todas estas ferramentas, o grupo realizou os 20 primeiros ensaios para a obtenção de um aprimoramento técnico da movimentação pelos intérpretes-bailarinos, e experimentou diferentes adereços e figurinos que foram utilizados no trabalho cênico.

Citando *Peter Brook*:

*No teatro há, além das palavras, infinitas linguagens através das quais se estabelece e se mantém a comunicação com o público. Há a linguagem corporal, uma linguagem do som, a linguagem do ritmo, da cor, da indumentária, do cenário, a linguagem da luz (...)*⁹.

4.2 PROCESSO CRIATIVO PARA ES-BOÇO

Esboço significa:

*Os traços iniciais de um desenho ou pintura. Resumo, sinopse*¹⁰.

A coreografia **ES-BOÇO** teve como um dos pontos de partida os movimentos que foram esboçados pelo meu corpo, os quais são memórias de toda uma prática corpórea. A partir daí, segui muitas vezes um raciocínio intuitivo-coreográfico e fui, através de observações, realizando leituras e interpretações do que era respondido pelos corpos dos intérpretes no momento que eles realizavam a mesma movimentação.

⁹ BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, 79-80.

¹⁰ MICHAELLIS. Dicionário Prático da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2001, 34.

Para *Aristóteles* (1999), a memória é fruto da imagem. Fruto que, segundo ele, é ampliado pela reflexão e leva aos acontecimentos do passado que poderemos denominar de lembrança, recordação, reminiscência, ou conhecimento. Sendo assim, tal **memória** auxilia o homem contemporâneo a reconhecer fatos que aconteceram no passado, recuperando situações pessoais vividas ou históricas que através do imaginário viabilizam uma possível verbalização e até quem sabe uma representação cênica.

Dessa maneira, associei esta idéia à estrutura que acontece com as coreografias apoiadas no *Tanztheater*. As memórias trazidas à cena não são apenas de autoria do coreógrafo da peça, são também de autoria dos vários narradores, aqui denominados intérpretes-bailarinos. Estes trazem para o texto coreográfico um somatório de experiências pessoais, vivências, diferentes técnicas e linguagens de movimento, que são sempre revigoradas por novas possibilidades poéticas.

Minha concepção encontra respaldo no pensamento de *Santos*, quando ela afirma que:

*A nossa busca (...) é encontrar um estilo original para expressar e falar do corpo, com enfoque no indivíduo. Isto só vai ser possível com a troca **de fora para dentro e de dentro para fora**. Descobrir pelo movimento corporal a si mesmo e ao outro sem dicotomia¹¹.*

Através da história pessoal de cada intérprete-bailarino, de sua maneira de interpretar e assim imprimir a sua personalidade dentro dos caminhos que a minha direção coreográfica estava sugerindo, foi sendo definida uma identidade para as personagens que estavam sendo criadas, “a quatro mãos”.

Desta forma, esta memória e identidade que ao serem contadas e montadas chegaram à cena partindo de formas diversas. Uma intérprete contou uma experiência da infância. Outra escolheu alguma frase dentro de textos que foram apresentados, como inspiração. Mas ninguém teve a idéia de

¹¹ SANTOS, Inaicyr Falcão. *Corpo e Ancestralidade – Uma Proposta Pluricultural de dança – arte – educação*. Salvador: EDUFBA, 2002, 32.

iniciar alguma cena usando a palavra falada explicitamente, já que a palavra é algo opcional e encontra outra dimensão no *Tanztheater*.

Como elucida *Matteo Bonfitto*:

*Para que algo seja representado por outro, para que seja um signo, são necessários elos, pontes de contato, mesmo que esse contato envolva duas dimensões, a do espaço e a do tempo, por exemplo*¹².

No caso deste trabalho, especificamente, eu confiei que o processo de desenvolvimento coreográfico partiria muito de um diálogo intuitivo entre criador e intérprete.

A seguir alguns exemplos de situações que inspiraram as cenas de ES-BOÇO:

- **Pequenos gestos:** gestos do cotidiano de qualquer pessoa.
- **Colagem cênica:** cenas que acontecem em diferentes partes do palco, algumas vezes têm-se solos, outras vezes têm-se diferentes cenas, que podem até acontecer ao mesmo tempo.
- **Efeitos técnicos nas cenas:** através de adereços.
- **A palavra:** que alcança outra dimensão quando é usada como partner da dança.
- **Textos:** que foram elementos inspiratórios para várias cenas, ou desenvolveram um ritmo para o desenvolvimento das mesmas.
- **A música:** que foi um elemento inspirador.

Peter Brook acredita que:

*Qualquer idéia tem que se materializar em carne, sangue e realidade emocional: tem que ir além da imitação, para que a vida inventada seja também uma vida paralela, que não se possa distinguir da realidade em nível algum*¹³.

¹² BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002, 79.

¹³ BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, 8.

4.2.1 VISÃO ESTRUTURAL DA COREOGRAFIA ES-BOÇO

I. O gráfico abaixo apresenta uma visão geral e estrutural da primeira parte da coreografia **ES-BOÇO – Prólogo**, realizada entre outubro e dezembro de 2004, no qual é possível visualizar que intérprete está atuando, uma descrição das cenas que estão sendo realizadas, que adereços estão sendo utilizados e que músicas ou textos compõem a cena.

PRÓLOGO

Intérpretes	Cenas - Adereços	Texto - Música
Todo o Elenco	1. Os intérpretes-bailarinos estão dispostos em cena, deitados no chão, compondo o cenário da peça.	/
Sayonara	2. Solo – São usados elementos e signos que irão aparecer ao longo dos outros solos . Papéis que são rasgados – Fios .	Fala da intérprete/ Texto Milan Kundera – Suba
Todo o Elenco	3. Os intérpretes realizam coreografia basicamente desenvolvida no chão	Stomp
Mariane	4. Solo - Movimento cênico dramático / Cadeira .	Fala da intérprete /Variações sobre o texto de Milan Kundera - Suba
Luiza + Franciane	5. Ação em duo que se desenvolve na diagonal do palco	Voz em off- Texto Milan Kundera
Elisa	6. Solo – Ação dinâmica com saltos e quedas que se desenvolve usando muito o espaço cênico.	Suba
Samira + Franciane + Juliana	7.Ação de derramar confetes sobre o corpo da intérprete Luiza que se encontra posicionada no chão. Confetes .	Voz em off -Texto Milan Kundera
Luiza	8. Solo – Ação que se desenvolve como se a intérprete estivesse escrevendo com todo o seu corpo.	John Lurie
Mariza	9. Ação em que a intérprete re-posiciona os vasos com flores na cena. Vasos com flores .	Voz em off - Texto Milan Kundera
Mariza	10. Solo – Ação minimalista que acontece praticamente no mesmo espaço cênico.	Adriana Calcanhoto, sobre um texto de Gertrude Stein

Mariza + Elisa	11. Ação em que um intérprete não reage aos apelos do outro.	Voz em off - Texto Milan Kundera
Franciane	12.Solo – Ação dinâmica e rítmica que se desenvolve usando muito o espaço cênico.	Suba
Todo o Elenco	13. Ação dramática em que todo o elenco realiza o mesmo gestual, partindo da mesma matriz, mas de forma pessoal. “ <i>Bem-me-quer / Mal-me-quer</i> “ despetalando as flores que estão nos vasos. <i>Vasos com flores /casacos pretos.</i>	Suba
Todo o Elenco	14. Cada intérprete desenvolve, ao mesmo tempo, uma cena utilizando-se de elementos que foram trabalhados no solo individual.	Voz em off - Texto Milan Kundera

II. O gráfico a seguir apresenta uma visão geral e estrutural da segunda parte da coreografia **ES-BOÇO – Traços**, realizada entre maio e agosto de 2005, no qual é possível visualizar que intérprete está atuando, uma descrição das cenas que estão sendo realizadas, que adereços estão sendo utilizados e que músicas ou textos compõem a cena.

Neste segmento da criação, juntaram-se ao elenco os intérpretes-bailarinos: *Claudia Millás, Erica Tessarolo, Isabel Monteiro, Marcos Buiáti e Juliana Maia*. Todos freqüentaram a disciplina *Improvisação I, ou Expressão e Movimento: Princípios da Dança III*, que foram por mim ministradas na função de Professor palestrante, no curso de graduação em Dança, no primeiro semestre de 2005 e tiveram um aproveitamento, tanto no quesito criatividade, como no de desenvolvimento técnico, bastante privilegiado.

No início de 2006, *Claudia, Erica, Isabel e Marcos* saíram do trabalho e o elenco foi acrescido de *Mariza Virgolino e Samira Marana*, alunas que eu havia tido o prazer de conhecer ao ministrar as disciplinas *Improvisação I e II*, em 2005.

TRAÇOS

Intérpretes	Cenas - Adereços	Texto - Música
Todo o Elenco	1. Parte do elenco apanha e veste os casacos pretos que estavam depositados no proscênio. Casacos pretos.	Voz em off – Texto Milan Kundera
Todo o Elenco sem Sayonara e Mariane	2. Os bailarinos retornam ao grupo e acontece uma dança muito tensa e totalmente grupal. Os movimentos acontecem marcados e rápidos.	Grupo de Rennes França <i>Kaophonic Tribu</i> (autor desconhecido)
Dança Ritual Todo o Elenco + Sayonara	3. Esta é uma dança ritual. O elenco está todo em cena, como que preparando o espaço para um acontecimento. <i>Sayonara</i> chega trazendo o fogo. Pote com recipiente com fogo.	Oumou Sangare
Dança do Círculo com Texto Todo o Elenco	4. Em círculo no ritmo das palavras do texto, o grupo movimenta-se em uma coreografia muito sincronizada, até que começa a se dissolver.	Voz em off- Texto: Milan Kundera
Trio Juliana+Mariza + Samira	5. Coreografia com elementos dramáticos, e com muito ritmo. Cânon de movimentos. Encontros e desencontros.	Philip Glass e Foday Musa-Suso – Voz em off: Texto Milan Kundera
Duo Franciane + Luiza + Todo o elenco Dança Final	6. Inicia com um duo, com elementos muito sincopados. Em seguida chegam os outros intérpretes-bailarinos em dois ou individualmente. Com o desenrolar da coreografia a célula coreográfica mais marcante é desenvolvida com variações.	Boozoo Bajou Satta
Sayonara + Todo o Elenco	7. Todo o elenco encontra-se no chão fazendo pequenas variações cada vez menos intensas, relembrando os espasmos que aconteceram na cena inicial do - Prólogo -. <i>Sayonara</i> , com o início do texto de <i>Peter Brook</i> , voz em off, chega na cena trazendo um saco com confetes, e passa a jogá-los para cima. Confetes.	Voz em Off : Texto Peter Brook

4.2.2. PROCESSO DE MONTAGEM COREOGRÁFICA

A grande inspiração para **ES-BOÇO** foi encontrada nos trechos do livro: **A insustentável leveza do ser**¹⁴, de *Milan Kundera*, que sustentaram filosoficamente várias idéias e pensamentos que fui tendo ao longo da minha vida em relação ao “eterno retorno”, sempre discutido na filosofia de *Nietzsche*, ao fazer referência de que um dia tudo se repetirá tal como foi vivido e que esta repetição poderá se repetir infinitamente.

4.2.3. TEXTOS FALADOS AO VIVO E EM OFF

A seguir estão relacionados alguns textos de *Kundera* que inicialmente me inspiraram e posteriormente foram apresentados aos intérpretes-bailarinos. Estes textos contribuíram para a estruturação da coreografia, ofereceram certas sutilezas para a construção das personagens e estão presentes no desenvolvimento da peça falados ao vivo ou em voz em off.

A voz que se ouve, ao longo da peça, proferindo os textos em off, é a voz da autora da peça (ou seja, é minha própria voz) e foi gravada no Estúdio de Gravação *Régis Fernando*, em Campinas.

Como autora da peça, e ao mesmo tempo uma das integrantes do elenco de **ES-BOÇO**, minha voz interage como um *elo* entre as cenas, uma *consciência* do autor e uma *presença*, mesmo não sendo a física, em praticamente todas as cenas. Ainda que a autora não esteja sempre presente na cena, para o público, sua presença se faz constante através dos textos que são ouvidos em off, como se estes textos, estas palavras que as vezes narram um fato, pontuam outro, ou simplesmente deixam uma pergunta no ar, fossem os pensamentos da própria autora. Além disso, a voz em off sugere, em muitas das cenas, a inauguração dos acontecimentos que estão por vir.

¹⁴

KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

Para a primeira parte – PRÓLOGO – nos utilizamos dos seguintes textos:

*1. As coisas acontecem uma vez só, ou são uma interminável repetição?*¹⁵

Com esta pergunta, feita ao vivo, inicia-se a coreografia. E com a mesma pergunta, com voz em off, termina a última cena da primeira parte da coreografia. Esta é uma pergunta que tem acompanhado a minha vida, através dos fatos e das situações que acontecem na vida dos homens e mulheres contemporâneos, lembrando um pouco a roda da fortuna, ou o ciclo da vida.

2. (...) nunca se pode saber aquilo que se deve querer, pois só se tem uma vida e não se pode nem compará-la com as vidas anteriores nem corrigi-la nas vidas posteriores.

- Não existe meio de verificar qual é a boa decisão, pois não existe termo de comparação.

- Tudo é vivido pela primeira vez e sem preparação. Como se um ator entrasse em cena sem nunca ter ensaiado.

- Mas o que pode valer a vida, se o primeiro ensaio da vida já é a própria vida? É isto que faz com que a vida pareça sempre um esboço. No entanto, mesmo “esboço” não é a palavra certa porque esboço é sempre um projeto de alguma coisa, a preparação de um quadro, ao passo que o esboço que é a nossa vida não é o esboço de nada, é um esboço sem quadro.

*- **Eine mal ist keine mal** ! (Uma só vez é como fosse nenhuma vez)*

*- Não poder viver se não uma vida é como não viver nunca.*¹⁶

Os textos relacionados acima foram distribuídos em pedaços de papéis próximos aos corpos dos intérpretes-bailarinos, que se encontravam deitados no chão na primeira cena da coreografia. A intérprete *Sayonara*, ao longo de sua primeira ação cênica, leu os textos que estavam impressos nos pedaços de papel.

¹⁵

Pergunta feita pela autora desta tese relacionada ao eterno retorno de que nos fala Kundera, citando Nietzsche, no livro que inspira a peça.

¹⁶ KUNDERA, Milan - **A Insustentável Leveza do Ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 14.

3. O que é a vertigem? O medo de cair?¹⁷

Estas perguntas são ouvidas em forma de monólogo durante o Solo da atriz *Mariane Magno*, junto a várias outras construções fraseadas e com movimentos corporais.

4. (...) O acaso tem suas magias, a necessidade não. Para que um amor seja inesquecível, é preciso que os acasos se juntem desde o primeiro instante. (...) Nossa vida cotidiana é bombardeada de acasos, mais exatamente encontros fortuitos entre as pessoas e os acontecimentos – aquilo que chamamos de coincidências. Existe co-incidência quando dois acontecimentos inesperados acontecem ao mesmo tempo. (...) Na sua maioria essas coincidências passam completamente despercebidas. (...) ¹⁸

O texto acima foi dito pela voz em off e serviu como “marcação musical” para o dueto que é realizado pelas intérpretes *Luiza Roman* e *Franciane Salgado* que fazem uma seqüência ao mesmo tempo que se deslocam pela diagonal .

5. Quem vive no estrangeiro não tem mais embaixo de si a rede de proteção que o país de origem estende a todo o ser humano, onde tem família, colegas, amigos, e onde é compreendido sem dificuldade no idioma que sabe falar desde a infância¹⁹.

Este texto foi dito pela voz em off, precedendo ao solo da intérprete-bailarina *Luiza Romani*. Três integrantes do elenco entravam em cena trazendo nas mãos um pacote com confetes e durante o desenrolar do texto eles derramavam uma quantidade enorme dos confetes sobre o corpo de *Luiza Romani* que estava posicionada no chão.

6. O barulho tem uma vantagem. No meio dele não se ouvem as palavras. Desde sua mocidade, não fazia outra coisa senão falar, escrever, dar cursos, inventar frases, procurar fórmulas, corrigi-las, de maneira que as palavras nada mais tinham de exato, o sentido delas se apagava, perdiam seu conteúdo sobrando apenas migalhas, partículas, poeira, areia, que flutuavam no seu cérebro dando-lhe enxaqueca, e que era sua insônia, sua doença. Teve então a vontade confusa e irresistível de uma música enorme, de um barulho absoluto, uma bela e alegre algazarra, que englobaria, inundaria, esmagaria todas as coisas que anularia

¹⁷ KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 65

¹⁸ KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 55-57.

¹⁹ KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 80.

*para sempre a dor, a vaidade, a mesquinharia das palavras. A música era a negação das frases, a música era a antipalavra*²⁰.

Neste segmento da peça, o texto foi dito em voz em off, ao mesmo tempo em que a intérprete *Mariza Virgolino*, de forma muito objetiva, trocava os vasos com flores que faziam parte do cenário de lugar.

*7. Mas o que é trair? Trair é sair da ordem. Trair é sair da ordem e partir para o desconhecido. Ela não conhece nada mais belo do que partir para o desconhecido*²¹.

Este texto tem na peça um efeito de colagem cênica: ao mesmo tempo em que no *proscênio*²² acontece uma cena bastante dinâmica entre as intérpretes *Elisa da Costa* e *Mariza Virgolino*, no fundo do palco entra em cena a intérprete *Franciane Salgado* para realizar seu solo.

*8. A vida humana é composta como uma partitura musical. O ser humano, guiado pelo sentido da beleza, transpõe o acontecimento fortuito, (...), para fazer disso um tema que, em seguida, fará parte da partitura de sua vida. Voltará o tema, repetindo-o, modificando-o, desenvolvendo-o e transpondo-o, como faz um compositor com os temas de sua sonata (...) O homem inconscientemente compõe sua vida segundo as leis da beleza mesmo nos instantes do mais profundo desespero*²³.

Este texto, que é dito em voz em off, antecede o final da primeira parte da peça. Todos os intérpretes estão em cena, alinhados em uma fila, e cada um desenvolve uma seqüência com elementos de seu solo individual. É importante ressaltar que a partir destes textos, que primeiro foram lidos entre os intérpretes nos primeiros ensaios, foram desenvolvidas as minhas associações que são minitemas presentes na coreografia, como:

- dois países.
- dois lugares diferentes.
- dois contrastes dentro de cada indivíduo.
- o insustentável.

²⁰ KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 99-100.

²¹ KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 97.

²² "Um avanço a frente do palco em curva ou reto que se projeta para a platéia. Às vezes é móvel, definindo o fosso da orquestra. Área de ligação entre o palco e a platéia, que normalmente fica à frente da cortina de boca de cena". In: VITIELLO, Julia Ziviani. **Dança: Memória nos Corpos Cênicos**. Campinas: UNICAMP/FE, 2004, 71. Tese de Doutorado.

²³ KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 96.

- o leve e o pesado.
- co-incidências.
- vertigem – a vertigem.
- o não ensaio da vida.
- idéia coreográfica, onde foi sugerido a cada intérprete que representasse dois contrastes ou duas características individuais pessoais.

Para a segunda parte - TRAÇOS - nos utilizamos dos seguintes textos:

9. Enquanto as pessoas são mais ou menos jovens e a partitura de suas vidas está somente nos primeiros compassos, elas podem fazer juntas a composição e trocar os temas, mas quando se encontram numa idade mais madura, suas partituras musicais estão mais ou menos terminadas, e cada palavra, cada objeto, significa algo de diferente na partitura do outro²⁴.

Inspirados nestas palavras alguns intérpretes que já se encontravam em cena, mas sem casacos²⁵, levantaram-se e vestiram os casacos pretos que estavam no proscênio, depositados pelos bailarinos que só participam efetivamente da segunda parte da peça. Precisamente, eu imaginei um segundo ato a partir destas palavras. Um segundo ato tanto da peça como do amadurecimento da vida de uma pessoa adulta:

10. Beethoven considerava o peso como algo positivo. "Der schwer gefasste Entschluss", a decisão gravemente pesada está associada à voz do Destino ("Es muss sein!"); o peso, a necessidade e o valor são três noções íntimas e profundamente ligadas: só é grave aquilo que é necessário, só tem valor aquilo que pesa. (...) Em trabalhos práticos de física, qualquer aluno pode fazer experimentos para verificar a exatidão de uma hipótese científica. Mas o homem, porque não tem se não uma vida, não tem nenhuma possibilidade de verificar a hipótese através de experimentos, de maneira que não saberá nunca se errou ou acertou ao obedecer a um sentimento²⁶.

Este texto corta, de certa forma, toda a situação ritual que vinha acontecendo na cena anteriormente, em que os intérpretes-bailarinos partiam de uma célula coreográfica desenvolvendo suas próprias versões, mas acabam unindo-se, dando as mãos em um círculo. Cenicamente, foram trabalhados

²⁴ KUNDERA, Milan. **A Insustentável Leveza do Ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 58.

²⁵ Chamado também de Paletó ou Sobretudo.

²⁶ KUNDERA, Milan. **A Insustentável Leveza do Ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 93.

peso e leveza, todavia, fica no ar a pergunta sugerida por *Kundera* no último texto o qual atua como fator externo e faz com que a situação de homogeneização seja rompida:

*11. Era verdade que se amavam, e a prova disso é que a culpa não partia deles próprios, de como se comportavam, de seus sentimentos transitórios, mas sim da incompatibilidade de ambos (...)*²⁷

Mais uma vez estas palavras rompem a relação que acontecia entre três pessoas na cena. Neste momento acontece um questionamento meu em relação à regra que existe de que “podemos” amar apenas uma pessoa como parceiro ou parceira, de cada vez.

*12. (...) Terminar é o mais difícil de tudo, mas, mesmo assim, é a desistência que proporciona a única experiência verdadeira de liberdade. Então, o fim torna-se mais uma vez um começo, e a vida tem a última palavra*²⁸.

Peter Brook, o experiente diretor inglês, com tais palavras me proporciona subsídio para terminar a peça de uma forma circular e ao mesmo tempo nos faz retornar a pergunta inicial:

As coisas acontecem uma vez só, ou são uma interminável repetição?

Neste trânsito de um final sem fim, inspiro-me no pensamento de *Cecília Salles*, que diz:

*Embora fique claro que o momento “certo” de entregar a obra ao público está ligado ao que o artista quer de sua obra, não faltam depoimentos que falam das dificuldades de se determinar esse momento de parar ou de se considerar a obra em construção um objeto acabado. (...) O trabalho criador mostra-se, deste modo, sempre um gesto inacabado*²⁹.

²⁷ KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 38-39.

²⁸ BROOK, Peter. *Fios do Tempo – Memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, 312.

²⁹ SALLES, Cecília – *Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística* – São Paulo-Anna Blume/FAPESP- 2004.,80- 81

4.3. A MONTAGEM DO ESPETÁCULO ES-BOÇO

I. A seguir a descrição do desenvolvimento da primeira parte que compõe a coreografia ES-BOÇO

4.3.1. PRÓLOGO – Parte I

Ao longo do processo de criação de ES-BOÇO, sempre em diálogo com os intérpretes, busquei uma intencionalidade para as cenas me valendo do pensamento contemporâneo de que a dança possui uma grande qualidade de abstração.

Com o incremento dos ensaios, foi sugerido aos intérpretes que lessem outras vezes os textos de *Milan Kundera*, escolhessem três entre eles e que colocassem para o grupo os que mais associavam a sua pessoa, ou a sua história pessoal. A partir dos trechos literários escolhidos pelos intérpretes é que pus-me a estruturar as matrizes de movimentos, que foram trabalhados nos laboratórios, e formei a estrutura dos **Solos** que foram sendo criados para cada um dos intérpretes. Todavia, com o desenvolvimento das ações os movimentos foram ganhando um cunho bastante dramático.

Nesta parte do processo me inspirei algumas vezes no pensamento da coreógrafa *Carlota Albuquerque*, para construir com os intérpretes uma confiabilidade no que os mesmos iriam trazer como pessoal para a cena.

Para compor nossa história que eu chamo de partitura, ou dramaturgia do movimento, acho que o mais importante é o que faz este corpo se mover, pois livra do estereótipo, individualiza, etc³⁰.

Acredito que esta primeira parte, pelo individualismo que acontece na maioria das cenas, possa ser associada a minha vivência mais germânica. Principalmente nos solos serão encontradas algumas características humanas

³⁰ Carlota Albuquerque – Entrevista: 30.09.2004.

do cotidiano, de certa forma mais concentradas e personalizadas. Não que ao coreografar eu estivesse me obrigando a transformar os movimentos em ações cotidianas, mas, sim, minha escrita coreográfica permeia estas ações quase que automaticamente.

Como comenta *Peter Brook*:

Na vida cotidiana há ações “normais” e comportamentos estranhos”. No teatro, nada, em todo o escopo das possibilidades humanas, precisa necessariamente parecer “não natural”. A convicção de que os movimentos cotidianos são “reais” leva-nos inevitavelmente a concluir que o comportamento “normal” é mais próximo à vida³¹.

4. 3.1.1 MOVIMENTAÇÃO DE GRUPO I

Dando início à criação prática com os intérpretes, foi trabalhada uma movimentação que acontecia com a participação de todo o elenco no plano inferior (chão), como se os intérpretes ainda não tivessem as suas personalidades definidas e movessem-se na água.

A movimentação da primeira cena de **ES-BOÇO** foi sendo originalmente demonstrada por meio do meu corpo e, a seguir, a partir da maneira pela qual os corpos dos intérpretes foram resolvendo as seqüências, obtendo certa liberdade para irem se enriquecendo com interpretações próprias e sugerindo novas possibilidades para a criação.

A movimentação varia entre as formas côncavas e circulares, dando um sentido de arredondamento nos movimentos e lembra um balançar-se, ou uma troca de peso de um lado para o outro. Aos poucos, a coreografia vai se desenvolvendo de forma que os planos médio e superior também sejam utilizados.

³¹ BROOK, Peter. **Fios do Tempo – Memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, 235.

A coreografia é embalada por música composta pelo grupo inglês *Stomp*, de dança e música, que trabalha com curiosos instrumentos como: latas de lixo, vassouras, tampas e objetos reciclados para obter os sons que acompanham a sua movimentação cênica. A música foi extraída do vídeo *Stomp Out Loud -1997-HBO Special* (ler também neste capítulo **4.4.11**).

4.3.1.2 SOLOS

Nesta primeira parte da coreografia **ES-BOÇO**, denominada **Prólogo**, foram criados seis solos, sendo que cada um destes solos, individualmente, apresenta diferentes caracteres de personalidade existentes dentro de cada um dos seres humanos.

Partindo da identificação que cada intérprete teve com um determinado texto de *Milan Kundera*, busquei uma música que complementasse as associações. Além disso, acreditava que através da experimentação de movimentos que os intérpretes traziam dos laboratórios e aulas, encontraríamos juntos uma qualidade de movimento provavelmente ideal, que pudesse vir a ser executada pelos seus corpos, de forma que tal movimentação se transformasse no **SEU** próprio texto.

A seguir, comentários sobre cada um dos solos:

a) **Solo *Sayonara***: A intérprete recolhe os textos escritos em pedaços de papéis, próximos aos corpos dos bailarinos que se encontram deitados no chão e realiza a leitura destes textos. Depois de ter lido todos os textos, a intérprete rasga todos os papéis e atira-os para cima. Os papéis retornam, caindo em cima de sua cabeça e corpo, como uma chuva de confetes. Neste momento, tem início a música proposta para a cena. Nesta, *Sayonara* inicia a movimentação cênica com elementos pantomímicos, lágrimas descem pelo seu rosto e um sorriso é como que arrancado da sua boca. São desenhos e símbolos escritos em seu próprio rosto. Todos os elementos “esboçados” pela

intérprete nesta cena aparecem em cada um dos solos que serão realizados ao longo da peça pelos outros intérpretes. *Sayonara* relaciona-se com um e outro bailarino, através de movimentos realizados e escritos com seus dedos.

Após realizar movimentação concentrada no uso do torso e dos braços, a intérprete sai da cena retirando os fios que estão sobre os corpos dos bailarinos e senta-se à platéia de onde observará os cinco solos sucessivos que serão apresentados pelos intérpretes.

Acompanha: Voz da solista, com textos de *Milan Kundera* (número 1 e 2 listados no item **4.2.3** e música de *Mitar Subotic*, conhecido como **Suba** (ler neste capítulo **4.4.11**) .

b) Solo *Mariane*: O solo realizado pela atriz é de intenso cunho dramático e se desenvolve muito lentamente. A atriz abandona a coreografia grupal e entra em seu próprio mundo. Sua personagem é uma pessoa madura e consciente da vida que leva. Vida de uma pessoa que se arrisca até o limite das situações perigosas. A atriz indaga ao público se eles “*estão com medo de cair*”. Nesta cena encontraremos a ação e o uso da palavra. Vários foram os elementos utilizados na construção do uso da palavra: pausas, tempo, ritmo, acentuações.

Como explica *Paul Zumthor*:

Um laço funcional liga de fato à voz ao gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa a conquistá-lo, a saturá-lo de seu movimento. A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes³².

Na primeira versão do solo tínhamos a presença do intérprete *Tomás Decina* que estava sentado no chão, segurando as pernas da cadeira. Na versão atual, uma intérprete sai do grupo e coloca a cadeira em cena. A seguir senta-se na cadeira e observa a lenta movimentação de *Mariane*. Depois de

³² ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 243-244.

um tempo sai decididamente da cena. A ausência, a cadeira e a platéia são os “requisitos” com os quais a atriz se relaciona, no seu grande abismo interior.

Acompanha: Variações faladas dos textos de *Milan Kundera* (de número 3 listado no item **4.2.3.**), na voz da própria atriz e música de *Suba*.

c) **Solo Elisa**: É um solo no qual a intérprete usa o espaço cênico linearmente, na diagonal e em círculos. *Elisa* realiza variações de movimentos com grande ação dinâmica, com saltos e quedas. Utiliza-se de uma forte ação dramática quando move o corpo como se estivesse sendo “alfinetada”; em uma outra passagem se move como um grande pássaro de asas abertas, que sobe e desce. São usados os três planos do espaço cênico: superior, médio e inferior.

Acompanha: Voz em off com textos de *Milan Kundera* (de número 4 listado no item **4.2.3**) e música de *Suba*.

d) **Solo Luiza**: É um solo que se desenvolve com movimentações em que a intérprete parece estar escrevendo com todo o seu corpo no espaço. O solo foi montado durante os laboratórios, através das vivências relatadas pela própria intérprete, que viveu no exterior alguns anos durante sua adolescência, tendo que falar uma língua estrangeira e estando dividida entre duas culturas e muitas recordações. A movimentação deste solo é na maior parte do tempo muito ligada, permeada de nuances sutis e em determinadas partes encontram-se alguns acentos corporais. São utilizados os três planos: superior, médio e inferior.

Acompanha: Voz em off com textos de *Milan Kundera* (de número 5 listado no item **4.2.3.** e música de *John Lurie* (ler neste capítulo **4.4.11**).

e) **Solo Mariza** (*Tomás originalmente*): O Solo tem início quando a intérprete modifica a posição dos vasos, que se achavam desde o princípio da peça nas laterais do espaço cênico, para o fundo do palco, onde ela forma com estes vasos uma linha, agindo com uma movimentação quase maquinal. Depois disso, existe um solo propriamente dito, no qual a intérprete realiza, no mesmo espaço cênico, ações minimalistas que ocorrem praticamente em seu próprio corpo. Seus movimentos são longitudinais, com algumas quedas contidas e

alguns acentos dos braços e da cabeça. Realiza ainda símbolos com os dedos das mãos; quase todas as suas ações dramáticas acontecem numa velocidade muito lenta. A música usada aqui é, na verdade, um texto falado por *Gertrude Stein* (1879 -1946) em um arranjo musical de *Adriana Calcanhotto* (1965), que se utiliza dos sons de uma máquina de escrever.

Na primeira versão deste solo, no final da cena, *Tomás* despiu muito lentamente a camisa que usava, como se estivesse retirando do corpo a própria pele, e saía da cena andando. Atualmente, o solo é dançado pela intérprete *Mariza Virgolino*, com a qual adaptei o solo original e busquei alguns acentos pessoais da intérprete. Na cena final, *Mariza*, ao invés de despir sua blusa, retira uma folha de papel do bolso e a desdobra lentamente, lê as palavras impressas, sempre andando também lentamente, e depois rasga o papel em tiras deixando-as como rastros pelo palco.

Acompanha: Voz em off com textos de *Milan Kundera* (de número 6 listado no item **4.2.3.** e interferências sonoras da compositora *Adriana Calcanhoto* sobre texto e voz de *Gertrude Stein* (ler neste capítulo **4.4.11**).

f) *Solo Franciane:* A intérprete entra em cena correndo velozmente em uma reta, indo e voltando, até iniciar a música do solo propriamente dito. O solo é desenvolvido com variações de dinâmicas e ritmo para o qual são utilizados movimentos de tours seguidos de quedas. Algumas vezes estes movimentos terminam em uma trajetória que se expande para fora, outras vezes acontecem movimentos mais contidos, que exigem um domínio do equilíbrio. Além disso, são usados neste solo os três planos: superior, médio e inferior. *Franciane* atua coreograficamente com seu corpo, no espaço cênico, obedecendo a desenhos lineares, lembrando um pouco uma sacerdotisa. Propositalmente, no final de seu solo ela realiza uma nova leitura dos gestos *chorar e sorrir* que foram realizados no solo inicial de *Sayonara Pereira*, fechando assim o ciclo.

Acompanha: Voz em off com textos de *Milan Kundera* (de número 8 listado no item **4.2.3.** e música de *Suba* (ler neste capítulo **4.4.11**).

4.3.1.3 CENAS DE LIGAÇÃO

Entre cada um dos solos, nas cenas de número 5, 7, 9 e 11, listadas no item **4.2.3.**, acontecem *cenas de ligação*. Estas cenas têm como base os trechos literários de *Milan Kundera*, ditos pela voz em off.

A movimentação realizada pelos intérpretes não tem como objetivo ilustrar as palavras de *Milan Kundera*, mas a coreografia de cada uma destas cenas baseia-se no ritmo que estas palavras indicam, e neste caso, estes textos funcionam mais como parte da trilha sonora.

A presença dos textos, ora intercalando os trechos dançados ora servindo como trilha sonora, conectam e atrelam de uma forma muito feliz as cenas entre si, e foi uma maneira que utilizei para refletir mentalmente o que estava sendo visto em cena e, ao mesmo tempo, uma anunciação do que viria a acontecer.

4.3.1.4 MOVIMENTAÇÃO DE GRUPO II

E FINAL DA PRIMEIRA PARTE

Os intérpretes que realizaram os solos voltam à cena um de cada vez, o objetivo é pegar um vaso com flores, ou mais poeticamente falando, um pedaço do “seu lugar”. Os demais intérpretes que só foram vistos até agora realizando ações grupais, entram em cena trazendo nos braços, de forma muito cerimonial, casacos pretos.

A seguir, todos os intérpretes, ao som da música inicial, que foi ouvida no item: **4.3.1.2. a) Solo *Sayonara***, andam juntos em direção ao proscênio quase como num ritual. Os intérpretes que carregam nas mãos o vaso com flores põem-se a despetalar as mesmas, muito lentamente, de uma forma quase patética, como que a decidir se sim ou se não – “*bem-me-quer, mal-me-*

quer”. Os intérpretes que carregam os casacos o fazem como se fosse quase uma oferenda, de forma muito ritual, enquanto a cantora declama os versos que falam que *a tristeza não tem fim – felicidade sim*.

Ao mesmo tempo, todos os intérpretes depositam seus vasos e os casacos no chão, realizando uma movimentação de braços. Neste momento, ouve-se a música mixada com voz em off, com textos de *Milan Kundera* de número 9 e 1 listados no item **4.2.3**. Embora estejam juntos, cada intérprete desenvolve a partir deste ponto da peça uma ação dramática, no plano inferior, com elementos da movimentação de seus solos individuais, ou de células particulares da coreografia, movimentando-se sempre lado a lado, mas cada um em um mundo individual.

E quando se ouve em off a pergunta:

As coisas acontecem uma vez só, ou são uma interminável repetição?, que foi a primeira frase dita pela intérprete *Sayonara* no início do espetáculo, todos recolhem-se, parando a movimentação, estabelecendo um grande silêncio.

II. A seguir, a descrição do desenvolvimento da segunda parte que compõe a coreografia ES-BOÇO

4.3.2.TRAÇOS – Parte II

Nesta segunda parte foram desenvolvidas danças corais e outras com uma conotação que poderemos associar a um ritual. Raramente encontra-se um único indivíduo em cena. Desta maneira, associo esta segunda parte com a minha vivência mais brasileira, onde nós nos encontramos, mesmo que no anonimato, quase sempre rodeados por várias pessoas.

4.3.2.1 VESTINDO OS CASACOS

Os intérpretes que ainda não haviam vestido os casacos levantam-se e vão até o proscênio pegar um casaco para vestir e irem concentrar-se com o restante do elenco que está compondo uma formação compacta no centro do palco. É uma cena que nos transporta a um cerimonial.

4.3.2.2 DANÇA GRUPAL SEM *Sayonara e Mariane*

Com o início da música, *Sayonara* se separa do grupo, seguida da intérprete *Mariane*, ambas conectadas pela movimentação realizada por *Sayonara*, com os braços e parte superior do corpo, a qual remonta à mesma ação que a intérprete *Sayonara* realizou na cena inicial com os fios. Com o decorrer da ação, *Sayonara* vai retirando a atriz da cena.

Nesta cena é o grupo que importa. O respirar junto, o saltar junto. Ocorre uma dança nos planos superior e inferior. Os movimentos são vibrantes e explodem para fora. Abruptamente o elenco forma um círculo e as próximas movimentações ocorrem como se cada movimento realizado individualmente fosse fragmentário, mas cada sílaba dita corporalmente, por cada intérprete, vai sendo somada e desta forma é montada novamente uma frase grupal. Na parte final, no plano inferior, acontece uma ação mais dialogada entre os intérpretes e em um tempo mais orgânico.

Acompanha: Música eletrônica, composta pelo Grupo de Rennes, França - *Kaophonic Tribu* - mixada com instrumentos encontrados entre os aborígenes e instrumentos de percussão (ler neste capítulo 4.4.1.2.).

4.3.2.3 DANÇA RITUAL

TODO O ELENCO COM *Sayonara* CARREGANDO A CHAMA

Ao iniciar a próxima música, os intérpretes ainda se encontram no chão, juntando, muito sutilmente, resquícios de suas histórias. Minha idéia temática para esta dança inspirou-se nas palavras de *Peter Brook*:

Em um vilarejo africano, quando um contador de histórias chega ao fim de sua fábula, ele coloca a palma de sua mão no chão e diz: “Eu coloco a minha história aqui.” Então acrescenta: “Para que uma outra pessoa possa continuá-la em outro dia”³³.

Neste caso, *Sayonara*, a “mais velha contadora de história” do grupo, retorna ao palco trazendo um recipiente com fogo, fogo este que desde os primórdios foi associado a outras ocorrências: com a purificação espiritual, com o símbolo da renovação ou o renascimento.

Os intérpretes acompanham esta entrada ritual ao mesmo tempo em que formam um semicírculo. É um momento muito especial da peça, no qual é possível presenciar que algo em relação à grafia que a coreógrafa está imprimindo na peça passa, com a escrita dos movimentos, a ser exemplificado tecnicamente. Além disso, o elenco iniciará a escrever com estes movimentos pequenas histórias que falam de uma ancestralidade, de lugares que já **vivemos** e que fica muito longe deste lugar *aqui*.

No primeiro momento, a intérprete *Sayonara* desenvolve em cena uma célula de movimentos que será a base de toda esta dança. Em seguida, os intérpretes divididos em solo, duo ou trio se apoderam desta célula de movimentos e realizam variações que se diferenciam pela dinâmica utilizada, pela qualidade da movimentação, pela variação de planos, ou o acréscimo de algum movimento pessoal pertinente com a linguagem que vem sendo desenvolvida ao longo da peça.

³³ BROOK, Peter. *Fios do Tempo – Memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, 312.

Sempre o intérprete que atuava no centro do semicírculo atraía toda a atenção do restante do elenco. É importante ressaltar que neste segmento da peça os intérpretes tiveram a liberdade de criar seqüências que melhor se adaptassem ao seu corpo e ao que gostariam de expressar em cena.

Depois de todos os intérpretes realizarem a sua intervenção, todo o grupo iniciava uma dança grupal no semicírculo que culminava na formação de dois círculos, um dentro do outro. Esse foi sempre um momento de grande comunhão entre todas as pessoas envolvidas na cena, as quais se moviam com grande concentração.

Acompanha: Música do Mali-África, interpretada pela cantora *Oumou Sangare* (ler neste capítulo 4.4.1.2.).

4.3.2.4 DANÇA DO CÍRCULO COM TEXTO – TODO O ELENCO

Neste segmento da peça, toda a coreografia é dançada em grupo, tendo como métrica o texto 10 (que encontra-se no item 4.2.3.) deste capítulo) falado em voz off.

São dois círculos, um dentro do outro, e sempre há uma alternância entre o contorno e o conteúdo destes círculos. A movimentação alterna-se também, ao mesmo tempo em que acontece um pequeno diálogo entre os dois círculos, ou seja: a movimentação de um grupo é para frente, a do outro grupo é para trás, mas, mesmo assim os dois círculos nunca param de girar. A movimentação utilizada neste segmento exige dos intérpretes equilíbrio e certa destreza técnica, além de uma conexão com todos os integrantes que compõem o grande grupo.

No final da dança a movimentação de cada intérprete é livre dentro dos elementos que compõem as células coreográficas desenvolvidas durante toda a coreografia. Apenas a associação central trabalhada é o *derreter de uma vela*. Assim, os intérpretes movem-se com a idéia deste derretimento dentro de suas pequenas células coreográficas, durante um tempo determinado que leva-

os a um *crescendo*. Quando os intérpretes atingem o ápice do seu *crescendo individual*, iniciam corridas em tempos diferenciados, em direção paralela ao público, até que no último instante saem todos de cena, exceto os três intérpretes responsáveis pela próxima cena.

4.3.2.5 TRIO

O trio é, nesta peça, a associação com a idéia de diferentes escolhas. É uma coreografia desenvolvida com elementos dramáticos, encontros e desencontros, grande aproveitamento do espaço cênico e com muito ritmo. Além disso, na sua escrita, a coreografia possui *cânon* de movimentos, quedas, movimentos que são feitos primeiramente no eixo normal, mas que por necessitarem, coreograficamente, de um volume extremo, os intérpretes se utilizam de *pliés*³⁴ e *cambrés*³⁵ extras para chegarem ao ápice do desejado pela coreógrafa.

A música composta por *Philip Glass* (1937) e *Foday Musa Suso*, inspiram uma textura muito clara em toda esta ação cênica. Quando a coreografia foi criada, originalmente com *Isabel Monteiro*, *Juliana Maia* e *Marcos Buiáti*, em junho de 2005, os três intérpretes trabalharam em um horário fora do período de ensaio usual do grupo e estiveram muito concentrados. O desenlace da criação foi muito rápido, parecendo que os elementos já estavam nos corpos dos intérpretes, escritos há muito tempo. Dessa forma, o resultado do trio foi muito positivo e envolvente.

Atualmente o trio é dançado por três mulheres: *Juliana Maia*, *Mariza Virgolino* e *Samira Marana*, que compreenderam muito bem o lado secreto da coreografia e ainda adicionaram suas próprias peculiaridades.

Acompanha: Música de *Philip Glass* e *Foday Musa Suso* (ler neste capítulo 4.4.1.2.), e a Voz em off com o texto 11 de *Milan Kundera*, que encontra-se no item 4.2.3. deste capítulo.

³⁴ Plié – Dobrado. Flexão dos joelhos.

³⁵ Cambré – Arqueado. É a dobra do corpo da cintura para cima em qualquer direção.

4.3.2.6 DUO E DANÇA FINAL

Este é o último movimento na peça. É iniciado por duas intérpretes, originalmente *Claudia Millás* e *Erica Tessarolo*; hoje *Franciane* e *Luiza*, que realizam movimentos rápidos, acentuados e coordenados, fazem bom uso do espaço cênico e seguem a métrica que é impressa pela música.

Em seguida, são somados um a um os demais intérpretes, com entradas em cena que variam tanto em relação ao número de pessoas, como também em diferentes tipos de formação. Com o desenrolar da coreografia, a célula coreográfica mais marcante é desenvolvida com variantes que intensificam o uso do elemento *repetição*, tão característico no Tanztheater.

Como exemplifica *Ciane Fernandes*:

*A repetição do mesmo movimento traz mais e mais distorções, provocando múltiplas e imprevisíveis interpretações e experiências*³⁶.

Neste segmento da peça as repetições da mesma célula coreográfica acabam por modificar a expressividade, a intensidade, a dinâmica e até a seqüência propriamente dita, já que ao realizar tantas vezes a movimentação as intérpretes acabam desconstruindo o caráter genuíno da célula original e constroem novas possibilidades.

A palavra “desconstrução” empregada no texto não significa destruição e sim desmontagem, decomposição, variação dos elementos determinantes na movimentação original. Ela ainda possibilitou novas descobertas nas ações das intérpretes.

A música utilizada neste segmento tem um ritmo envolvente, que se repete originando a célula central da música.

³⁶ FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação. São Paulo: Editora Hucitec, 2000, 126.

A coreografia inspirada nas nuances que os diferentes instrumentos indicam, arquiteta um diálogo entre a movimentação e a música. A distribuição dos elementos coreográficos, e como eles foram dispostos espacialmente, transporta ao início da peça, fechando assim o círculo da coreografia e associando novamente ao *eterno retorno*, às coisas que já aconteceram, seguem acontecendo e sempre tornarão a acontecer.

Acompanha: Música do grupo *Boozoo Bajou – Satta* (ler 4.4.1.2.).

4.4 USO DA VOZ

O uso da voz é uma característica que foi acrescentada à linguagem do *Tanztheater* ao longo dos anos 80, através de textos escritos ou não. A voz atua como uma linha que oferece uma outra ferramenta ao intérprete-bailarino, oferece liberdade para que o intérprete possa explorar diferentes entonações, ritmos, velocidades e intensidade com que ele pronuncia as palavras.

A voz sugere em algumas cenas de ES-BOÇO a anunciação dos acontecimentos que estão por vir, em outras, interage como um elo entre as cenas, e há algumas cenas em que pode-se considerar a voz como a própria música. *Paul Zumthor* elucida que:

Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar: captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar. Trata-se de tentar perceber o texto concretamente realizado por ela, numa produção sonora: expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única³⁷.

³⁷ ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001,225.

4.4.1 TRILHA SONORA

A música sempre esteve presente no teatro e na dança, desde as suas origens. Por se desenvolver no tempo, a música é o elemento que mais comumente serve de partner ao texto dançado. Dialoga com os movimentos do intérprete, explicita seu estado interior, contracenando com a luz, com o espaço em todos os seus aspectos. Quando acrescentada a outros princípios de uma peça, o seu papel é o de enfatizar, de ampliar, de desenvolver e até de contradizer ou substituir os signos dos outros sistemas.

Em relação à trilha sonora de ES-BOÇO especificamente, esta, trilha, foi parte de uma investigação detalhada e que foi apresentada aos bailarinos dentro de uma proposta que vem sendo desenvolvida dentro da minha pesquisa musical, que acontece desde 1991. Nesta pesquisa, são encontrados mais de 300 títulos de CDs, na grande maioria, títulos voltados à linha de músicas étnicas de diferentes regiões do mundo, música popular brasileira e músicas experimentais.

4.4.1.1 TRILHA SONORA DO PRÓLOGO

(Primeira parte de ES-BOÇO)

Na coreografia inicial foi usada uma composição do grupo inglês *Stomp*, de dança e música, ao qual já me referi no item **4.3.1.1. Movimentação de Grupo**, deste capítulo, em que os músicos-intérpretes-bailarinos do *Stomp* trabalham com curiosos instrumentos como: latas de lixo, vassouras, tampas e objetos reciclados para obter os sons que acompanham as suas movimentações cênicas.

Para os **Solos**, elegi músicas que associei às características da movimentação de cada intérprete, baseando-me na qualidade de movimentação por eles demonstrada quando executaram as seqüências de movimentos nas aulas e laboratórios; e também inspirando-me nos trechos dos textos de *Kundera* que os intérpretes haviam selecionado, como aqueles de sua preferência.

Em relação às músicas selecionadas para cada solo, houve uma identificação imediata por parte dos intérpretes. Várias dessas músicas são de autoria do compositor iugoslavo, de formação erudita, *Mitar Subotic* (1961-1999), conhecido artisticamente como *Suba*, que durante quase dez anos viveu em São Paulo. Ele concentrou sua pesquisa musical em ritmos afro-brasileiros e música indígena, além de ter produzido artistas como *Bebel Gilberto* (1966), *Arnaldo Antunes* (1960) e *Edson Cordeiro* (1967).

As músicas de autoria de *Suba*, que foram usadas em ES-BOÇO nos **solos** de *Sayonara*, *Mariane*, *Elisa*, e *Franciane*, transportam a uma paisagem bastante urbana, com ritmos, vozes e sons de grandes cidades, entretanto, algumas composições também remontam à nostalgia quando o compositor mescla em suas composições palavras de *Vinícius de Moraes* (1913-1980) e *Antonio Carlos Jobim* (1927-1994), como: “tristeza não tem fim, felicidade sim”.

Minha inspiração partiu também de uma música do compositor-ator americano *John Lurie* para o **solo** da intérprete *Luiza Lurie*, que tem vários trabalhos de sua discografia direcionados a trilhas musicais de filmes, descreve, em suas músicas, paisagens interiores, com muita sensibilidade e variação de sons.

Além disso, faz parte da primeira parte da trilha sonora da peça um texto recitado pela escritora americana, radicada na França, *Gertrude Stein* (1874-1946), com interferências sonoras da compositora brasileira *Adriana Calcanhoto* (1965) sobre música incidental do *Seminal Dodecafônico*³⁸, *Alban Berg* (1885-1935). *Stein* recita o texto, em inglês, de uma maneira muito ritmada, e *Calcanhoto* arranja a trilha sonora utilizando-se do som de uma pessoa datilografando em uma máquina de escrever com resultados mais ou

³⁸ **Dodecafônico** é uma técnica de composição criada por Schoenberg (1874-1951) em meados de 1930. Esta técnica utiliza-se dos doze sons e foge do sistema tonal tradicional, bem como da harmonia tradicional. A composição dodecafônica tem como base a série escolhida livremente. O compositor usa os 12 semitons da escala cromática na ordem que bem entender. In. www.wikipedia.org

menos musicais, mais ou menos experimentais. A composição é usada para o **solo de Mariza**.

4.4.1.2 TRILHA SONORA DE TRAÇOS

(Segunda parte de ES-BOÇO)

Para a segunda parte da trilha sonora, utilizei, como primeira música para a **Dança Grupal sem Sayonara e Mariane** -, a composição do grupo independente *Kaophonic Tribu*, da cidade de Rennes, na França³⁹.

A música remete a uma paisagem muito tribal, com variados instrumentos de percussão. Liderados pelo *Didgeridoo*, que é um instrumento de sopro dos nativos australianos, do qual o som só pode ser efetivado através do sopro e de movimentos da língua do músico que o estiver tocando; os demais efeitos ouvidos são eletrônicos. Todos os ritmos realizados pelos instrumentos, nesta composição, podem ser percebidos auditivamente com facilidade; a música é executada de uma forma muito rápida.

A próxima música que utilizei para a - **Dança Ritual – Todo o elenco com Sayonara carregando a chama** - é interpretada por *Oumou Sangare* (1968), uma das cantoras mais conhecidas da região de Wassoulou, no sul do Mali, na África. O ritmo que os Wassoulou compõem transita entre o ritmo do *funk*⁴⁰ e a melodia de instrumentos tradicionais, fazendo surgir assim uma nova possibilidade sonora. Aqui, também, a paisagem que é construída pela música remete a uma situação ritualística, que comunga muito bem com a idéia desenvolvida na coreografia.

A música, que parece ter sido encomendada sob medida para a realização da coreografia, emociona os intérpretes e o público profundamente,

³⁹ CD foi comprado numa rua, em Rennes, França, em dezembro de 1999.. A capa do CD possui apenas um desenho estilizado de um homem primitivo com o didgeridoo. Tem o nome do grupo mas não possui o nome das músicas.

⁴⁰ **Funk:** estilo característico da música negra norte-americana por seu ritmo sincopado, densa linha de baixo, pelo ritmo das guitarras, pelos vocais, pela forte rítmica seção de metais, pela percussão marcante, ritmo dançante e a forte influência do jazz. In: www.wikipedia.org

pois todos falam desta cena coreográfica como *o grande ritual*. Alguns localizam o lugar que acontece o ritual como sendo na África, outros acreditam ter alguma influência oriental. Oriente – Ocidente, ou África, de qualquer forma, acredito que é importante ressaltar que o elenco toca os sentimentos das pessoas e o que pode ter parecido individual, em um primeiro momento com ES-BOÇO, surge agora com um caráter universal.

No catálogo do CD *Ambiences du Sahara – Desert Blues*, no qual descobri esta música, encontrei informações (transcritas logo abaixo) que muito se adequam às sensações que sinto ao dançar, embalada pela voz de *Oumou Sangare*, e percebo que também permeiam a emoção emitida pela movimentação das intérpretes:

*(...) As cores e as vozes nas músicas nos parecem conhecidas, ou são por nós reconhecidas instintivamente – uma prova que música sugere para nós um entendimento universal - falam sobre sentimentos e com os nossos sentimentos*⁴¹.

Ou ainda:

*Deus criou os países cheios de água, para que o homem pudessem lá viver, e criou o deserto, para que lá o homem pudesse reconhecer a sua alma. (Provérbio dos Tuaregs)*⁴².

A música seguinte, na trilha para: - **Trio - Juliana+Mariza+Samira** -, é uma composição de autoria de *Philip Glass* (1937) e *Foday Musa Suso*, do CD *The Screens*, de 1992 (Polygram – Point Music- 432-966-2).

Suso é natural da Gâmbia, na África, e é um *Griot* - pessoa que conta - canta oralmente as histórias do povo Mandinga, do qual é descendente. Entre os instrumentos que *Suso* toca estão o *Kora* - espécie de harpa africana - e a *Kalimba* – também conhecida como piano de polegar.

⁴¹ CD *Ambiences du Sahara – Desert Blues*. Catálogo do CD - Frankfurt Am Main – By Network Medien GMBH -1995- Tradução : Sayonara Pereira.

⁴² CD *Ambiences du Sahara – Desert Blues*. Catálogo do CD - Frankfurt Am Main – By Network Medien GMBH -1995- Tradução : Sayonara Pereira.

Glass, norte-americano, é compositor e musicista conhecido por suas composições que influenciaram e inspiraram vários artistas ao longo do século XX, as quais chegam aos nossos dias. É autor de músicas para filmes, óperas e ballets. Suas composições o identificam como autor *minimalista*, denominação que geralmente caracteriza as composições pela repetição de temas, ritmo hipnótico e efeitos eletrônicos.

Na composição usada para o **Trio** de ES-BOÇO, os compositores, naturais de dois continentes, e com riquezas musicais tão diferentes, geraram um casamento muito belo entre melodias. Os instrumentos ouvidos vão de violino, flauta, piccolo, clarinete, cello, keyboards executados por músicos convidados, chegando até o piano e kora executados por *Glass* e *Suso* respectivamente. Esta combinação instrumental dialoga e cresce com o desenvolvimento da música e inspira a ação dramática muito orgânica nesta cena.

A música que encerra a peça **Duo e Dança final** (Franciane-Luiza e Todo o elenco) é do grupo *Boozoo Bajou*. O grupo é dirigido por dois músicos, Djs e produtores alemães: *Peter Heider* e *Florian Syberth*, que trabalham concentrados em seu estúdio na cidade de Nuremberg. O CD *Satta*, de 2001, é o CD de estréia da dupla.

A composição central por eles construída pode ser considerada *jazz*, mas podemos identificar influências de ritmos da América Latina e da África. Nesta composição uma mesma célula musical repete-se inúmeras vezes, tendo como “pano de fundo” o ritmo incessante de um metrônomo, acrescida de um novo elemento que pode ser um instrumento, um efeito eletrônico ou mesmo apenas uma mudança rítmica sutil.

Com o desenrolar da música o ritmo do metrônomo se transforma no ritmo cadenciado de uma bateria, acrescido de uma voz que não permanece por muito tempo; de instrumentos variados de percussão, de cordas e efeitos eletrônicos, que levam a música a realizar ritmos que remontam a uma tradicional formação *jazzística*, contudo, com a proximidade do final da música

a variedade do instrumental ecoa minimalista e desaparece, deixando na memória um som eletrônico reticente.

4.5 OBJETOS CÊNICOS UTILIZADOS EM ES-BOÇO

Objeto Cênico é definido como:

Acessórios cênicos de indumentária ou decoração de cenários. Objetos de cena⁴³.

No universo cênico de ES-BOÇO são encontrados alguns objetos que fazem parte da cenografia da peça. Alguns adereços são portados pelos personagens e são objetos que o intérprete utiliza em sua interpretação, entrando em cena com eles. Outros objetos são previamente postos em cena para serem utilizados pelos personagens, podendo ser também chamados de adereços de representação.

Em **ES-BOÇO** encontraremos como objetos cênicos:

- Fios
- Uma cadeira de madeira
- Confetes de papel
- Vasos com Flores
- Pote contendo uma chama

Na fase preparatória para a montagem cênica não previ a necessidade dos materiais citados, mas, quando ao longo dos laboratórios as cenas foram nascendo em sua forma rudimentar, passei a experimentá-las com estes materiais.

Os Fios, que na cena inicial estão discretamente colocados sob os corpos dos intérpretes, representam ao mesmo tempo *cordão umbilical* e *rede*

⁴³ Glossário de palavras Teatrais. In: Internet – setembro-2004.

que une todos os integrantes de ES-BOÇO. Já no início da peça introduzi a idéia de *rede* que ao longo de leituras associei com o conceito de *rizoma* dos filósofos franceses *Deleuze* e *Guattari* (ver capítulo 3 – item: 3.4. Escrever e Dançar- Plurificações).

Interpretando o conceito de *Mirian Martins* (2005: 130) onde a autora nos remete a idéia de rizoma como uma rede de possibilidades e de crescimentos múltiplos, da qual não partimos, nós, os seres humanos, de um princípio único na busca de atingir um fim determinado: e sim nossa investigação nos levará a adicionar informações, gerar novas idéias, abrir novos questionamentos.

Esta idéia combina diretamente com o desenvolvimento de ES-BOÇO, em que muitos elementos que já se configuravam nos conhecimentos prévios dos intérpretes e meus, coreógrafa, desde nossas vivências interiores, e ao longo da peça, se mesclaram e geraram a compreensão e a criação do novo. Estes dados se processaram e se alastraram numa rede rizomática de conexões que nem sempre foram previsíveis, mas conduziram o grupo a descobertas extraordinárias.

Hoje percebo que o início da peça não é um começo real, e o meio poderia ser também o ponto de partida.

A Cadeira é um objeto bastante universal e seu uso em várias culturas é semelhante. O autor *Günter Harnische* afirma que assentos e cadeiras significam: *desejo de descanso*⁴⁴.

Na cena em que a cadeira é usada pela atriz *Mariane Magno*, em seu solo, a artista empurrava a cadeira linearmente pelo palco, com o peso do corpo do intérprete *Tomás*, ou *Marcos*, preso à cadeira (versão original dançada em 2004 e 2005). *Mariane* demonstrava a força real necessária para realizar esta ação. Somente na parte final do solo é que a intérprete tem a cadeira como um lugar de descanso, mas por muito pouco tempo.

⁴⁴ Harnische, Günter. *Léxico dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

Os Confetes de papel acompanharam outras obras coreográficas que participei como autora, co-autora, ou como intérprete PEKENO, Armando – RORATO, Simonne – PEREIRA, Sayonara. **A Noite dos Sábios**. Essen, 1991; KOWALD, Peter – PEREIRA, Sayonara. **Improvisações Contrabaixo e Dança**. Cottbus, 1995; RORATO, Simonne – PEREIRA, Sayonara. **Briefwechsel**. Aachen, 2000; RORATO, Simonne – PEREIRA, Sayonara, PIMENTEL, Francisco . **Ainda...** Krefeld, 2001.

Parto do princípio de que os confetes nos trazem muitas lembranças e associações como: chuva, neve, areia, leveza, soterrar alguém, sair de baixo de alguma coisa para então iniciar algo, ou até mesmo os festejos carnavalescos.

No caso de ES-BOÇO, os confetes aparecem inicialmente como *papéis picados* na primeira cena que a intérprete *Sayonara* realiza após recolher e ler os textos de *Kundera* que estão próximos aos corpos dos intérpretes. Em seguida, a intérprete rasga os papéis e joga-os para cima, recebendo uma “chuva de confetes” pelos cabelos, rosto e parte superior do corpo.

Na segunda vez em que eles aparecem é no solo da intérprete *Luiza*. Três outros intérpretes entram em cena para colocar os confetes, que estão depositados em sacos pretos, ao longo de todo o corpo da bailarina. Dessa forma, a ação realizada por eles parece um pouco como “chuva”, um pouco com o “ato de estar soterrando-a”.

A intérprete *Luiza*, que recebeu os confetes sobre seu corpo, moveu-se muito lentamente quando percebeu os primeiros confetes sobre si, sugerindo, com sua movimentação corporal, estar saindo de um adormecimento, de um passado para contar uma pequena história. É uma situação que fica, de certo modo, aberta para que a audiência também possa realizar as suas livres associações.

A terceira vez que os confetes aparecem é a última ação realizada na peça, onde a intérprete *Sayonara* entra em cena e a voz em off recita o texto de *Brook*, do qual se ouvem as palavras:

*Terminar é o mais difícil de tudo, mas, mesmo assim, é a desistência que proporciona a única experiência verdadeira de liberdade. Então, o fim torna-se mais uma vez um começo, e a vida tem a última palavra*⁴⁵.

A intérprete carrega um saco preto cheio de confetes e vai atirando-os para cima ao mesmo tempo em que anda entre os intérpretes, numa situação um pouco patética.

Os vasos com flores, alguns com flores brancas, outros com flores amarelas, são o cenário central da peça e permanecem durante todo o espetáculo em cena. Estas flores estão plantadas em terra dentro dos vasos, como que delimitando o espaço e sugerindo uma possibilidade de se estar enraizado no lugar em que se dança-fala.

Numa das cenas da peça um intérprete troca os vasos de lugar; e, em uma cena central todos os intérpretes pegam um dos vasos na mão e realizam ações minimalistas e quase sincronizadas, que é o ato de despetalar as flores, lembrando o jogo amoroso presente na cultura popular brasileira: “*Bem-me-quer, mal-me-quer*”.

A este jogo associei lembranças de brincadeiras de minha infância, e também uma maneira de desmontar o objeto que se encontra presente em toda a peça representando o “estar plantado”, “o enraizado”.

Os vasos com as plantas, ao longo da peça, são vistos em três lugares diferentes sempre com a mesma função de demarcar o lugar e limitá-lo. Interessantemente os vasos são manuseados somente na primeira parte da peça, **Prólogo**, que eu denomino a fase mais germânica de ES-BOÇO.

⁴⁵ BROOK, Peter. **Fios do tempo – Memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, 312.

O último adereço usado em ES-BOÇO é um pote contendo uma chama. O fogo neste segmento aparece como renovação e comunhão. É trazido pela intérprete *Sayonara* à cena de uma forma quase solene, uma oferta, dentro do ritual que é o desenvolvimento desta dança. A chama fica acesa durante e até o final da peça.

4.6. FIGURINOS

Figurino é definido como: *vestimenta utilizada pelos atores para caracterização de seus personagens de acordo com sua natureza e identifica, geralmente, a época e o local da ação*⁴⁶.

Assim como na vida real, o vestuário, no teatro, tem a função de reproduzir várias normas de diferentes culturas. Ao identificar o seu procedimento identifica-se o sexo, a idade, a classe social, a profissão, a nacionalidade, ou a religião da personagem. Ao mesmo tempo o figurino é um símbolo que representa atmosfera, época histórica, região, estação do ano, hora do dia, entre outras situações. Igualmente, o figurino associa, identifica e equipara outros sistemas culturais.

No caso de ES-BOÇO, os figurinos foram idealizados por mim nas cores: preto (calças) e branco (blusas) a todos os integrantes da peça, para dar uma uniformidade. Na segunda parte da peça o figurino é acrescido de um casaco preto, dando certa elegância na totalidade do traje. Contudo, cada integrante usa um modelo diferente de calça, de blusa e de casaco, na busca sutil de uma individualização.

⁴⁶ OLIVEIRA, Elinês de Av. "Teatro como Sistema Modelizante". *Semiótica da Cultura*- Google – Teatro.

4.7. ILUMINAÇÃO

Diverso dos demais princípios encontrados no teatro, a iluminação é um procedimento bastante recente. Sua introdução no espetáculo teatral deu-se apenas no século XVII, ganhando impulso com a descoberta da eletricidade. A principal função da iluminação é delimitar o espaço cênico. Quando um fecho de luz incide sobre um determinado ponto do palco, significa que é ali que a ação se desenvolverá naquele momento. Além de demarcar o lugar da cena, a iluminação se encarrega de estabelecer relações entre o intérprete-bailarino e os objetos; o intérprete-bailarino e os personagens em geral.

A iluminação, através da luz, modela o rosto, o corpo do intérprete-bailarino, ou um espaço específico na cena. As cores difundidas pela iluminação é um outro recurso que igualmente aceita uma leitura simbólica.

Abaixo segue o rascunho para o plano de luz de ES-BOÇO, plano criado a partir de uma experiência bem-sucedida que o grupo teve no espetáculo realizado no Auditório do Instituto de Artes da UNICAMP, dentro da programação do *Colóquio Convergências na Arte Contemporânea-2006*, e que foi registrada em vídeo.

O operador de luz, nessa ocasião, foi *Camilo Janeri*, aluno do Departamento de Artes Corporais, que frequentou duas disciplinas ministradas por mim (como aluna PED, ao longo do ano de 2005), além de ter assistido a vários ensaios, a fim de que juntos criássemos este plano de luz.

O mesmo efeito de iluminação complementar ocorre às lâmpadas suspensas na vara chamada *contra* e na vara suspensa sobre a platéia, chamada *frontal*.

Além disso, há três lâmpadas responsáveis por produzir focos específicos que estão, por sua vez, fixadas em três varas suspensas sobre o palco e iluminam, na hora exata, uma determinada cena. Neste caso, a função de cada um destes focos, quando acionados individualmente, é a de demarcar e limitar um determinado lugar na cena. O efeito destes focos será percebido pela platéia como uma “ducha” de luz dourada.

Os filtros, também chamados “gelatinas”, usados nas lâmpadas, são nas cores: âmbar, azul, branco e vermelho. A maioria das lâmpadas recebeu o filtro âmbar, que produz um tom mais dourado na luz gerada, ou o filtro branco, que serve mais para corrigir a luz e, assim, não atingir direto os olhos dos intérpretes.

A intenção do resultado gerado por estas cores de luz é menos de efeito e mais de abarcar toda a cena, e o iluminador, conhecendo as ações cênicas da peça, irá variar na intensidade percentual e no número de lâmpadas a serem usadas em cada passagem cênica.

O intuito no uso dos filtros coloridos é o de criar diferentes atmosferas. Neste caso, o filtro de cor vermelha oferece um clima mais quente, desértico, transbordante de vida, de agitação e dinamismo. Ao passo que o filtro de cor azul, que é entre os matizes o menos expansivo aos olhos, remete a um clima frio, secreto, de ordem, de paz e de harmonia. Variando aqui o percentual na intensidade e no número de lâmpadas, influenciará também a dramaticidade do que ocorre na cena.

QUINTO CAPÍTULO

ARTICULAÇÕES de PEDAGOGA, COREÓGRAFA e DIRETORA

O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Neste caso, poder-se-ia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem. Podemos encontrar rastros de coleta de informações, por exemplo, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre as propriedades da matéria que está sendo manuseada¹.

Cecília Salles

¹

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004, 12.

5.1 ARTICULAÇÕES

A coreografia ES-BOÇO, realizada com os alunos do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, acrescenta dentro de minhas experiências anteriores o exercício de executar várias funções ao mesmo tempo, as quais descrevo a seguir:

- A de **pedagoga**, que orienta na formação do bailarino, no seu treinamento, na transmissão do conhecimento, acompanha o seu desenvolvimento e o auxilia na sistematização do conhecimento adquirido que deve englobar: corpo-mente-espírito. E, ainda neste processo de trabalho, une a arte da dança à arte-educação. Como escreve Santos (1996: 26):

O reconhecimento do educador e do educando a partir de suas experiências e mundos seria uma das formas sadias do trabalho educacional criativo, fazendo com que essa realidade possa levar o educando cômico a criar o seu próprio caminho de autodescoberta. Esse comportamento do educador admite que cada indivíduo numa sala de aula seja portador de uma história desconhecida ao grupo e que a oportunidade dessa vir ao conhecimento será um enriquecimento para o grupo como um todo.

- A de **coreógrafa-diretora**, que se deixa inspirar nas reações do bailarino ao trabalhar com as novas matrizes; que tem conhecimento no campo da movimentação corporal, das emoções, expressividade e intui até onde poderá ir em busca de matéria prima para somar à concepção da cena; que estima na criação a transparência, trabalha para que os intérpretes usem da maior liberdade para construir suas personagens e para que se distanciem ao máximo das “frases prontas”, trabalhem a integralidade mais profunda de suas buscas, na investigação de uma naturalidade que gere fluência, transparência e verdade na cena. Do mesmo modo, a coreógrafa-diretora preza pelo pensamento expresso nas palavras de Lancri (2002: 33):

Não há criação a menos que se faça existir o que não existia, mas que, sem mim, teria podido existir.

O enigma em ES-BOÇO foi realizar a reflexão sobre a obra e ao mesmo tempo ser a autora da obra.

- A de **bailarina**, que tem de se desligar de suas outras funções, agregar-se ao grupo e (re) encontrar no palco um lugar de grande reverência e prazer. Inicialmente entregar-se ao sonho e depois ao exercício da razão e do uso das regras. Estar preparada para os desafios que a cena oferece, onde todo o trabalho árduo e técnico complementa-se com as sensações que foram armazenadas ao longo de sua existência; e onde realidade e fantasia aproximam suas fronteiras imensamente.

- A de **pesquisadora**, que busca informações científicas para construir a estrutura que formará tanto a parte teórica quanto a parte prática da pesquisa; que busca coerência no que ainda não é estável e assim caminha para alcançar os objetivos pretendidos, desenvolvendo da forma mais centrada possível o tema e os sub-temas propostos, visando gerar, assim, material científico e de pesquisa que é bastante necessário nessa área acadêmica; que se inquieta por realizar um trabalho que venha a interessar outros pesquisadores e inspirar a outros artistas; que igualmente reconhece a importância da reflexão e pretende compartilhar esta experiência individual com os leitores interessados. *Lévi-Strauss In Lancri* (2002: 23) escreve:

Pois todo mundo sabe que o artista parece-se ao sábio e ao artesão simultaneamente: com meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, objeto de conhecimento.

Uma das particularidades que descobri, ao longo deste trabalho, transcrevo aqui em forma de um pensamento formulado por *Cattani* (2002: 39):

Existe fora da Universidade um preconceito em relação à questão da pesquisa e/ou da metodologia na área de artes plásticas², como se fosse destruir a inspiração, sufocar a criatividade, enfim, esterilizar a obra, que se tornaria, assim algo sem interesse, subproduto de questões acadêmicas, mera

²
O mesmo se aplica na arte da dança.

ilustração de teorias. O que acontece, na realidade, é o oposto: encontrar uma metodologia de trabalho que ajude a expressar o que se quer, da forma como se quer, e manter o espírito investigativo sistemático são maneiras de aprofundar e enriquecer a obra, ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo.

Admito que vencida esta luta interior entre a *artista* versus a *pesquisadora*, encontrei muito mais alicerces e apoios teóricos nas pesquisas de outros artistas e autores para entender meu próprio processo criativo, explicá-lo, e me movimentar dentro dele sem perder com isto, no entanto, a inspiração e a paixão que sempre povoaram as minhas criações anteriores. Assim, desmistificando e aproximando um pouco mais a academia e o teatro.

Do mesmo modo, acredito ter conseguido com a minha paixão, prazer e qualidade de trabalho, contagiar jovens artistas-universitários a se juntarem neste turbilhão, criarem e se desenvolverem dentro deste processo com responsabilidade e prazer.

Igualmente acredito que a obra faz o autor e o autor faz a obra, e neste vai e vem, somando as trocas acontecidas com os intérpretes, posso dizer que crescemos todos e nos empenhamos em manter uma boa qualidade ao longo do processo. Mesmo que o processo, na sua totalidade, tenha usado um tempo muito maior que o tempo que usualmente me utilizo para coreografar.

Espero também poder através deste trabalho enriquecer o cenário de pesquisa nacional referente ao tema *Tanztheater*, por acreditar que até o presente momento, não existem no Brasil muitos intérpretes que tenham participado de alguma fase do movimento do *Tanztheater*, seja dançando em algum grupo alemão, ou desenvolvendo o seu próprio trabalho de criação e que tenham se proposto a organizar esta participação em forma de palavras, em metodologia e em forma de tese como eu estou me propondo. Neste caso, trabalhando dentro de uma visão *de dentro para fora e de fora para dentro*.³

³ Quando me utilizo desta idéia concordo com o ponto de vista da orientadora desta tese, a professora *Inacyra Falcão dos Santos*, que, por sua vez, encontrou inspiração para a sua pesquisa na proposta metodológica da antropóloga *Juana Elbein dos Santos* (ver: **Os nagô e a morte** -1977). Em sua tese de doutorado: **Da Tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança -arte-**

Dessa vez contextualizando como pessoa–bailarina–coreógrafa–pesquisadora - vivenciei dentro das duas culturas, a brasileira e a alemã, a vida diária, estudos, experiência profissional e adquiri conhecimento. Compreendi vários códigos e símbolos, tramei-os e pude percebê-los de uma maneira própria. Ao mesmo tempo partindo de toda esta nova experiência me coloquei aberta para, através da criação, construir algo novo.

Agora, quando escrevo estas linhas, já com certa distância do objeto de criação, mesmo tendo uma grande simpatia por cada uma das diferentes cenas de ES-BOÇO, acredito que a **Dança Ritual**, descrita no Capítulo 4-item:4.3.2.3 (cena com o pote com fogo) abarca uma série de informações, concentra e oferece visibilidade para a metodologia que desenvolvi ao longo do processo de criação de ES-BOÇO e que se define da seguinte forma:

- Partir de uma grande idéia como espinha dorsal;
- Dividir esta idéia em quadros cênicos;
- Escrever pequenas células de movimentos;
- Trabalhar estes movimentos com os intérpretes;
- Coordenar improvisações dirigidas, (etapa onde os intérpretes trazem materiais corpóreos pessoais, e poderão trazer também adereços para vestir a personagem que está sendo criada, com objetos cênicos próprios ou sugeridos e textos);
- A partir da re-interpretação dos intérpretes escreve-se novas células;
- Ter a possibilidade de perceber a raiz do movimento, ou seja, perceber de onde partiu esta célula, intuir a trajetória, as influências e aonde chegamos;
- Com todo o material desenvolvido montar uma coreografia.

5.2 A PESQUISA COM OS ALUNOS DO DACO-UNICAMP

A pesquisa com os integrantes do elenco de ES-BOÇO foi realizada em diferentes etapas e formas exemplificadas a seguir:

I. Etapa – entre junho e setembro de 2004.

Fase em que eu estive planejando como seria desenvolvido o processo que geraria o espetáculo cênico ES-BOÇO. Seleção de bibliografia específica. Pesquisa de campo junto às Companhias Terpsí, de Porto Alegre, e Quasar, de Goiânia. Início do Programa de Auxílio Docente - PED na disciplina: Expressão e Movimento: Princípios da Dança II na UNICAMP, por meio da qual entrei em contato com os primeiros intérpretes que vieram a integrar o espetáculo cênico.

II. Etapa – entre outubro e dezembro de 2004.

Ensaaios semanais com o primeiro elenco, para o desenvolvimento do **Prólogo** da peça, até a apresentação no exame de qualificação de Mestrado. **(seis intérpretes)**

III. Etapa – entre abril e junho e entre agosto e outubro de 2005.

Ensaaios semanais com o segundo elenco. Remontagem do **Prólogo** e o desenvolvimento da segunda parte da peça **Traços**. Espetáculos dentro do projeto: S@raus em Progresso, do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Rituais e Linguagens, coordenado pela *Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos*, nas dependências do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. **(dez intérpretes)**.

IV. Etapa – entre março e setembro de 2006.

Ensaios semanais com o terceiro elenco. Remontagem de toda a coreografia. Espetáculos dentro do projeto: *S@raus em Progresso II*, do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Rituais e Linguagens, coordenado pela *Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos*, e no Colóquio: *Convergências na Arte Contemporânea*, coordenado pela *Profa. Dra. M. de Fátima Couto* ambos realizados nas dependências da UNICAMP. Participação no Festival I° Dança Ourinhos, na cidade de Ourinhos – São Paulo **(oito intérpretes)**.

V. Etapa – Entre setembro e novembro de 2007.

Ensaios semanais com o último elenco. Remontagem de toda a coreografia **(oito intérpretes)**.

5.2.1 TABELA SOBRE OS ENTREVISTADOS

Com esta Tabela de Referência sobre os entrevistados pretendo apresentar, de forma sintética, dados que sirvam como um Curriculum Vitae resumido dos integrantes do elenco de **ES-BOÇO**:

Nome Idade	Função	Tempo de atividade na Produção	Há quantos anos dança	Atividade em outras Companhias	Possui Curso Superior
Mariane Magno 38	Atriz- Bailarina	10/2004 - atual	desde a infância	Atriz Direção	.Bacharelado em Artes Cênicas .Doutoranda em Artes
Franciane Salgado 23	Bailarina	10/2004 - atual	7 anos	Bailarina	.Cursando Bacharelado e Licenciatura em Dança (5.ano)
Luiza Romani 22	Bailarina	0/2004 - atual	10 anos	----	.Bacharel em Dança .Cursando Licenciatura em Dança
Elisa da Costa 22	Bailarina	10/2004 - atual	12 anos	-----	.Cursando Bacharelado e Licenciatura em Dança (5.ano)
Juliana Maia 23	Técnica de som Bailarina	12/2004 04/2005 - atual	7 anos	-----	.Cursando Bacharel. e Licenciatura em Dança (5.ano)
Isabel Monteiro 22	Bailarina	04/2005 03/2006	desde a infância	-----	.Cursando Bacharel. e Licenciatura em Dança (4.ano)
Claudia Millás 21	Bailarina	04/2005 03/2006	15 anos	-----	.Cursando Bacharelado em Dança (4.ano)
Erica Tessarolo 27	Bailarina	04/2005 02/2006	16 anos	-----	.Bach.em Artes Plásticas .Cursando Bacharelado em Dança (4.ano)
Samira Marana 21	Bailarina	03/2006 - atual	11 anos	-----	.Cursando Bacharelado em Dança (4.ano)
Mariza Virgolino 20	Bailarina	03/2006 - atual	13 anos	-----	.Cursando Bacharel. e Licenciatura em Dança (4.ano)
Marcos Buiáti 22	Bailarino	04/2005 09/2005	5 anos	-----	.Cursando Bacharelado em Dança (4.ano)
Sayonara Pereira 47	Direção Geral Coreógrafa Bailarina	04/2004 - atual	41 anos	Bailarina Professora Asst. Direção Asst. Coreog. Coreógrafa	.Pedagoga em Dança Licenciada .Doutoranda em Artes - Dança

* dados atualizados em junho 2007.

5.2.2 ROTEIRO DAS ENTREVISTAS COM OS ALUNOS

No gráfico a seguir, encontra-se o roteiro das perguntas realizadas com os alunos participantes da montagem de ES-BOÇO:

- I. Nome:
- II. Idade:
- III. Há quanto tempo dança / atua?
- IV. Escolaridade:
- V. Profissão:
- VI. Há quanto tempo está no projeto?

- 1. Como foi a pré-produção da peça ES-BOÇO?
- 2. De onde você acha que partiu a inspiração da peça para a coreógrafa?
- 3. De que trata a peça?
- 4. Como foi o processo criativo? Difícil? Conte um pouco.
- 5. Você acha que foram usadas muitas coisas pessoais dos intérpretes? Nomeie algumas.
- 6. O estilo que está sendo desenvolvido pela coreógrafa Sayô Pereira já está influenciando o teu trabalho? Como?
- 7. Foram trabalhadas improvisações? Se sim, pode falar de alguma mais marcante?
- 8. O desejo de dançar, como é isto?
- 9. A dança é um fim ou é o início para tentar comunicar algo?
- 10. Como tentar dizer coisas através de movimentos e ações?
- 11. O que mais lhe importa: COMO as pessoas se movem, ou o QUÊ faz com que elas se movam?
- 12. O que lhe inspirou a participar desta produção?
- 13. Como as aulas de dança atuam no teu processo de trabalho?
- 14. Quais os tipos de técnicas de movimento são praticados por você? E quais foram usadas para esta produção?
- 15. Qual é a parte da peça mais difícil para você, tecnicamente?
- 16. São faladas questões internas suas e dos intérpretes nesta peça, mesmo que indiretamente? Poderia falar alguma?

17. Poderia descrever um pouco o processo de trabalho, lembranças de ensaios?
18. Fale como você se sente no teu Solo, ou em alguma parte mais significativa para você.
19. Se você sentir vontade de falar mais alguma coisa, por favor, sinta-se à vontade!

5.2.3 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Neste item é apresentada uma análise com parte das entrevistas realizadas com as intérpretes-bailarinas. Elas comentam a experiência que tiveram durante o processo criativo de ES-BOÇO e eu articulo estes comentários a partir de minhas experiências como pedagoga, coreógrafa e diretora neste trabalho, amparada no pensamento de alguns diretores, coreógrafos e autores presentes no referencial teórico da tese.

5.2.3.1. ELISA DA COSTA – FRANCIANE SALGADO – LUIZA ROMANI – MARIANE MAGNO

Este é o elenco que trabalhou junto pelo maior tempo e de forma mais constante ao longo do projeto. Consequentemente foi possível que eu observasse um processo de crescimento e entendimento dentro da obra bastante coeso entre elas. Cada uma das intérpretes foi se entregando ao trabalho de maneira bem pessoal e com um ritmo também bem particular, e até o último ensaio estiveram descobrindo possibilidades, o que deixou a obra sempre viva.

Percebi uma leve luta interior das intérpretes: de um lado elas admiravam minha clareza quando sugeria uma célula coreográfica, queriam atingir ao máximo aos objetivos em questão e compartilhavam da disciplina

exigida nos ensaios, mas por outro lado tendiam a reagir quer com um olhar, quer com uma reação corporal quando se tratava de buscar uma precisão mais formal.

Tendo a explicar isto pela falta de habito das intérpretes de trabalharem em grupos de dança, ou sob a direção de um coreógrafo profissional, por um período mais longo.

A pré-produção da peça

Elisa: *Ensaïar uma vez por semana não é fácil, tanto para o coreógrafo quanto para os bailarinos. Quando as idéias estão começando a ser assimiladas, o ensaio acaba e daí, só na outra semana. Entretanto, tivemos um resultado e tanto, eu não esperava que os frutos de ES-BOÇO seriam assim, não que achasse que iriam ser ruins, mas o resultado final me surpreendeu muito⁴.*

Franciane: *A pré-produção deste trabalho foi simples, clara e objetiva. A coreógrafa sabia o que queria fazer desde o princípio e no primeiro ensaio nos apresentou o seu projeto coreográfico⁵.*

Luiza: *A pré-produção de ES-BOÇO foi algo sempre presente durante todos seus inícios. A peça nunca estava realmente pronta, quando achávamos que estava acabada mudava o elenco e lá íamos nós para novas modificações, novas produções!!! Desde o início participar de ES-BOÇO foi muito gostoso, tínhamos sempre liberdade de opinar e sugerir idéias e esse diálogo tornou mais consistente o resultado do grupo⁶.*

Na verdade, na coreografia que iria conceber com este elenco, eu tinha como idéia inicial não participar como intérprete. Tinha algumas visões bem claras de situações que gostaria de transformar em linguagem dançada, com todo o vigor da energia daqueles corpos jovens, e acreditava que os intérpretes me ofereceriam o material. O resultado cênico tem me mostrado que minha intuição estava certa.

⁴ Elisa da Costa – **Entrevista** – maio: 2006.

⁵ Franciane Salgado – **Entrevista** – abril: 2006.

⁶ Luiza Romani – **Entrevista** – maio: 2006.

Como comenta Salles:

O artista tem o horizonte em suas mãos. "A arte é filha da liberdade" (SCHILLER, 1989). Aparentemente, ele pode criar tudo - é onipotente. No entanto, a liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por consequência, não leva à ação. A existência de um caráter geral e vago, é o primeiro orientador dessa liberdade ilimitada⁷.

O Processo Criativo

Elisa: Não foi difícil. A coreógrafa já sabia mais ou menos o que queria, de modo que nos dava alguns estímulos com os quais tínhamos que trabalhar, nos *apropriar*, e *devolver um esboço do que conseguíamos fazer com aquele material que incluía destreza técnica, exploração de movimentos e de seus significados*⁸.

Franciane: *No momento em que fui convidada para fazer parte do projeto desejava participar de um processo criativo como a coreógrafa nos propôs. A transposição de linguagem que poderíamos fazer me instigava a querer dançar. A dificuldade que surgiria no caminho não me apavorava, pois tínhamos um subtexto para criar e dar nossas "caras" a coreografia do espetáculo*⁹.

Luiza: *Senti dificuldade no processo criativo, principalmente pelos momentos difíceis pelo qual eu passava e não conseguia me "desvencilhar" disso nos ensaios. Era um momento de muitos questionamentos do que a dança significava para mim etc. Por isso me sentia um pouco presa, e ainda estou me encontrando neste sentido. Mas o trabalho em grupo me ajudou e tem ajudado bastante*¹⁰.

Mariane: *Não o considero difícil, para mim, a parte mais autoral é a pequena cena (a qual você chama de solo e, assim a gente segue brincando ...) que faço, na qual tive liberdade para trabalhar, experimentar e elaborar. Os ajustes posteriores (propostos por você), não interferiram na lógica criada, tampouco na estrutura estabelecida. Sayô, você aceitou e respeitou o trabalho, fez alguns ajustes de tempo e de circunstância para compor com o todo,*

⁷ SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado – Processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004, 63.

⁸ Elisa da Costa – **Entrevista** maio: 2006.

⁹ Franciane Salgado – **Entrevista** - abril: 2006.

¹⁰ Luiza Romani – **Entrevista** - maio: 2006.

mas reafirmo; você foi muito generosa e delicada nas suas interferências. Esta liberdade me deixou mais perto da lógica da criação teatral, e isso me deixou à vontade. Foi procurando a “lógica da ação” que os movimentos foram aparecendo e sendo elaborados e assim construíram a dramaturgia (do ator). Pela linha de ação foi encontrado o ajuste entre texto e movimento, foi assim que se estabeleceu a estrutura. Com relação à parte coreografada para todos ou para pequenos grupos, eu não imaginava atuar, ou melhor, dançar. Neste caso, atingir a “verdade cênica” foi mais difícil e, em alguns momentos foi inatingível, talvez pela dificuldade técnica, talvez por precisar de mais tempo, talvez por não ter conseguido “entrar” ou “ler” o trabalho ou, em outras palavras, não ter sido pega por ele. Infelizmente, quando isto acontece e não conseguimos resolver fica aquele desassossego, o desejo do “encontro” que não aconteceu, mas como o trabalho ainda está em processo, não posso ter a resposta final¹¹.

Através das respostas das intérpretes identifico que estivemos todos sempre transitando em um terreno entre a liberdade de abrir mais uma porta interior, e a pergunta que sempre o artista se fará: *será que eu vou conseguir?*

Por outro lado acredito ser muito positiva, para as intérpretes, esta idéia de estar adquirindo um novo conhecimento quando estamos aprendendo uma nova coreografia, algo que nos indica uma via de duas mãos no sentido das inseguranças de estarmos ao mesmo tempo aprendendo e construindo algo novo. Surgem mil perguntas e uma delas será em relação à vontade e ao medo que o artista tem, e que eu acho muito saudável, de querer sempre se superar e ir mais além.

É mais uma vez *Cecília Salles* (2004:63), apropriando-se das idéias de *Chekhov*, que ilustra este pensamento quando define:

Poderíamos afirmar, em termos bastante gerais, que a criação realiza-se na tensão entre o limite e liberdade: liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento de leis. O conhecimento das leis seria a verdadeira liberdade. “Músicos, arquitetos, pintores poetas ou quaisquer outros artífices não podem ter somente suas próprias técnicas sem estudar primeiro as leis básicas de suas respectivas artes. Inevitáveis são as regras em que eles devem, em última

¹¹ Mariane Magno – **Entrevista** - maio: 2006.

instância, basear a construção de suas técnicas” (CHEKHOV, 1986: 187 apud Salles, 2004:43)¹².

Influências do estilo desenvolvido pela coreógrafa no trabalho das intérpretes

Elisa: *Influencia, sem dúvida. É um estilo que gosto de dançar. Influenciava mais quando eu fazia as aulas dela, agora tenho um pouco menos de contato com esta técnica que, apesar de se utilizar das matrizes da dança moderna, tem um estilo muito particular. A utilização de elementos cênicos e a maneira como ela conecta as cenas também é algo que eu observo muito. As músicas também são bem interessantes¹³.*

Franciane: *O estilo desenvolvido pela Sayô não influencia diretamente meu trabalho. Na verdade, ele me mostra uma outra possibilidade de tratar a dança, enquanto estrutura de movimento e estética, que dificilmente eu costumo utilizar. Mas este estilo é permeado por uma estrutura de trabalho objetiva que é de grande importância para o desenvolvimento de uma obra artística que procuro adquirir para caminhar com os meus estudos e trabalhos¹⁴.*

Luiza: *É engraçado perceber esta influência, quanto mais o tempo passa, acredito que mais me aproprio do trabalho. Outro dia, estava apresentando um trabalho prático dentro de uma disciplina da graduação, e um dos meus colegas de classe disse: “Nossa! A Sayô está gritando em você!”. Fiquei surpresa. Mas parando para pensar, acredito que isto esteja acontecendo realmente, me identifico a cada dia com a movimentação¹⁵.*

Mariane: *Para mim todos os trabalhos que faço me transformam, aumentando a percepção e questionando a visão do sentir e do fazer. É assim que acontece, sou sempre outra depois de acabar um trabalho, tem de ser assim¹⁶.*

Sinceramente acredito que tanto a minha criação recebe influências dos corpos e expressividade das intérpretes como as intérpretes assimilam esta influência e passam a utilizar a movimentação que venho desenvolvendo. É uma situação de “ação - reação – ação – reação” infinitamente.

¹² SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado – Processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004, 63.

¹³ Elisa da Costa – **Entrevista** - maio: 2006.

¹⁴ Franciane Salgado – **Entrevista** - abril: 2006.

¹⁵ Luiza Romani – **Entrevista** – maio: 2006.

¹⁶ Mariane Magno – **Entrevista** – maio: 2006.

Meu pensamento encontra respaldo em Salles, quando ela afirma:

O processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio. Isto significa uma troca recíproca de influências. Este diálogo entre artista e matéria exige uma negociação que assume a forma de “obediência criadora”.(PAREYSON, 1989 apud Salles 2004:72)¹⁷.

O diálogo que foi acontecendo entre eu e as intérpretes tornou-se cada vez mais intenso e íntimo. Era como se as intérpretes comessem a entender com mais flexibilidade o idioma que estava tentando *dançar* com elas.

Nos momentos de ensaios mais intensificados onde preparávamos a peça para ser apresentada em algum evento e durante o evento, propriamente dito, o grau de sensibilidade e conexão entre todo o elenco aumentava bastante, fazendo com que o resultado atingisse um grau bastante satisfatório. O entendimento do grupo em relação à possibilidade positiva que eram os *meus olhos*, ou seja, a visão vista de fora, também começou a ser acatada cada vez com mais aceitação.

Solo, ou partes mais significativas para o intérprete

Elisa: *Com certeza o solo é mesmo bem significativo para mim. Sou eu ali, sozinha, que tenho que dar conta do recado, né? Me sinto bem. É desafiador, e acho bonito, bem coreografado. Ele propõe uma forte ruptura, porque vem depois do solo da Mari, que é lento, tem texto, alguns movimentos meio desconexos. Daí eu entro com um solo rápido, de bastante ataque, que vem depois de um texto sobre o acaso, onde eu pareço estar meio perdida, meio brincando com todas essas surpresas que a vida nos dá, é bastante energia! Em algumas partes eu talvez não tenha conseguido o que a Sayô quer, mas no geral, acho que vou bem. Como eu já disse, os grupos são bem significativos também. Ficou mais significativo ainda depois que vi no vídeo, como todo mundo junto dançando traz uma força é muito bonito. Outra coisa que foi forte para mim também foi quando eu comecei a me dar conta do efeito do todo*

¹⁷

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado – Processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004, 72.

do espetáculo, das conexões, do caminho que ele oferece para o expectador, é realmente emocionante. E me ver como parte deste todo é, com certeza, o mais significativo¹⁸.

Franciane: Gosto do meu solo. Ele evidencia uma característica humana que em mim não é tão evidente. Algo que não está presente em mim. Como conhecia a obra literária integralmente, sabia que a fala que introduzia meu solo referia-se a uma mulher com a qual eu não me identificava. Isto me possibilitou uma investigação interna para dar o tom adequado para as ações¹⁹.

Luiza: Para mim foi difícil o início do meu solo, principalmente porque ele chegou em um momento muito conturbado da minha vida pessoal e isso interferia muito diretamente no meu trabalho, não só no grupo como em todos outros momentos da minha vida. Além da minha grande insegurança em dançar naquele período, do **porquê** dançar e de **como** dançar. A dança tem se transformado para mim. Meu solo veio realmente para desatar sentimentos e lembranças da minha infância e aos poucos me encontro mais e mais no meu solo o que faz com que ele se torne por inteiro significativo. No início, para mim, não conseguia relacioná-lo aos meus sentimentos e à dança. Hoje tenho algumas coisas com relação à dança, na sua maneira de comunicação, que já estão mais claras, que fazem mais sentido para mim. Acho que isto tem me ajudado a melhorar como intérprete. (...). Bom, Sayô foi engraçado responder este questionário e bem interessante também! Gostaria de dizer que admiro muito sua dança e sua maturidade em dançar. Vejo essa diferença muito clara em todos nós bailarinos que estamos aprendendo com você! Sempre me emociono no teu solo naquela dança “ritual”, ele diz muito para mim! Espero poder crescer a cada dia e que nossos laços não terminem no ES-BOÇO! Gosto muito do trabalho e da sua sutileza em dizer (dançar)! Confesso que minha maior dificuldade é em compor e isto às vezes me “travava” em alguns ensaios! Mas estou sempre pronta para desafios. (...) ²⁰.

Mariane: No solo me sinto bem, é um tipo de conforto e intimidade proporcionados pelos ensaios. Ter ensaiado muito me fez senti-lo muito perto e íntimo, quando temos esse tempo o trabalho fica familiar. Essa segurança gera liberdade e prazer, como uma sensação de criação dentro da criação. Refazer o “solo” é sempre recriar, reinventar, redescobrir, ir adiante..., é sempre vivo. Sayô, muito obrigada pelo convite e pela oportunidade. Um grande abraço!²¹.

¹⁸ Elisa da Costa – **Entrevista** – maio: 2006.

¹⁹ Franciane Salgado – **Entrevista** – abril: 2006.

²⁰ Luiza Romani – **Entrevista** – maio: 2006.

²¹ Mariane Magno – **Entrevista** – maio: 2006.

Percebo uma sensação muito boa no meu interior, dentro deste trânsito que pretendia demonstrar neste processo criativo uma conexão entre a *função de pedagoga* que prima pela orientação e formação do estudante e a *função de coreógrafa-diretora* - que envia constantemente indicações para que o intérprete encontre dentro de si a matéria-prima que trará e desenvolverá, com as indicações da coreógrafa, ao longo dos ensaios.

Com este pensamento rastreio e compartilho da filosofia desenvolvida pelo *Tanztheater*, liderada por *Kurt Jooss* e seus seguidores, e do mesmo modo pelo pensamento de *Mary Wigman* e de seu *Ausdruckstanz* (*Dança de Expressão*), já mencionados nesta tese no Primeiro e Segundo capítulos. Ambos os criadores ofereciam ferramentas que direcionavam e aumentavam as possibilidades dos intérpretes de lapidarem o próprio material bruto.

Quando leio as respostas destas intérpretes em relação ao segmento da obra com o qual elas têm maior intimidade, que são os seus solos, onde houve uma confecção a quatro mãos, o que parecia imposto de *fora para dentro*, nos primeiros ensaios, hoje parece estar em vias de entendimento e existe uma busca pela transcendência.

Eu insistia em dizer a cada ensaio e como último lembrete antes das apresentações para todos os intérpretes: *a dança é tua, sabes o texto, busca novos matizes de cores para a performance de hoje, seja feliz, dance o mais livremente possível!* Indicações que na verdade querem dizer: **transcenda**.

Susanne Linke descreve a transcendência como algo muito energético, não menciona nem por um instante a palavra técnica, mas a forma como *Linke* descreve a sua transcendência exige que o artista esteja extremamente centrado e literalmente com os pés fincados na terra:

É uma carga de energia que se sente. Esta energia deve sair pelo corpo. Esta energia se pega do chão pelos pés. Ela flui através das pernas, através do centrum, através das costas, sobre aos ombros, e pelo peito sobe até a cabeça e de lá se expande para fora. Assim se cresce verticalmente no espaço. A

*energia tem que emanar incessantemente, do centrum para baixo e também para cima*²².

Descrição sobre o processo de trabalho, lembranças de ensaios

Elisa: *É mais ou menos o que já foi falado. A Sayô propunha movimentos, a gente explorava. Para algumas coreografias ela já sabia o que queria (na primeira, por exemplo, que é quase que uma remontagem), nas outras ela dava propostas e ia aos poucos montando nos nossos corpos. Devido ao restrito tempo de ensaio, uma vez apenas por semana, os solos ficavam mais por nossa conta, e às vezes nos reuníamos em horário extra para trabalhá-los. Nos ensaios semanais dava-se atenção especial às coreografias de grupo. Dançar em grupo foi uma grande oportunidade dentro desse trabalho. O dia a dia acadêmico não favorece muito esta conexão, que é uma experiência e tanto. A atenção que um tem que ter no outro, as combinações, a maneira como um grupo de pessoas responde às ansiedades de uma coreógrafa e a maneira como combinamos entre nós para melhorar o trabalho*²³.

Franciane: *A mudança de elenco que sofremos me fez perceber o quanto eu estava de fato presente dentro de ES-BOÇO. Por mais difícil que fosse ter que recomeçar a caminhar desde o prólogo do espetáculo, a primeira mudança que passamos foi interessante para que a segunda parte do trabalho tivesse uma outra qualidade. Foi preciso reaprender o tempo e o espaço. A inspiração se renovava*²⁴.

Luiza: *O processo de trabalho foi super interessante, pois ele se construiu e reconstruiu várias vezes, tendo em vista o fato do elenco ter se estruturado várias vezes durante os anos, o que alterou bastante a peça desde seu início até o momento de hoje. Inclusive este fato foi bem interessante principalmente em um dos solos que foi pioneiramente montado para um intérprete e logo teve que ser adaptado para outros dois, sempre um grande desafio para os bailarinos recém-chegados à “companhia”! A experiência foi ótima para estar mais perto do universo do bailarino, do qual me sinto muito distante mesmo estando em uma faculdade de dança*²⁵.

²² LINKE, Susanne. In SERVOS, Norbert. **Schritte Verfolgen – die Tänzerin und Choreographin Suanne Linke**. München: K.Kieser Verlag, 2005, 35. Tradução: Sayonara Pereira.

²³ Elisa da Costa – **Entrevista** - maio: 2006.

²⁴ Franciane Salgado – **Entrevista** - abril: 2006.

²⁵ Luiza Romani – **Entrevista** - maio: 2006.

A partir das respostas destas três intérpretes eu poderia dizer que a palavra de ordem adquirida ao longo do desenvolvimento de ES-BOÇO chama-se conscientização. Conscientização de procurar ir além dos limites propostos, conscientização de perceber procedimentos tomados ao longo da criação e também um amadurecimento das intérpretes não somente como bailarinas-intérpretes, mas também como pessoas.

A idéia de trabalhar em grupo está se tornando rara na atual conjectura da cena de dança independente e também dentro da Universidade. Aqui, os alunos têm um rigoroso e diversificado currículo a cumprir, contudo, nenhuma disciplina oferecida propõe, para os alunos, uma coreografia em grupo com mais de 30 minutos de duração, ou raramente são convidados *coreógrafos - visitantes* para realizar com os alunos projetos coreográficos. O que não deixa de ser também um reflexo do homem contemporâneo que vive muito mais solitariamente.

Todavia, em ES-BOÇO, o trabalho em grupo acabou sendo valorizado pelas intérpretes. Existe a percepção de que *não é fácil*, mas também existe o prazer de poder dividir a responsabilidade com mais pessoas.

Pessoalmente, tinha como um dos meus objetivos primordiais neste trabalho prático, criar para um grupo de pessoas que pudessem pela diferença das características pessoais e de aparência representar uma pequena universalidade. Experimentar em seus corpos a movimentação que venho desenvolvendo e através das diferentes resoluções corpóreas somar um aditivo a mais na movimentação original. Foi um grande desafio e o resultado indica crescimento e uma amostragem de profissionalismo de todos os envolvidos no projeto.

5.2.3.2 CLAUDIA MILLÁS - ERICA TESSAROLO - ISABEL MONTEIRO – JULIANA MAIA

As três primeiras intérpretes integraram o elenco de ES-BOÇO ao longo do ano de 2005. *Juliana Maia* permaneceu junto ao projeto até o seu término.

Tipos de Improvisações que foram trabalhadas

Claudia: *Improvisações em cima de uma célula de movimentação, que podiam ser interpretadas e recriadas. Lembro-me da parte do fogo, quando estávamos todos formando um círculo (como em um ritual), no qual as pessoas entravam na roda, sozinhas ou em duplas ou trios, para contar um pouco da sua história. Nesta ocasião eu fiz uma dupla com o Marcos e nossa movimentação veio deste tipo de trabalho de improvisação estruturada²⁶.*

Erica: *A única improvisação da qual me lembro foi a que culminou na cena das velas... tivemos uma célula de movimentos, dada pela Sayô, que poderia ser desconstruída e construída de acordo com o desejo de cada intérprete²⁷.*

Isabel: *Lembro-me de uma improvisação feita para a cena “ritual” da peça. A Sayô nos deu uma seqüência de movimentos e depois pediu para que a gente recriasse em cima dessa seqüência, modificando a ordem dos movimentos, as texturas, direções, etc. Então ela nos separou em grupos para que a gente organizasse uma só seqüência do grupo com elementos da célula inicial, e das células dos indivíduos do grupo²⁸.*

O tipo de improvisação que usei em ES-BOÇO, na maioria das vezes, como as intérpretes mencionam em suas respostas, foi um tipo de improvisação mais induzida. Especialmente na **Dança Ritual** inspirada pela música de *Oumou Sangaré*, que através de sua voz e pelo andamento da própria música transporta a uma situação ritualística. Criei para as intérpretes seqüências inspiradas no vocabulário que desenvolvi nos laboratórios, aulas e ensaios e depois de me certificar de que elas haviam assimilado as seqüências em seus corpos, pedi-lhes que reorganizassem as seqüências variando

²⁶ Claudia Millás – **Entrevista**- março: 2006.

²⁷ Erica Tessarolo – **Entrevista**- março: 2006.

²⁸ Isabel Monteiro – **Entrevista** – março: 2006.

direções, dinâmicas e incluindo novos elementos que julgassem necessários. A partir do incremento das células recriadas por elas, fomos, *a quatro mãos*, re-posicionando no espaço, até chegarmos a um consenso final.

Nas Palavras de *Mary Wigman*:

*Extensão e amplitude, para frente e para os lados, para trás, na horizontal e em diagonal, não são apenas termos técnicos ou noções teóricas para o bailarino. Afinal, ele mesmo tem a experiência de tudo isto no seu próprio corpo. E tornam-se experiência viva, pois, através deles, celebra a sua união com o espaço. Só nesta comunhão com o espaço a dança poderá alcançar o seu efeito último e decisivo. Só então os gestos fugazes se condensam numa imagem espelhada, clara e duradoura, em que a mensagem da dança desabrocha naquilo que deveria ser: linguagem - a linguagem viva e artística da dança*²⁹.

Podemos traçar aqui um paralelo entre este pensamento de *Wigman* e o processo criativo que vim desenvolvendo em ES-BOÇO, talvez especialmente nos solos e partes que ofereciam um maior destaque para uma ou outra intérprete, onde me utilizei claramente das qualidades pessoais das bailarinas, e conseqüentemente de “suas experiências vividas”.

O que inspirou a participação da intérprete nesta produção

Claudia: *Interesse por participar de uma pesquisa acadêmica de doutorado, experiência em novos tipos de trabalhos de dança e trabalhar juntamente a um grupo*³⁰.

Erica: *A seriedade sob a qual o projeto todo é construído*³¹.

²⁹ WIGMAN, Mary . **The Language of Dance** (1930) In ANDERSON, Jack. Dança. Lisboa: Verbo, 1978, 173.

³⁰ Claudia Millás – **Entrevista**- março: 2006.

³¹ Erica Tessarolo – **Entrevista**- março: 2006.

Isabel: *Interessei-me pela coreógrafa e pela sua história dentro do mundo da dança. Também sentia a necessidade de ser dirigida, coreografada, por terceiros e não por mim, vi o vídeo do trabalho anterior e achei muito bonito, além de me identificar pelas temáticas abordadas na peça e de acreditar naquele grupo de pessoas*³².

Juliana: *O desejo de trabalhar em grupo e o desejo de me submeter à direção e a ser coreografada por outra pessoa. Estas são as principais lacunas do curso de graduação em dança da Unicamp*³³.

Muito me gratifica ter, através de ES-BOÇO, criado a oportunidade tão desejada para as intérpretes que buscavam poder participar de uma montagem cênica de grupo e serem dirigidas por uma coreógrafa.

Questões em que as intérpretes se identificam pessoalmente

Claudia: *Identifico-me com o solo da Luiza que trata da distância, da saudade e das lembranças, quando se está longe de casa ou longe do que gosta, em um outro país, cidade ou em qualquer outro local. Também me identifico com o duo da Luiza com a Fran, que mostra o encontro, o acaso, as linhas da vida que se cruzam, os acontecimentos fortuitos*³⁴.

Erica: *Acredito que sim. A cena em que todos carregam flores em direção ao público, as oferecendo, ao mesmo tempo em que as colocam no chão, é muito forte pra' mim. Quando estava fazendo a cena, me sentia repartindo a seriedade e a beleza que sinto ao dançar*³⁵.

Isabel: *Sim, como já disse anteriormente, me identifico muito com questões levantadas na peça; como a questão de sentir-se estrangeiro (por já ter morado um ano em um outro país), sobre esses encontros fortuitos, as coincidências, o que faz com que as pessoas se conheçam ou o que faz com que elas passem despercebidas em nossas vidas*³⁶.

³² Isabel Monteiro – **Entrevista** – março: 2006.

³³ Juliana Maia – **Entrevista** – maio: 2006.

³⁴ Claudia Millás – **Entrevista** – março: 2006.

³⁵ Erica Tessarolo – **Entrevista** – março: 2006.

³⁶ Isabel Monteiro – **Entrevista** – março: 2006.

Juliana: Quando eu entrei para o grupo me identifiquei com algumas questões da peça, duas são mais marcantes. A primeira é a questão da projeção das coisas, a tentativa de ter algum controle ou alguma segurança sobre as coisas que vão acontecer. Acho que muitas vezes eu percebo em mim e nas pessoas um sofrimento grande que é consequência desta tentativa. A segunda é a questão da traição, discutida no solo da Fran. Quando entrei para o grupo principalmente esta era uma passagem que me tocava muito, enfim, por questões pessoais³⁷.

Ter a coragem de participar de um projeto com uma coreógrafa que nunca haviam trabalhado antes e, além disso, serem sensibilizadas com as questões tratadas na peça comunga com o pensamento de *Wigman* sobre as emoções que a dança pode alcançar, transcrito a seguir:

A dança é uma linguagem viva que fala do Homem - uma mensagem artística que ressoa para além do âmbito da realidade, para se expressar a um nível superior, através de imagens e alegorias, acerca das emoções mais profundas e da necessidade de comunicação do Homem. É bastante plausível que a dança seja, a sobremaneira, um apelo à comunicação direta, sem quaisquer subterfúgios. Porque o seu veículo, o seu intermediário é o próprio Homem, e porque o instrumento de expressão dele é o corpo humano, cujo movimento natural informa a substância da dança, a única substância própria do Homem e que só ele poderá usar. Eis porque a dança e sua expressão estão tão exclusivamente ligadas ao Homem e a sua capacidade de se mover. Sempre que esta capacidade cessar, a dança deparará com as limitações das suas possibilidades criadoras e de realização. (...) Se a emoção do Homem que dança liberta o impulso que torna visíveis as suas imagens, ainda que invisíveis então através do movimento corporal que estas imagens se manifestam nos seus primeiros estágios. E é o movimento através do qual o gesto projetado da dança adquire o sopro vital de um poder ritmadamente vibrante³⁸.

5.2.3.2.1. TEMPO – FORÇA - ESPAÇO

Em ES-BOÇO trabalho com elementos essenciais à dança: *Tempo, Força e Espaço*.

³⁷ Juliana Maia– **Entrevista** – maio: 2006.

³⁸ WIGMAN, Mary. **The Language of Dance** (1930) In Anderson, Jack. **Dança**. Lisboa: Verbo, 1978,173.

É no **espaço** que acredito que o bailarino poderá atuar e criar um lugar que lhe pertence. Existe o espaço imaginário e o espaço que será o limite da ação. Em ES-BOÇO toda a ação real do espetáculo cênico acontece no palco, exceto durante grande parte do **Prólogo** da peça, quando a personagem de *Sayonara*, atravessa a quarta parede, sai do palco e vai sentar-se na platéia para “assistir” ao espetáculo. O autor passa a assistir a sua própria obra. Além disso, ao longo da peça “brinco” com o espaço imaginário quando acontecem ações nos diferentes planos da cena.

O **tempo** indica o ritmo da peça e apresenta os acontecimentos que ocorrem um após o outro. Somente quando a voz em off participa da cena, é aberta uma brecha que dá lugar para um artifício na ação do tempo onde ele poderá ser ao mesmo tempo-presente-passado-futuro.

A **força** é um elemento que na dança altera o estado de repouso ou de movimento dos corpos. Mesmo que não se esteja vendo a força real, feita para a realização de uma movimentação, que pode ser calculada pela matemática ou pela física, pode-se detectar seus efeitos através da variação da velocidade que o corpo adquire, e pela variação das direções das movimentações.

5.2.3.3. MARIZA VIRGOLINO E SAMIRA MARANA

Estas alunas passaram a integrar o elenco quando a coreografia já estava em um estágio bastante avançado, mesmo assim trabalharam com muito entusiasmo, criatividade e receptividade, no dia a dia de trabalho. Durante os ensaios e nas apresentações das quais participaram, ao longo do ano de 2006, estiveram bastante integradas ao elenco.

Diferente das outras integrantes de ES-BOÇO, quando as duas responderam ao questionário estavam há apenas três meses integrando a

produção. Por este motivo concentrei as respostas das intérpretes agrupadas individualmente, para que viessem à tona as constatações das suas descobertas por um viés mais positivo e não o estranhamento e a insegurança que as povoavam neste período inicial.

Uso de elementos ou características pessoais dos intérpretes

Mariza: *Embora eu não tenha estado presente durante o processo de criação, conheço os intérpretes que participam e participaram da peça seja por algum trabalho anterior ou estudo em matérias em comum na faculdade. Vejo nas coreografias características próprias da coreógrafa e outras que denotam a personalidade de quem está dançando, como por exemplo, nos solos, onde as qualidades de movimento são claramente próprias dos bailarinos e as formas e desenhos corporais que eles fazem se adequam a seus corpos. Outro exemplo de característica pessoal dos bailarinos está presente, a meu ver, na “dança do fogo”, onde os bailarinos assumem papel de contadores de histórias e cada um é responsável por contar a sua história³⁹.*

Inspiração a participar da produção

Mariza: *A vontade de participar de uma produção dirigida dentro da universidade, feita por um membro da universidade com alunos da instituição. A temática que serve de base, que está no livro “A Insustentável Leveza do Ser”, também foi um grande incentivo, pois no romance, que já fazia parte da minha vida, encontro uma grande identificação. Outro importante fator foi o convite feito pela coreógrafa para participar do trabalho⁴⁰.*

Descrição do processo de trabalho, lembranças de ensaios

Samira: *A Sayô está sempre aberta a sugestões das bailarinas e ela utiliza o pouco tempo de ensaio de uma maneira bastante rentável. O pouco tempo que temos para ensaiar, e a minha curta experiência com o trabalho faz com que eu me concentre mais, fique mais atenta. Os ensaios são para mim bastante exaustivos⁴¹.*

³⁹ Mariza Virgolino – **Entrevista** – abril: 2006.

⁴⁰ Mariza Virgolino – **Entrevista** – abril: 2006.

⁴¹ Samira Marana – **Entrevista** – abril: 2006.

Como se sente na peça

Samira: *Ainda me sinto uma substituta. Mas eu gosto muito do Trio e da trilha sonora, e isso faz com que mesmo neste processo que eu estou passando dançar o Trio é bastante prazeroso para mim*⁴².

Como o estilo desenvolvido pela coreógrafa influência teu trabalho

Samira: *Eu já tenho algumas influências da Sayô, por ela ter sido minha professora de Improvisação I e II durante o ano de 2005 e também por ter participado do TGI “Não é Dança”, de 2005, trabalho orientado por ela*⁴³.

A intérprete *Mariza* teve uma característica pessoal mais distanciada quando estava aprendendo as cenas que lhe foram destinadas. Suas aparições fora das danças de grupo foram: o **Solo das trocas de vasos** (ver Capítulo 4 – item:4.3.1.2.), anteriormente dançado por intérpretes do sexo masculino. Além disso, é também uma integrante do **Trio** (ver Capítulo 4-item:4.3.2.5.), que é uma das cenas mais densas dramaticamente ao longo da coreografia. A intérprete alcançou um desempenho muito bom em ambas as cenas durante os espetáculos, contudo, sua maior dificuldade, ao longo dos ensaios, foi aceitar e modificar rapidamente sua atuação a partir das indicações da coreógrafa.

Em relação à intérprete *Samira*, que pessoalmente é um ser muito falante e extrovertido, com a proximidade da estréia da peça e a exigência em relação a sua personagem na cena do **Trio** (ver Capítulo 4 - item:4.3.2.5.), tornou-se um pouco inibida nos ensaios. Mas nada que com um espetáculo após o outro não tenha sido realizável. Em compensação, nas cenas grupais foi bastante rápida no aprendizado e esteve sempre alerta para todas as correções que foram dadas pela coreógrafa, ou informações que podiam ser passadas por um membro mais antigo do elenco.

⁴² Samira Marana – **Entrevista** – abril: 2006.

⁴³ Samira Marana – **Entrevista** – abril: 2006.

Neste sentido, foi necessário durante toda remontagem de ES-BOÇO um diálogo entre coreógrafa e intérpretes, para que os movimentos realizados pelas novas intérpretes saíssem do estágio da assimilação e, do mesmo modo, os movimentos realizados pelas intérpretes que ingressaram no elenco em períodos anteriores passassem do estágio de apropriação do movimento para um estado de transcendência. Em ambos os casos, o material que foi trabalhado com as intérpretes, levavam ao desejo de transformação em ação dramática. Desta maneira, valho-me do pensamento sustentado por *Mallet (2005)* pelo qual o autor informa que as ações humanas têm uma raiz imaterial; originando-se no que há de mais valioso no homem: no seu espírito, na sua vontade e na sua inteligência.

Ao sentir vontade, o homem pretende alcançar um bem que é conhecido pela sua inteligência. Em muitas ocasiões este bem é percebido pelo sujeito como algo que lhe falta, mas que uma vez possuído lhe trará satisfação. No caso do intérprete, depois que este alcança o objetivo, ou seja, o aprendizado do movimento, da ação, ele sonha com a transcendência.

Ao longo deste período de trabalho com os diferentes intérpretes de ES-BOÇO, percebi muito prontamente que o que o coreógrafo-diretor mais precisa afinar no seu ofício é o sentido da escuta. Acertar, errar, experimentar, observar e ouvir sempre o que está acontecendo nas entrelinhas dos ensaios, nas reações, ou não reações corporais dos intérpretes. Pressentir reações, escutar movimentos secretos e imperceptíveis.

Acredito que só a partir do desenvolvimento aperfeiçoado desta capacidade do ouvir é que o coreógrafo-diretor desenvolverá a habilidade que o deixará inúmeras vezes insatisfeito na eminência de aceitar ou enjeitar soluções. Até que, em um momento inesperado, vários dos seus sentidos estarão em sintonia máxima e as soluções por vezes inacessíveis acontecerão.

São do mestre *Peter Brook* as palavras que me conduzem ao fechamento deste capítulo:

Questões de visibilidade, andamento, clareza, articulação, energia, musicalidade, variedade, ritmo – tudo isso deve ser observado de modo estritamente prático e profissional. É o trabalho de um artesão, não há lugar para falsas mistificações, para pretensos métodos mágicos. O teatro é um ofício. O diretor trabalha e escuta. Ele ajuda os atores a trabalhar e escutar⁴⁴.

⁴⁴ BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: 2000,102.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terminar é o mais difícil de tudo, mas, mesmo assim, é a desistência que proporciona a única experiência verdadeira de liberdade. Então, o fim torna-se mais uma vez um começo, e a vida tem a última palavra¹.

Peter Brook

¹ BROOK, Peter. **Fios do Tempo – Memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, 312.

Quando comecei a pesquisar, a ordenar o material, a ministrar classes e laboratórios para os alunos do DACO-UNICAMP, a coreografar ES-BOÇO e, por fim, a escrever esta tese, não poderia imaginar a gratificação que teria ao redescobrir e apresentar, aqui, a história deste período da dança na Alemanha. Foi como abrir uma gaveta e remexer em muitas coisas que estavam esquecidas, outras que estavam desordenadas e ainda outras que não estavam compreendidas.

Foi-me oportunizado rever a história da dança que se modernizava na Alemanha, no início do século XX, em ligação direta com os momentos históricos, sociais e políticos do país. Dediquei uma atenção muito mais detalhada às histórias de vida de *Kurt Jooss*, *Dore Hoyer*, *Pina Bausch* e *Susanne Linke*, os quatro protagonistas aqui estudados; e me inteirei das buscas que eles tiveram dentro da construção de suas respectivas trajetórias.

Do mesmo modo, percebi como todo o trabalho desenvolvido por estes quatro protagonistas da *German Dance* segue reverberando e dando frutos, além de interessar e inspirar a uma legião de artistas contemporâneos.

Como afirma *Salles* (2006: 44) *As pesquisas passam a ser mais um meio condutor de diálogos externos que trazem para dentro do processo outras vozes, muitas vezes chamadas de influências.*

Kurt Jooss exerceu grande influência sobre seus alunos e futuros professores os quais empregaram a intenção dos ensinamentos do mestre formando várias gerações de bailarinos mais conscientes, que aprenderam a desenvolver, através de elementos que já existiam em seu próprio corpo, a técnica e, a partir desta técnica apreendida, puderam ampliar as possibilidades para trabalhar com ótima precisão, sinceridade e humanidade.

Jooss não codificou um método por escrito, contudo, instaurou uma verdade. Utilizou-se da técnica da dança como um meio que motiva e sua

filosofia, que chegou junto com seus ensinamentos até os dias atuais em forma de linguagem oral, faz lembrar heranças de culturas muito antigas.

Dessa maneira, resulta que com o desenvolvimento da pesquisa fui realizando tramas, a partir dos rastros dos procedimentos encontrados e do conhecimento da nova visão artística desenvolvida pelos quatro protagonistas estudados. Além disso, fui realizando uma retrospectiva de minha trajetória na Alemanha e estruturando, como pesquisadora, a influência que a vivência nesse país exerceu na fundamentação dos argumentos para esta pesquisa; e a riqueza que significou a possibilidade de estar perto de fontes “vivas” do *Tanztheater*.

Igualmente fui escrevendo, dançando, e construindo uma pluralidade a partir dos ensinamentos dos mestres alemães, dentro da filosofia do *Tanztheater*, em combinação com o diálogo e experimentações com o elenco de ES-BOÇO.

Esta experiência de criação me proporcionou argumentos para desenvolver e inaugurar um procedimento de criação coreográfica, na prática, em sala de aula, com os alunos do DACO-UNICAMP, ao longo das disciplinas ministradas (Expressão e Movimento II, III-A, III-B, Improvisação I e II) e dos laboratórios realizados entre o segundo semestre de 2004 e o segundo semestre de 2006, na função de aluna PED ou Professora palestrante.

Ao longo da pesquisa, acredito ter mantido o meu compromisso como multiplicadora de reflexões, além de ter despertado entre os alunos o interesse e a curiosidade em relação à técnica de dança que apresentei e trabalhei com eles, desmistificando certas regras. E, também, desse modo, tive a oportunidade de aprofundar a relação pedagoga e coreógrafa e ver várias células coreográficas desenvolvidas pelos alunos em outras disciplinas curriculares, influenciadas pelo material das nossas aulas.

O limite precisou ser dado aos intérpretes em alguns momentos da criação, não limite como proibição; mas, muito mais limite como indicação e esclarecimento para que fossem alcançados alguns dos objetivos propostos.

A minha grande procura ao longo desta proposta cênica, e com o desenvolvimento da proposição teórica, foi a de encontrar uma escrita inédita que incluísse as culturas por mim vivenciadas e, que por meio desta *escrita-dançada*, fosse possível reverberar através da poética dos corpos dos intérpretes: histórias, vivências, desejos e associações dos habitantes deste planeta, sem com isto acentuar julgamentos pré-estabelecidos dentro da moral vigente.

Desta maneira, imprimi meu estilo neste trabalho, acreditando que essa individualidade não foi adquirida; esta individualidade tem se ampliado ao mesmo tempo em que venho me desenvolvendo como pessoa e como profissional. Este estilo aproxima-se do meu modo de ser de pensar, de viver, de sentir, de conviver, de produzir e de ensinar arte.

Segundo *Ostrower* (1977: 67),

As conclusões muitas vezes nos surpreendem como um resultado original. O seu sentido novo pode até mesmo ser inesperado e, no entanto, formula uma visão de certo modo pressentida. Confirma esta visão. Sentimos que a ordenação concreta a que chegamos abrange a razão de ser da situação, abrange toda sua lógica íntima o verdadeiro sentido. O insight é a visão intuitiva. De repente sabemos que desde o início era este o seu significado.

Concluo, não como verdade absoluta, mas como percepção mutante, que cada vez mais a dança contemporânea que acontece atualmente adquire uma maneira mais relacionada com a visão e a tradução pessoal de cada coreógrafo. As temáticas desenvolvidas falam, na maioria das vezes, de momentos e sentimentos vividos pela humanidade e tudo é redimensionado, em forma de dança, com as possibilidades corporais e expressivas dos intérpretes que participam das obras sob a direção do coreógrafo em questão, além do uso de novas mídias.

Sempre digo para os bailarinos com quem trabalho que *o bailarino contemporâneo deve saber falar muitos “idiomas”. Aprendam quantos idiomas forem possíveis, assim terão um vocabulário com muito mais variantes.*

Entre os tributos que desejo que ES-BOÇO alcance, um deles é a diminuição da distância entre palco e platéia, uma vez que a temática abordada pela obra versa sobre sentimentos humanos, que são sentimentos universais. Ao serem trazidos à cena, estes sentimentos são apresentados sob uma ótica contemporânea fazendo com que a arte abranja um papel mais social e de sensibilização dos indivíduos.

Dadas as precedentes considerações, mais as informações comentadas ao longo desta tese, acredito que o presente trabalho irá contribuir entre outros fatores para mostrar o processo e o resultado alcançado de um trabalho coreográfico feito “a quatro mãos”, cheio de energia, paixão e esperança, e que talvez permaneça, de certa forma, sempre inacabado, porque todos os envolvidos, cada vez que voltarem à cena para realizar uma próxima *performance*, trarão novos aditivos, mais experiências e mais vivências; mantendo assim a chama criadora sempre acesa.

Conforme *Peter Brook*:

O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público. (...)².

² BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, 26-27.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine-Afrikanischer Tanz - African Dance**. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1995.
- ALBERTI, Verena. **O Riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- ANDERSON, Jack. **Dança**. Lisboa: Editorial Verbo, 1978.
- ANSALDI, Marilena. **ATOS: Movimentos na vida e no Palco**. São Paulo: Maltese, 1994.
- ANTUNES, Américo. **Jornal O Globo**. 1990. (sem mais dados).
- ARISTÓTELES. **Poética - Organon – Política - Constituição em Atenas**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1999.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **A Formação do espírito científico**. 6ª. Reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- BALLETTANZ. **Europe's Leading Dance Magazine**. Berlin-Friedrich Berlin Verlag. Exemplares do período entre 02/2004 e 09/2007.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BENTIVOGLIO, Leonetta e CARBONE, Francesco. **Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007.
- BERENSON, Bernard. **Estética e História**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BERNARDES, Maria Eliza M. e JAVANOVIC, Maria Luiza. **A Produção de Relatórios de Pesquisa**. São Paulo: Fontoura, 2005.
- BERGSON, Henri. **O Riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLOM, Lynne Anne e CHAPLIN, L. Tarin. **The Moment of Movement. Dance improvisation**. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 1988.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- Brites, Blanca e TESSLER, Elida (Orgs.) et alii. **O Meio como Ponto Zero – Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2002.

- BROOK, Peter. **Fios do Tempo**. Rio de Janeiro. BCD União de Editoras S.A., 2000.
_____. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
_____. **O Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CHRISTOPH , Henning e OBERLÄNDER, Hans. **Voodoo – Geheime Macht in Afrika**. Köln: Taschen, 1995.
- COELHO NETO, J. Teixeira. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COHEN, Selma Jeanne. **Next Week, Swan Lake - Reflections on Dance and Dances**. Wesleyan: University Press of New England, 1982.
- COLLINSON, Diané. **50 Grandes Filósofos da Grécia Antiga ao século XX**. São Paulo: Contexto, 2004.
- COSSERON, Serge. **A Alemanha da divisão a reunificação**. São Paulo: Ática, 2001.
- CYPRIANO, F. e ABEELE, M. V. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- DAHNS, Sibylle In Zusammenarbeit mit JESCHKE, Claudia und WOITAS, Monika. **Tanz**. Kassel, Basel, London, NY. Prag, Bärenreiter, Stuttgart, Weimar, Metzler:2000.
- DANTAS, Mônica. **O Enigma do Movimento**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, Funproarte, Prefeitura de Porto Alegre: 1999.
- DARIEN, J. Davis. **Afro-Brasileiros Hoje**. São Paulo: Editora Afilhada, Selo Negro, 1999.
- DE MASI, Domenico. **A Emoção e a regra – Os grupos criativos na Europa de 1850-1950**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, UnB, 1999.
- DOSSIER Danse et Dramaturgie, **Nouvelles de Danse**, Bruxelles, Contredanse: 31, 1997.
- DUARTE JR., João Francisco. **O Sentido dos sentidos – a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar Edições Ltda, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações – 1972-1990**. 5ª. reimp. São Paulo: Editora 34, 2006.
_____. e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. Vol.1, 2, 3, 4,5. São Paulo: Editora 34,1995,1996,1997.
- DUPUIS, Xavier. **Culture et développement – De la reconnaissance á l'évaluation**. UNESCO/ICA: 1991. Imprimé par lês Presses Universitaires de France,Vendôme – ISBN 92-3-202725-9
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES, ARISTÓFANES. **Teatro Grego**. São Paulo: Cultrix, s/d.

- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança – Teatro: Repetição e Transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FREITAS, Paulo Luís de. **Tornar-se ator – Uma análise do Ensino de Interpretação no Brasil**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.
- GUIMARÃES, Maria Christina A. **Vestígios da Dança Expressionista no Brasil**. Campinas: UNICAMP/IA, 1998. Dissertação de Mestrado.
- HÄRTEL, Heide Marie. **Tanztheater Seminar**. Hochschule Für Musik Köln – Tanz Abteilung. Anotações e Vídeos, 2003.
- HILLMAN, James. **Psicologia Arquetípica – Um Breve Relato**. São Paulo: Cultrix, 1987.
- HOGGE, Raimund. **Pina Bausch – Tanztheatergeschichte**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.
- JARCHOW, Peter e STABEL, Ralf. **Palucca – Aus Ihrem Leben-Über Ihre Kunst**. Berlin: Henschel Verlag, 1997.
- JESCHKE, Claudia. **Tanzwissenschaft Seminar**. Köln: Hochschule Für Musik Köln – Tanz Abteilung. Anotações 2001-2003.
- JUNG, Carl G. **Memórias – Sonhos – Reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- KARINA, Lilian e SUNDBERG, Lena. **Modern Dance – Geschichte – Theorie – Praxis** – Berlin: Henschel Verlag GmbH, 1992.
- KAPPERT, Detlef. **Kleines Handbuch für den Unterricht in Tanztheater, Tanzimprovisation und Körpersymbolik** – Göttingen: Verlag für Ästhetische Bildung, 1995.
- _____. **Tanztraining, Empfindungsschulung und persönliche Entwicklung**. Göttingen: Verlag für Ästhetische Bildung, 1990.
- KATZ, Helena. **O Brasil descobre a Dança descobre o Brasil**. São Paulo: Dórea Books and Arts, 1994.
- KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- LABAN, Rudolf. **Domínio de Movimento**. (org. Lisa Ullmann). São Paulo: Summus Editorial, 1971.
- LANDES, Ruth. **A Cidade das Mulheres**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- LANGSDORFF, Maja. **Ballett – und dann? Lebens-bilder von Tänzern die nicht mehrtanzen**. Books on Demand GmG-Norderstedt, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude e ERIBON, Didier. **De perto e de Longe**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- LISPECTOR, C. **Um Sopro de Vida (Pulsações)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

- LYRA, Alberto. **Parapsicologia, Psiquiatria, Religião**. São Paulo: Ibrasa, 1990.
- LÖRINC, GYÖRGY e vários autores da Ungarischen Staatlichen Ballett -Institut. **Methodik des Klassischen Tanzes**. Berlin; Henschel Verlag Berlin, 1995.
- MARKARD, Anna e Hermann. **Jooss**. Köln: Ballett - Bühneverlag Rolf Garske, 1985.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. **Performances do tempo espiralar**. IN RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia **Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2002.**
- MARTINS, Miriam Celeste (org.). **Mediação: Provocações Estéticas**: São Paulo: Editora Acadêmica/Unesp: 2005.
- MEICHES, Mauro e FERNANDES, Sílvia. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MICHAELLIS. **Dicionário Prático da Língua Portuguesa**. São Paulo: Edições Melhoramentos: 2001.
- MICHEL, Marcelle e GINOT, Isabelle. **La Danse au XX. Siecle**. France: Bordas: 1995.
- MINAYO, M. C. de S. e CRUZ NETO, O. **Pesquisa Social – Teoria Método e Criatividade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- MONTEIRO, M. **Noverre – Cartas sobre a Dança**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.
- MÜLLER, Hedwig. **Mary Wigman – Leben und werk der Grosse Tänzerin**. Berlin: Quadriga, 1989.
- _____. **Dore Hoyer Tänzerin**. Berlin: Edition Hentrich - Deutsches Tanzarchiv Köln, 1999.
- MÜLLER, Regina Polo. **O Corpo na cena contemporânea: performance, discurso e interculturalidade**. Campinas: UNICAMP, s/d.
- _____. **Performance, arte teatral e ritual indígena**. Campinas: UNICAMP, 2004.
- NAVAS, Cássia e DIAS, Lineu. **Dança Moderna**. São Paulo: Edições Mandacaru, 1999.
- NAVAS, Cássia. **Dança: Escrita, Análise e Dramaturgia**. São Paulo: ECA-USP/2001-Memória.
- _____. **Os Desenhos dos Desenhos da Dança- Drawings of dance**. Texto do programa da exposição Desenhos de Dança. São Paulo, AS Estúdio. 1996

- _____. **Dança Brasileira, no final do século XX.** In Dicionário SESC. A linguagem da Cultura - São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Vem Dançar.** Catálogo sobre dança. São Paulo: Brasil, Brasilidade. s/d.
- NAVAS, Cássia e LOBO, Lenora. **Teatro do Movimento um método para o intérprete criador.** Brasília: LGE Editora Ltda, 2003.
- NAVAS, Cássia; FONTES, Flávia e BOGÉA, Inês. **Na Dança.** São Paulo: Unidade de Formação Cultural / Imprensa oficial, 2006.
- NIETZSCHE, F. **Humano, Demasiado Humano.** São Paulo: 2006.
- _____. **Assim Falava Zaratustra.** Lisboa: Guimarães Editores, s/d.
- _____. **Para além do bem e do mal.** Lisboa: Guimarães Editores, 1982.
- _____. **Ecce Homo.** Porto Alegre: L&PM Pocket: 2003. vol.301.
- NORA, Sigrid et alii. **Húmus.** Caxias do Sul: Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, 2004.
- OLIVEIRA, Raquel de. **Tramas da Cor.** São Paulo: Editora Afilhada - Selo Negro, 2005.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Cultura Popular: Românticos e Folcloristas.** São Paulo: Programa de Estudos em Ciências Sociais PUC-SP, 1985.
- _____. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Petrópolis: Vozes, 1977.
- PAVLOVA, Ana e PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma década - O Panorama RIOARTE de Dança.** Rio de Janeiro: RIOARTE - Editora Casa da Palavra, 2001.
- PEREIRA, Sayonara. **Dore Hoyer- Affectos Humanos: Rekonstruktion, Auseinandersetzung oder Zerstörung.** Hausarbeit – Köln: Hochschule Für Musik Köln, 2002.
- _____. **Der Moderne Tanz in Brasilien in den 70er und 80er Jahren – Diplomarbeit** (Monografia de Graduação) - Köln : Hochschule Für Musik Köln, 2003.
- PIRES, B. F. **O Corpo como suporte da arte.** São Paulo: Editora do SENAC, 2005.
- PONTREMOLI, Alessandro. **Dramaturgia della danza – Percorsi coreografici del secondo Novecento.** Milano: Euresis Edizioni, 1997.
- PONZIO, Ana Francisca. Material informativo sobre a Quasar Cia. de Dança.

- POSTUWKA, Gabriele. **Moderner Tanz und Tanzerziehung – Analyse historischer und wartiger Entwicklungstendenz**. Schorndorf - Verlag Karl Hofmann, 1999.
- RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia. (Orgs.). **Performance, Exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras – UFMG, 2002.
- RIBEIRO, Maria Solange Pereira. **Docentes negras e negros rompem o silêncio**. São Paulo: Editora Casa do Novo Autor, 2005.
- RICHARDSON, R. J. **Pesquisa Social – Métodos e Técnicas**: São Paulo, Atlas, 1985.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem Poeta**. Porto Alegre: Editora Globo, 1985.
- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- ROSSI, M. Helena Wagner. **Imagens que falam: leitura da arte na escola**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2003.
- SALOMON, D. V. **Como Fazer uma Monografia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SALLES, Cecília Almeida. **Criação em Processo – Ensaio de Crítica genética – Crítica Genética e Semiótica: Uma Interface Possível**. In: ZULAR, Roberto (Org.). São Paulo – FAPESP- ILUMI/URAS – CAPES/NAPCG/USP, 2002.
- _____. **Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística**. São Paulo: Annablume/FAPESP: 2002.
- _____. **Alguns diálogos foram possíveis**. PUC-SP: 2006 (artigo).
- _____. **Redes de criação Construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- SANTANELLA, Lucia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora Visual Verbal – Aplicações na hipermídia**. São Paulo: FAPESP/ILUMI/URAS, 2001.
- _____. **Comunicação e Pesquisa – Projetos para Mestrado e Doutorado** – São Paulo- Hacker: 2001.
- SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança, arte, educação**: Salvador, Editora da UFBA, 2002.
- _____. **Da Tradição Africana Brasileira A Uma Proposta Pluricultural de Dança, Arte, Educação**. São Paulo: FEUSP, 1996. Tese de Doutorado.

- SANTOS, Irene (org.). **NEGRO em Preto e Branco – História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre**. Porto Alegre: S.Abreu Consultoria Integrada de marketing, 2005.
- SANTOS, José Félix dos /NOBREGA, Cida. **Maria Bibiana do Espírito Santo: Mãe, Senhora, Saudade e Memória**. Salvador: Corrupio, 2000.
- SARTRE, Jean Paul. **As Palavras**. São Paulo/ Rio de Janeiro: DIFEL, 1978.
- _____. **Esboço para uma teoria das emoções**. Porto Alegre: L& PM, 2006.
- SASPORTES, José. **Pensar a Dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau**. Lisboa: Casa da Moeda, 1983.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **A Arte de Escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- SCHLICHER, Susanne. **L'avventura Del Tanz Theater**. Genova: Costa e Nolan, 1989.
- SCHMIDT , Jochen. **Tanztheater in Deutschland**. Frankfurt am Main: Berlin-Propyläen 1992.
- _____. **Tanzen Gegen Die Angst**. Pina Bausch. Düsseldorf und München: Econ et List, 1998.
- _____. apud REGITZ , H. **Crônica e Balanço anual do Ballet**. Berlin: 1988.
- SERVOS, Norbert. **Pina Bausch – Wuppertal Tanztheater – Oder Die Kunst, Einen Goldfisch Zu dressieren**. Seelze-Velber: Kallmeyer's Verlag, 1996.
- _____. **Schritte Verfolgen – Die Tänzerin und choreographin Susanne Linke**. München : K-Kieser Verlag, 2005
- SILVA, Petronilha B.Gonçalves e GONÇALVES, Luis Alberto Oliveira. **O Jogo das Diferenças – O Multiculturalismo e seus contextos** - Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- SONTAG, S. **Questão de Ênfase. Ensaios**. Companhia das Letras: São Paulo, 2001.
- SORLIN, Pierre. **O Anti-Semitismo Alemão**. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- STANISLAVSKY, C. **A preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização, 1984.
- STEIN, Gertrude. **Autobiographie von Alice B. Toklas**. Hamburg: Arche, 1996.
- VÁRIOS Autores. **Ausgangspunkt Folkwang**. Moskau: Katalog, 1993.
- VÁRIOS Autores. **Balé da Cidade de São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 2004.
- VÁRIOS Autores . **Jali Kunda – Die Griots Westafrikas und der übrigen Welt**. New York / Köln: Ellipsis Arts, 1996.

VÁRIOS Autores. **Tanz – Lese – Eine Geschichte des Tanzes in Essen**. Essen: Klartex, 2000.

VÁRIOS Autores. **Tanztheater heute – Dreissig Jahre deutsch Tanzgeschichte**. Seelze/Hannover: Kallmeyersche Verlag, 1998.

VERGER Pierre Fatumbi / REGO Waldir. **Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia**. Salvador: Editora Bigraf, 1993.

VIRMAUX, ALAIN. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

VITIELO, Julia Ziviani. **Dança: Memória nos Corpos Cênicos**. Campinas: Unicamp/FE, 2004. Tese de Doutorado.

VOGEL, Walter. **Pina**. München: Quadriga Verlag, 2000.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte – Um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FOTOS:

A autora envidou-se em localizar todos os detentores dos direitos das imagens reproduzidas nesta tese e agradece qualquer informação que venha a completar e / ou corrigir os créditos relacionados abaixo. Todo o esforço foi empenhado para obter o melhor resultado na reprodução das imagens. Algumas delas, no entanto, não foram localizadas e tiveram de ser escaneadas de diversas fontes, o que explica a irregularidade do conjunto.

Capa: LACHNITT, Sigrid. **Puls** (Pulsações). Essen: Choreografia Sayonara Pereira, 1997.

Dedicatória: coleção particular da autora. 1967.

CADERNO ICONOGRÁFICO

P.1. coleção particular da autora. 1970.

P.2. (1) coleção particular da autora. 2006; (2 - 3) ETGES, Cláudio. 1988.

P.3. (1) coleção particular da autora. 1982 ; (2) ETGES, Cláudio. 1982;
(3) CARDOSO, Antonio. 2007.

P.4. (1 - 2) ETGES, Cláudio. 1982; (3) CARDOSO, Antonio. 2007.

P.5. (1 - 3) ETGES, Cláudio. 1988; (4- 6) MICHALKE, Gerno. 1992, 1991.

- P.6. (1) coleção particular da autora. s/d .
- P.7. (1- 6) WASSMUTH, Jürgen. 1992 .
- P.8. (1) coleção particular da autora. 2000; (2) coleção particular da autora 1996.
- P.9. (1) BERGSOHN, Harold. s/d ; (2) CASTRO, Alejandro. s/d;
(3) WIELER JR., Peter. s/d; (4) WEIGELT, Gert. s/d; (5) coleção particular da autora.
- P.10. (1- 3) ENKELMANN, Siegfried. s/d ; (4-5) PATZSCH, Renger. s/d.
- P.11. (1) WEIGELT, Gert. s/d; (2) KAUFMANN, Ursula. s/d; (3) ABEELE, Marten Vanden. s/d; (4) STOSS, Bettina. s/d.
- P.12. (1- 2) ZOUARI, Ridha. s/d.
- P.13. (1- 2) ETGES, Claudio.1991, 2001; (3) REHME, Guido. 2001.
- P.14. (1- 6) HOFFMANN, Matthias. 1996.
- P.15. (1- 2) WEIMER, Wolfgang. 2000; (3-4) SCHREIBER, Georg.1998.
- P.16. (1) PATTBERG, Harald. 1999; (2) ETGES, Cláudio.1999.
- P.17. (1- 3) coleção particular da autora. 2006; (4) ATHAYDE, Vera. 2006
- P.18. (1) STOSS, Bettina. s/d

INTERNET:

- DEUTSCH WELLE - In: www.dw-word.de (Vida Cultural) – 30.08.2004.
- GLOSSÁRIO 1 - In: www.geocities.com
- MALLET, Roberto. Grupo Tempo e Colaboradores – In: www.grupotempo.com.br – 05.10.2005
- POHL, Wolfgang. Deutsches Theater nach 1945 –In: www.pohlw.de/lietratur/theater 30.08.2004.
- WIKIPEDIA - In: www.wikipedia.org - 2006-2007

PROGRAMAS

Programas de Espetáculos do Wuppertal Tanztheater com coreografias de Pina Bausch:

- **Café Müller & Das Frühlingsopfer** – Wuppertaler Bühnen-1986-2002-2004-2006
- **Café Müller & Das Frühlingsopfer**- Jahrhunderthalle Bochum-2003
- **1980 Ein Stück von Pina Bausch**- Wuppertaler Bühnen-1987
- **Kontakthof** –Stück von Pina Bausch - Wuppertaler Bühnen-1987
- **Viktor** - Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1987
- **Ahnen**- Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1987
- **Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört** - Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1987
- **Nelken**- Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1987
- **Bandoneon**- Ein Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1987
- **Keuschheitslegende**- Ein Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1988
- **Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen** -Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1989
- **Palermo, Palermo** – Ein Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1990
- **Orpheus und Eurydike**-von Christoph W.Gluck- Tanzoper Pina Bausch-1991
- **Madrid**- Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1991
- **Blaubart-Beim Anhören einer Tonbandaufnahme** –von Béla Bartóks Oper- Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1994
- **Danzón** -Ein Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1996
- **Iphigenie auf Tauris** - von Christoph W.Gluck- Tanzoper Pina Bausch-1998
- **Mazurca Fogo** - Ein Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1998
- **Arien**- Ein Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-1999
- **Walzer**- Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-2000
- **Água** - Ein Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-2000
- **Der Fensterputzer** - Ein Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-2001
- **Die sieben Todsünden**- Kurt Weill/Bert Brecht - Wuppertaler Bühnen-2001
- **Das Stück mit dem Schiff** - Ein Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-2001
- **Wiserland** - Ein Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-2002
- **Nefés**- Ein Stück von Pina Bausch- Wuppertaler Bühnen-2003
- **Para as crianças de ontem, hoje e amanhã** – Uma peça de Pina Bausch – São Paulo 2006

PROGRAMA do Festival “Circuito Brasil Telecom de Dança” - São Paulo – 2003

VIDEOGRAFIA:

BAUSCH, Pina:

- **Die Klage der Kaiserin** - 1989
- **Documentário para TV** -1992
- **Documentário para TV** -1990
- **Documentário de Ensaios** - 1995
- **Bandoneon**- s/d
- **Das hat nicht aufgehört mein Tanzen** – s/d
- **Orpheus** – s/d
- **Pina in Paris** – s/d
- **Pina ein Trauerspiel** – s/d
- **Blaubart** – s/d
- **Das Frühlingsopfer** – s/d

BRAEMER, Silke. **Folkwang Tanz – Eine stücke deutscher Tanzgeschichte in Essen** - 1993

HOYER, Dore .**Solos**. Deutschland-1968

HÄRTEL, Heide Marie . **Solos Susanne Linke** –Deutschland-1988

_____. **Junge Choreographen** - Deutschland -1997

_____. **Erzählung Christine Brunel** - Deutschland -1992

_____. **Unterwegs – Christine Brunel** - Deutschland -1991

_____. **Folkwang in Moskau** – Deutschland -1990

HUNGERLAND, Enno – **Gast bei Christine Brunel** - Deutschland 1989

SCHOONEJANS, Sonia – **Un Siècle de Danse - Tanz in 20. Jahrhundert von Freien Tanz zum Tanztheater- 3. Teil** - France-1992

VÁRIOS Autores. **Susanne Linke e Urs Dietrich** - New York -1989

_____. **Tanztheater Christine Brunel** - New York- 1989

_____. **Terpsí Teatro de Dança**- Brasil- 2003- 2004

_____. **Quasar Cia. de Dança** – Brasil- 1999-2000-2004

WILDENHAHN, Klaus. **Was tun Pina Bausch und Ihre tänzer in Wuppertal?**
Deutschland-1982