

**Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Luiza Romani Ferreira Banov**

DANÇA TEATRAL

Reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços

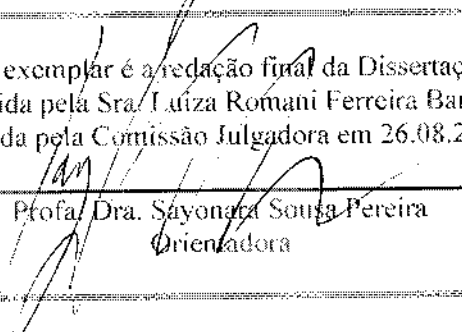

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi
Coordenador dos Cursos de Pós-Graduação
IA/UNICAMP
Matr. 27628-6

Dissertação apresentada para o
programa de Pós – Graduação do
Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas, como requisito
Para obtenção do título de Mestre em
Artes.
Área de concentração: Artes Cênicas

Orientadora: **Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira**

Campinas,
2011

Este exemplar é a redação final da Dissertação
defendida pela Sra. Luiza Romani Ferreira Banov e
aprovada pela Comissão Julgadora em 26.08.2011.


Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira
Orientadora

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

B227d	Banov, Luiza Romani Ferreira. Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços. / Luiza Romani Ferreira Banov. – Campinas, SP: [s.n.], 2011. Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Sayonara Sousa Pereira.. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Linke, Susanne. 2. Folkwang Hochschule. 3. Dança. 4. Teatro. 5. Processo de criação. 6. Alemanha. I. Pereira, Sayonara Sousa. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Título em inglês: “Tanztheater: reflections on the poetic of movment and it\'s interlaces.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Linke, Susanne ; Folkwang Hochschule ; Dance ; Theater ; Creative Process ; Germany.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Sayonara Sousa Pereira.

Prof^ª. Dr^ª. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

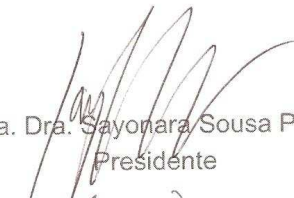
Prof. Dr^ª. Marília Velardi.

Data da Defesa: 26-08-2011

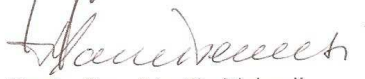
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Luiza Romani Ferreira Banov - RA 24477 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Sayonara Sousa Pereira
Presidente



Prof. Dra. Marília Velardi
Titular



Prof. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus **ancestrais** que, de alguma forma, colaboraram para meu estar no mundo hoje;

À **pequena lua** que cresce dentro de mim e que compartilhou de alguns passos desta pesquisa, sempre se mostrando compreensiva e companheira desta trajetória (Maria Thereza *14/05/2011);

Ao meu **Pai José Roberto**, que nunca hesitou em contribuir efetivamente para meus estudos, sempre muito inspirador como ser humano;

À minha **Mãe Marli**, que generosamente divide comigo sua alma criativa;

Ao meu **Irmão Murilo**, amigo e companheiro eterno;

Ao amor amigo **Carlos**, por sempre acreditar e compartilhar de minhas buscas e objetivos de vida.

AGRADECIMENTOS

À **Deus** e a todas as **energias da natureza** que me permitiram este momento;

A minha orientadora, **Professora Doutora Sayonara Pereira**, por todos os ensinamentos, pela intensidade, pelo carinho, confiança e amizade. Obrigada pela inspiração artística, acadêmica e humana;

Ao **Instituto de Artes** da UNICAMP;

À **Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP**, por conceder a bolsa de estudos permitindo, assim, um mergulho profundo;

À Banca examinadora desta dissertação: **Verônica Fabrini**; **Marilia Velardi** (Titulares) e **Julia Ziviani**; **Marcia Strazzacappa** (Suplentes);

À Folkwang Hochschule e sua direção, **Lutz Förster**, pelo acesso livre e amigável em suas dependências e classes;

À **Claudia Luttringhaus** e à **Roman Arndt**, pela disponibilidade em compartilhar seus conhecimentos;

Ao coreógrafo e professor **Rodolpho Leoni**, por sua simplicidade e imensurável conhecimento;

A todo o grupo da Folkwang Tanz Studio, **Fang-Yu Shen**, **Luiza Braz Batista**, **Wladislav Bondarenko**, **Ching-Yu Chi**, **Darwin Jose Diaz Carrero**, **Ines Fischbach**, **Mareike Franz**, **Kyungwoo Kwon**, **Blanca Noguerol**, **Julian Stierle**, **Tiran Willemse**, **Tomoko Yamashita**, **Sergey Zhukov**, que carinhosamente me receberam e compartilharam suas aulas e ensaios comigo;

Ao **Tanz Archiv Koln**, e sua bibliotecária **Angela Burger**, que me permitiu aprofundar a pesquisa bibliográfica com humor e aconchego;

À artista **Susanne Linke**, pela abertura e disponibilidade e por dividir seus saberes, além de toda inspiração para esta pesquisa;

À bailarina **Mareike Franz**, que por sua viceralidade se transformou em inspiração e amiga;

Ao **Goethe Institut**, pela iniciação à língua alemã junto a tantos outros saberes de sua cultura;

Ao **Clube de Campo de Piracicaba** por disponibilizar espaço para ensaio, e por estar sempre de portas abertas;

Ao **Teatro Municipal de Piracicaba** em especial à **Heloisa Guerrini** por conceder o espaço de ensaio;

Às bailarinas **Luiza Brás Batista, Blanca Noguero Ramirez e Regina Advento**, pelas entrevistas concedidas;

À **Claudia Reiter** e **Yara Hassan**, pelo carinho atenção e por tornarem a Alemanha mais quente no inverno;

Ao **Marcelo Moschetta** pelo olhar e estímulo criativo;

Ao **Tales Manfrinato**, pela prontidão, escuta e parceria;

À **Julia Cavalcant dos Santos** por trazer luz e pela amizade;

Aos amigos gaúchos **Neusa, Bob, Otavinho, Anelise, Argélia, Raul, Laura e Daniel**, pela força em minhas conquistas e por me tornarem uma pessoa melhor;

Às colegas da pós-graduação **Marina Millito** e **Vivian Nunez**, pelo apoio e descobertas;

À **Ivana Vandemiatti** por me iniciar nos caminhos da dança sempre com muita paixão;

Ao **Corpo Docente** da Graduação em Dança por apontar caminhos;

A **José Roberto Ferreira** pelo apoio incansável e paciente;

À **Marli Romani** por colaborar com seus artifícios manuais e pela disposição sempre pronta para contribuir com quaisquer necessidade;

À **Aurea Menten**, pelas traduções e interpretações precisas;

À **Luciana Coutinho**, pelo carinho e traduções;

Ao **Virgilio Machado**, pelo estímulo e apoio de sempre;

À **Soraia, Andressa e Isabela** (Oxipira) pelo olhar publicitário e prontidão;

À **Bruna** e **Camila** da Filó Produções, pelas transcodificações, criatividade e envolvimento;

À **Felicidade Novaes** por acreditar em meu trabalho e por sempre estar disponível a contribuir;

Às amigas **Andrea, Juliana, Marina e Paula**, pelos momentos de troca e por estarem sempre por perto;

À **Romana Martins de Oliveira** pelo cuidado e pelas delícias da cozinha;

À professora **Ana Carolina Melchert** por disponibilizar-me textos para consulta;

À **Nazarete de Souza** pelo apoio nas correções;

À bibliotecária **Marilia Ribeiro Garcia Henyei** pela ajuda no encontro de bibliografias;

Ao **Prof. Dr. Eusébio Lobo**, por gentilmente me iniciar na pesquisa acadêmica;

À **Prof Dra Antonia Bankoff** pelo incentivo e ensinamentos acadêmicos;

À minha Família e amigos sem os quais eu jamais estaria aqui.

"A vida de todo ser humano é um caminho em direção de si mesmo, a tentativa de um caminho, o seguir de um simples rastro..."
(Hesse, p.8, 2010)

RESUMO

O presente estudo visou pesquisar as características e peculiaridades da Dança Teatral Alemã. Desta maneira, apresenta-se aqui uma abordagem sobre a Dança Teatral e o universo em que ela foi germinada, a fim de conhecê-la e analisá-la. A pesquisa de campo envolveu dois meses de estudos na Folkwang Hochschule, Essen/Alemanha; o que possibilitou contatar protagonistas da dança moderna alemã, como Susanne Linke e Lutz Förster. Assim, o trabalho apresenta considerações sobre o material pedagógico de três mestres da Escola Folkwang, refletindo sobre a abordagem teórico-prática aplicada ao treinamento dos bailarinos desta escola. O apoio para a compreensão teórica da pesquisa em questão foi encontrada em autores, como Servos (2009), Lomakine (1999), Pereira (2007), entre outros. O espetáculo cênico *“Aos que aqui estiveram...”* foi elaborado como resultante sinestésica dessa experiência, composto por influências do material pesquisado: inspirado em células de movimento obtidas a partir da pesquisa de campo e com alusão aos vídeos e características da Dança Teatral alemã estudadas.

Palavras-chave: Dança, Alemanha, *Tanztheater*, Processo de criação, Susanne Linke, Folkwang Hochschule.

ABSTRACT

The present study searched for the characteristics and peculiarity of the German *Tanztheater*. It presents a reflection about the *Tanztheater* and the universe from where it emerged, in the aim to understand and analyze it. The research study involved two months at Folkwang Hochschule, Essen/Germany; responsible for the direct contact with protagonists of the German modern dance such as Susanne Linke and Lutz Förster. In this way, the work presents considerations about the pedagogic material from three masters of Folkwang, and reflects about the practical – theoretical approach applied to the dancers of that school. The support for the theoretical comprehension of the research was founded through the authors Servos 2009, Lomakine, 1999 Pereira, 2007 and other. The performance “For those who were here...” was elaborated as a kinesthetic result of the experience, composed from the influences of the researched material: inspired in cells of movements learned during the research study in Germany and also with allusion in videos and the studied characteristics of *Tanztheater*.

Key words: Dance, Germany, Creative Process, *Tanztheater*, Susanne Linke, Folkwang Hochschule.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Alemanha / 1946.....	33
Figura 2 Alemanha / 1946.....	33
Figura 3: Mary Wigman e Kurt Jooss no Congresso de Dança /1928.....	33
Figura 4: Ensaio da Obra "Mesa Verde" / 1932.....	35
Figura 5: Ensaio de Pina Bausch com Kurt Jooss.....	37
Figura 6: Kurt Jooss e alunos no pátio da Folkwang Hochschule.....	37
Figura 7: Hans Züllig com alunos.....	75
Figura 8: Hans Züllig com alunos.....	75
Figura 9: Hans Züllig com alunos.....	75
Figura 10: Hans Züllig com alunos.....	75
Figura 11: Jean Cebron.com alunos.....	77
Figura 12: Jean Cebron.com alunos.....	77
Figura 13: Jean Cebron.com alunos.....	77
Figura 14: Jean Cebron.com alunos.....	77
Figura 15: Lutz Förster com alunos.....	79
Figura 16: Lutz Förster com alunos.....	79
Figura 17: Lutz Förster com alunos.....	79
Figura 18: Lutz Förster com alunos.....	79
Figura 19: Lutz Förster com alunos.....	79
Figura 20: <i>Affectos Hmanos</i> / 1987.....	113
Figura 21: <i>In Bade Wannen</i> / 1980.....	113

Figura 22: <i>Wandglung</i> / 1978.....	115
Figura 23: <i>Flut</i> / 1981.....	115
Figura 24: <i>Frauenballett</i> / 1981.....	117
Figura 25: <i>Frauenballett</i> / 2010.....	117
Figura 26: Arquivo de Dança de Colônia/ 2010.....	157
Figura 27: Luiza Banov e Suzanne Linke/ 2009.....	157
Figura 28: Luiza Banov e Urs Dietrch, / 2009.....	157
Figura 29: Essen, Alemanha / 2010.....	157
Figura 30: Esboço do cenário <i>Aos que aqui estiveram</i>	159
Figura 31: Esboço da triha sonora <i>Aos que aqui estiveram</i>	159
Figura 32: Pesquisa de cenário de <i>Aos que aqui estiveram</i>	161
Figura 33: Memorial dos Judeus Assassinados na Europa.....	161
Figura 34 e 35: Instalação Embankment de Rachel Whitehead.....	161
Figura 36: Luiza Banov, bailarinos da Folkwang Tanz Studio e Susanne Linke.....	163
Figura 37: <i>Aos que aqui estiveram</i> / 2010.....	163
Figura 38: Luiza Banov, Susanne Linke e Sayonara Pereira.....	163

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
PASSOS PERCORRIDOS.....	3
TRAÇOS, RASTROS, TRAJETOS E CAMINHOS.....	7
CAPÍTULO 1	13
1. CULTURA E MEMÓRIA	15
1.1. Arte em transformação	19
1.2. Dança Teatral, tema deste encontro	25
1.3. Folkwang e suas ramificações.....	28
1.4. CADERNO ICONOGRÁFICO CAPÍTULO 1	33
CAPÍTULO 2	39
2. MEMÓRIA, CORPO, AÇÃO	41
2.1. Movimentos que surgem da memória de um fazer.....	47
2.2. Efemeridades dilatadas	52
2.2.1. Hans Züllig	54
2.2.2. Jean Cébron.....	56
2.2.3. Lutz Förster	58
2.3. Reflexões e indagações	60
2.3.1. Fatores de movimento na prática da ação.....	65
2.3.2. Princípios necessários.....	67
2.4. CADERNO ICONOGRÁFICO CAPÍTULO 2	75
CAPÍTULO 3	81
3. SUSANNE LINKE	83
3.1. Solos	87
3.1.1. <i>Flut, In Baden Wanen e Wandlung; uma breve reflexão...</i>	90
3.2. Frauenballett, o balé das mulheres	97

3.3. Entrevistas	100
3.3.1. <i>Luiza Brás Batista</i>	100
3.3.2. <i>Blanca Noguerol Ramírez</i>	103
3.3.3. <i>Mareike Franz</i>	104
3.3.4. <i>Regina Advento</i>	110
3.4. CADERNO ICONOGRÁFICO CAPÍTULO 3	113
CAPÍTULO 4	119
4. ENTRELAÇOS / PROCESSO DE CRIAÇÃO	121
4.1. Treinamento para elaboração	123
4.2. Vendo cores	125
4.2.1. <i>Cenário</i>	127
4.2.1.1. <i>Objetos cênicos</i>	133
4.2.2. <i>Figurino</i>	135
4.2.3. <i>Iluminação</i>	138
4.2.4. <i>Trilha Sonora</i>	140
4.3. Descrição da sequência de coreografias	143
4.3.1. <i>...o trajeto</i>	144
4.3.2. <i>...castelo de areia</i>	146
4.3.3. <i>...pedras em transição</i>	147
4.3.4. <i>...ouvir vozes</i>	147
4.3.5. <i>...semear, revelar</i>	149
4.3.6. <i>...oferenda</i>	150
4.3.7. <i>...despir</i>	151
4.3.8. <i>...velas</i>	151
4.3.9. <i>...outra pele</i>	152
4.4. Entrelaços do artista-pesquisador	153
4.5. CADERNO ICONOGRÁFICO CAPÍTULO 4	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFÊRENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	173

INTRODUÇÃO

"O clima cultural havia se transformado drasticamente, essas mudanças demandavam sua expressão nas artes" (L. Karina e M. Kant, 1996, 121)¹.

¹ Tradução: Luiza Banov.

Passos percorridos

“As coisas acontecem uma vez só ou são uma interminável repetição?” (Pereira, 2007,106). Esta questão, que permeia o livro *A insustentável leveza do ser* (1984), de Milan Kundera (*1929)², foi suscitada no ano de 2004 durante o processo de criação do espetáculo cênico ES-BOÇO³, resultado prático da pesquisa de doutorado da Professora Doutora Sayonara Pereira. Desde então, esta questão adentrou de forma recorrente os capítulos seguintes de minha vida.

Aos poucos, com a própria dinâmica do viver, pude perceber que a vida segue em repetição, com ciclos que se refazem e desfazem, muitas vezes, nos surpreendendo. A repetição, característica do ciclo da vida, é também uma característica marcante do tema da dissertação discorrido nas próximas páginas, tema este que reflete nos palcos o que a vida tem a dizer. Entretanto, cabe ressaltar que os ciclos se repetem em constante transformação e a repetição dos acontecimentos é individualizada entre si, uma vez que é modificada de acordo com os ciclos da vida.

Poderia iniciar este trabalho introduzindo minha trajetória para o encontro com a temática da Dança Teatral. Contudo, tal trajeto está sendo feito concomitantemente com a pesquisa, entrelaçando-se com os acasos, com minhas descobertas e necessidades em meu ofício diário. Neste sentido, esta escrita se revela um grande passo para continuar a caminhada e o desenvolvimento dentro das artes corporais.

Desta forma, posso dizer que encontrar com a dança é um desafio instigante. Entender os caminhos pela qual tal arte percorre a sociedade como um todo e, mais pontualmente, nas veias dos que ousam fazer dela alimento para seu dia a dia, parece crucial ao entendimento da vida. Além disso, funciona como

²No intuito de situar historicamente o leitor, apresentamos as datas de nascimento e morte de artistas e personagens citados ao longo da dissertação; para tanto, utilizamos os símbolos: * - para data de nascimento e † – para data de morte.

³Espectáculo cênico resultante da pesquisa de doutorado direto da coreógrafa e professora Sayonara Pereira entre os anos de 2004 e 2007. Durante este período, o trabalho foi apresentado, entre outros eventos, no *Saraus em Progresso* – GIP-UNICAMP, 2006/2007; *Dança Ourinhos* 2006; *Colóquio Convergências na Arte Contemporânea*, 2006, UNICAMP. ES-BOÇO revelou-se o primeiro contato da artista/pesquisadora Luiza Banov com Sayonara Pereira, o início de um longo aprendizado e horizonte aberto.

combustível para que este percurso tenha significado, possa ser percorrido e desperte novos olhares, interpretações, inquietações, que, por sua vez, venham gerar novas pesquisas. Como salienta Vianna (1990, 71): “Para ser entendida universalmente, é necessário que a obra de arte seja sincera e tal sinceridade somente é conseguida quando surge de todos os elementos culturais que contribuíram para a formação do artista”.

Inspirado nas ressalvas de Vianna, nas quais ele julga a necessidade dos elementos culturais para o feitiço de uma obra de arte sincera, o presente estudo objetivou pesquisar a Dança Teatral que se originou na Europa - em território alemão -, seu histórico e características, bem como o entendimento da elaboração técnica dos corpos que se utilizam dela para se expressarem. Acredito que a consciência dos elementos desta estética possibilitará maior entendimento desta arte em seu fazer atual, levando em consideração que, desde seus primórdios, na Alemanha, esta linguagem vem permeando as demais culturas, tornando-se e buscando, portanto, uma universalidade. Desta maneira, por meio da riqueza da história alemã e das origens da Dança Teatral, entre as propostas deste trabalho é suscitar questionamentos e oferecer ferramentas de investigação aos artistas da dança interessados em geral neste tema.

Entendo como fundamental para a pesquisa a relação estabelecida entre os corpos e o lugar em que eles habitam. Este fator tem se mostrado influente tanto no processo de criação como também nas escolhas estéticas realizadas por artistas como Kurt Jooss (*1901 - †1979), Pina Bausch (*1940 - †2009), Susanne Linke (*1944), entre outros descendentes desta linguagem. Os autores: Ortiz (1984), Bannes (1994), Guimarães (1998), Lomakine (1999, 2008) e Pavis (2007), foram utilizados como apoio para abordar o contexto político e social em que viveram e/ou vivem tais artistas.

Desejo suscitar um fato inusitado que teve papel norteador e fundamental para meu estudo. No segundo semestre de 2009, iniciei, junto com a professora Sayonara Pereira, orientadora deste trabalho, um planejamento para realizar uma investigação prática, como parte do projeto de pesquisa, na Escola

Folkwang, em Essen, Alemanha. Coincidentemente, em meados de novembro de 2009, ocorreu na cidade de Porto Alegre, o Festival de Dança *Mesa Verde*. Entre outros acontecimentos, o festival possuía em seu programa duas apresentações da artista alemã Susanne Linke e seus convidados. Linke estivera pela primeira vez naquela cidade em 1984, um ano antes do meu nascimento.

Porto Alegre é também a cidade em que Sayonara Pereira (*1960)⁴, também artista da dança, nasceu e viveu durante 25 anos antes de partir para Alemanha, país em que viveria seus próximos 19 anos e no qual pode entrelaçar sua arte com a estética da Dança Teatral. Em 1984, aos 24 anos de idade e ainda na capital gaúcha, Sayonara Pereira assistiu ao trabalho de Linke pela primeira vez. Na ocasião, fortuitamente, recebeu um convite da coreógrafa alemã para estudar na Folkwang Hochschule, na cidade de Essen/Alemanha, o que significou o ponto de partida para sua vida profissional como bailarina na Europa e fonte, posteriormente, de sua linha de pesquisa acadêmica.

Da amizade de Pereira com a coreógrafa Linke surgiu a oportunidade de “me livrar” das páginas dos livros e dos raros registros vídeográficos para, no Festival *Mesa Verde*, conhecer Susanne Linke pessoalmente, bem como de assistir a partes de sua obra ao vivo⁵. Assim, vinte e cinco anos depois do primeiro contato de Sayonara Pereira com a artista alemã, a vida se repetiu em seu ciclo incansável. Entretanto, o acesso à resultante desta repetição transformada será possível apenas através dos anos que estão por vir.

Meu primeiro contato com Susanne Linke, no Brasil, rendeu muitas descobertas, entre elas, a compreensão concreta de que o artista da dança não possui idade para realizar sua arte. Para isso, é necessária muita devoção, disciplina e seriedade em relação ao trabalho realizado. A presença de Linke em cena e em momentos de maior descontração transmite claramente as características citadas logo acima. Posteriormente, durante minha estada na Alemanha, entre os meses de dezembro de 2009 e janeiro de 2010, sucederam

⁴Em anexo segue um DVD com o que denominei de Índice de Artistas, no qual faço um breve relato da trajetória dos artistas citados nesta dissertação.

⁵No tópico 3.1 Solos, disserto a respeito desta experiência.

diversos outros encontros com a artista e muitos momentos significativos que serão relatados ao longo da dissertação.

Oportunamente, recebi um convite feito por Susanne Linke para estagiar na remontagem de sua obra *Frauenballett* (1981), que foi realizada nos meses de janeiro e fevereiro de 2010, junto ao elenco da companhia Folkwang Tanz Studio, na cidade de Essen, sob direção da coreógrafa. Esta possibilidade se revelou de valor inestimável e contribuiu muito para a realização da presente pesquisa nos mais diversos sentidos, em especial como experiência artística.

Este fato fez com que eu me deparasse novamente com um dos dizeres de Kundera, presente no espetáculo ES-BOÇO: “(...) Nossa vida cotidiana é bombardeada de acasos, mais exatamente encontros fortuitos entre as pessoas e os acontecimentos – aquilo que chamamos de coincidências (...)” (KUNDERA, 1984, 65). Acredito nos encontros fortuitos entre as pessoas e também na eterna repetição dos acontecimentos, elementos estes que norteiam a trajetória desta pesquisa, da vida e da arte.

Durante a estada na Alemanha tive acesso ao Deutsches Tanzarchiv Köln, arquivo alemão de dança da cidade de Colônia, o que contribuiu muito no que diz respeito à pesquisa teórica e ao acesso a bibliografias que a princípio não foram encontradas no Brasil. Neste arquivo constam inúmeras bibliografias sobre a dança na Alemanha e em diversos outros lugares do mundo, além de um amplo acervo videográfico que também pude consultar.

Desejo ressaltar também a importância da minha viagem à Alemanha, no sentido de me possibilitar assistir ao vivo obras significativas na história da dança, como: *Ephigienia auf Taurus* (1974), *Die sieben todsunden* (1976), *Kontaktoff* (1978) (todas da renomada coreógrafa Pina Bausch), o que oportunizou outro enfoque em minha aproximação com a linguagem da pesquisa, motivando e inspirando minha visão estética e estimulando minha compreensão sinestésica da dança teatral.

Traços, rastros e caminhos...

O trabalho apresentado foi dividido e efetuado em dois segmentos: teórico e prático. Este fator possibilitou uma discussão e reflexão mais profunda sobre o tema, uma vez que permitiu maiores possibilidades práticas e teóricas de pesquisa. A parte teórica foi embasada em uma pesquisa tanto bibliográfica quanto vídeográfica sobre os determinados autores referentes aos temas: dança teatral alemã - sua estética e gerações de coreógrafos, relação que se estabelece entre as culturas, vida e obras dos coreógrafos pesquisados, suas pedagogias, entre outros aspectos. A parte prática buscou desenvolver a partir de um treinamento corporal relacionado à pesquisa, um trabalho criativo como resultado sinestésico da pesquisa teórica.

Desta maneira, esta dissertação encontra-se dividida em cinco capítulos. No primeiro capítulo, apresento uma abordagem sobre a Dança Teatral alemã, a fim de conhecê-la, analisá-la, listar suas características. Para este propósito, como mencionado acima, foi realizada uma pesquisa tanto bibliográfica quanto vídeográfica, com o intuito de aprofundar o conhecimento na área. Primeiramente, delinheio o contexto político e cultural em que a Dança Teatral foi fertilizada, bem como observações sobre sua terminologia; finalizo descrevendo características da Folkwang Hochschule, escola superior de referência para a dança moderna alemã e casa de muitos dos precursores desta estética.

No segundo capítulo, descrevo ressalvas da pesquisa de campo, realizada nos meses de dezembro de 2009 e janeiro de 2010 diretamente na fonte de origem de toda essa “dança”, ou seja, na Escola Folkwang de Essen/ Alemanha, na qual passei dois meses sob seus ensinamentos, tendo oportunidade de contato com artistas/pedagogos como: Dominique Mercy, Lutz Förster, Malou Airaud, Rodolpho Leoni, Stephan Brinkman, Susanne Linke, entre outros. Neste capítulo, considero indagações a respeito das necessidades técnicas do intérprete de dança moderna e apresento algumas referências de aulas

desenvolvidas por três mestres da Folkwang Hochschule: Hans Züllig (*1914 †1992), Jean Cébron (*1938) e Lutz Förster.

Segundo Cruz Neto (1998), a possibilidade da observação ao longo do processo de investigação apresenta um vasto campo de possibilidade a pesquisar que não se pode obter por meio de perguntas, mas se “(...) observados diretamente na própria realidade, transmitem o que há de mais importante e evasivo na vida real” (CRUZ NETO, 1998, 58).

contexto favorável quando os pesquisadores não querem limitar suas investigações aos aspectos acadêmicos e burocráticos da maioria das pesquisas convencionais. Querem pesquisas nas quais as pessoas implicadas tenham algo a “dizer” e “fazer” (...) os pesquisadores pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade dos fatos observados (THIOLLENT, 2007, 17).

Assim, o terceiro capítulo consiste em uma apresentação sobre o perfil da coreógrafa Susanne Linke, uma das precursoras da Dança Teatral, que permanece atuando tanto como intérprete quanto como coreógrafa. Neste momento, proponho algumas reflexões a respeito das obras: *Wandlung* (1978), *Im Bade wannen* (1980), *Flut* (1981) e *Frauenballett* (1981). Tive oportunidade de estagiar ao longo da remontagem desta última obra, em 2010, a convite da própria coreógrafa. Isto me permitiu contato próximo com algumas das intérpretes que realizaram a remontagem e, apresento aqui, através de entrevistas realizadas com elas, um pouco sobre a visão destas dentro do trabalho corporal e criativo de Linke.

Cruz Neto (1998) afirma ainda que através das *entrevistas semiestruturadas* a pesquisa passa a ser ao mesmo tempo mais dirigida aos atores sociais possibilitando também a abordagem livre do tema em questão.

O quarto capítulo, intitulado *Entrelaços – Processo de criação*, dedico ao estudo cênico e seu processo de criação, resultante sinestésica do trajeto pelo qual permeou a pesquisa. Esta etapa foi elaborada concomitantemente com a

investigação teórica na busca de sintetizar no meu corpo, enquanto artista/pesquisadora, as experiências obtidas no desenrolar deste trabalho.

O estudo coreográfico é resultante do diálogo possível com os artistas Leoni, Linke, Pereira e também da minha vivência de campo realizada na Folkwang Hochschule, em Essen/Alemanha, na qual, além da observação dos estudantes, jovens artistas, me foi permitido participar de aulas com professores experientes como Susanne Linke, Rodolpho Leoni, Malou Airaud, Lutz Förster (*1953), Stephan Brinkmman (*data não encontrada). Somado a isso, tive acesso a vídeos de espetáculos cênicos e também oportunidade de assistir algumas obras ao vivo, experiências que possibilitaram o aprofundamento prático e teórico sobre o tema da pesquisa.

Para o desenvolvimento da parte prática deste estudo “*Aos que aqui estiveram...*”, foram realizados alguns laboratórios de criação, os quais foram inicialmente constituídos de pesquisa e exploração do movimento, tendo como ponto de partida células e idéias propostas por mim a partir das influências externas e interna de meu entorno.

O processo de criação, entretanto, permeou vários momentos. Entendo que o processo de criação se assemelha ao que Zamboni (2006) descreve como *processo de trabalho*. Para este autor, o processo de trabalho no que se refere à pesquisa em artes diz respeito ao momento em que o artista/pesquisador deve “chegar à materialização de uma obra embasada pelas ideias e interpretações da observação” (ZAMBONI, 2006, 67). Esse momento em que se busca concretizar sinesteticamente a pesquisa permeia um processo de repetição, estagnação e criação:

O processo de trabalho, principalmente em arte, não é algo linear, é um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõe no caminho da reconstrução representativa de uma realidade. É uma etapa eminentemente criativa, e que dá forma material e organizada a uma série de ideias e fatos coletados de uma determinada realidade. Embora não seja o momento mais característico, é o momento mais importante do desenvolvimento

de uma pesquisa em arte, porque é exatamente quando se materializam as idéias. (ZAMBONI, 2006, 68).

Inicialmente, o trabalho cênico seria realizado com um ou mais bailarinos. A partir deste intuito, realizei alguns laboratórios com um intérprete masculino, prevendo um possível dueto. Um dos objetivos iniciais dos laboratórios realizados era o de envolver este futuro intérprete com o processo de investigação que eu estava percorrendo, aproximando-o e apresentando a ele o universo transcorrido pela pesquisa de campo. Entretanto, com o decorrer da pesquisa, restabeleci os objetivos do trabalho criativo voltados para uma pesquisa individual, com a finalidade de construir um trabalho de dança solo, todavia, com a proposta de dar continuidade, futuramente, a um estudo da mesma temática, em grupo.

Tal escolha, além de ser uma alternativa para as dificuldades com espaço físico, com o tempo disponível dos possíveis participantes do estudo cênico para o comum encontro, foi, também, inspirada em uma prática muitas vezes realizada por Linke em seus trabalhos coreográficos. A artista possui em seu repertório de obras uma característica interessante: sempre se interessou em perceber como seria uma determinada coreografia solo em grupo e vice-versa, ou então, se interessou em pesquisar o mesmo objeto cênico como ponto de partida do processo de criação para trabalhos em grupo ou solo. Como exemplo, cito o caso das obras *Flut* (solo) e *Frauenballett* (grupo), ambas de 1981, nas quais a artista usa como elemento inspirador o tecido; *Es schwant...* (solo) e *Wir können nicht alle nur Schwane sein* (grupo), ambas de 1982, são outros exemplos em que a coreógrafa procura realizar a mesma obra, contudo, respectivamente, partindo de uma pesquisa solo para então experimentar uma outra versão da obra com um grupo de artistas.

A parte prática foi construída a partir das premissas colocadas por Thiollent (2007) e Cruz Neto (1998), as quais foram desenvolvidas aliadas à *pesquisa de campo*. Além disto, encontramos, em Zamboni (2006), exposições

que possibilitaram uma ponte com as considerações sobre a observação participante proposta por Cruz Neto. Zamboni (2006) afirma:

O ver não diz respeito somente à questão física de um objeto focado pelo olho, o ver em sentido mais amplo requer um grau de profundidade muito maior, porque o indivíduo tem, antes de tudo, de perceber o objeto em suas relações com o sistema simbólico que lhe dá significado... Um objeto observado pelo olho pode remeter a outras imagens formadas a partir do olhar, o qual não é limitação da percepção do objeto em suas características físicas imediatas olhar é ir além, é capturar estruturas, é interpretar o que foi observado (ZAMBONI, 2006, 64-66).

Após a descrição do processo de criação, apresento as Considerações Finais, nas quais proponho refletir e avaliar a pesquisa e os caminhos percorridos desde seus primórdios; enfatizo, todavia, que concluir esta dissertação é apenas a ação de abrir uma nova porta para a continuidade de minha busca pelo encontro com a arte do corpo.

Por fim, ofereço as Referências Bibliográficas, onde constam as obras consultadas para o suporte teórico do trabalho; a Videografia e listagem dos espetáculos que tive a oportunidade de assistir ao longo do percurso, os quais contribuíram para a minha visão estética e crítica em desenvolvimento.

CAPÍTULO 1

"O clima cultural havia se transformado drasticamente, essas mudanças demandavam sua expressão nas artes" (L. Karina e M. Kant, 1996, 121)⁶.

⁶ Tradução: Luiza Banov.

1. Cultura e Memória

Para falar a respeito da dança moderna alemã se faz necessário situar o contexto histórico-político no qual ela se desenvolveu, visto que tais influências permearam não apenas sua temática, mas também o espaço físico e temporal percorrido por seus protagonistas. Observa-se que durante a ascensão do nazismo, artistas e intelectuais envolvidos com os pensamentos modernos foram em sua maioria exilados; outros, por outro lado, permaneceram no país, tornando-se aliados do regime.

Para Parttsch-Bergsohn (1994), após a tomada nazista, a dança na Alemanha caiu da liderança para a mediocridade. Anteriormente a isto, o país contribuía significativamente para o cenário artístico europeu. Pereira (2007), por sua vez, afirma que:

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” (PEREIRA, 2007, 40).

De acordo com Karina e Kant (1996), durante a guerra a dança era tida como aliada política para promover o governo. Mary Wigman (*1886 - †1973) e Rudolf Von Laban (*1879 - †1958), artistas de grande impacto na dança moderna alemã, realizaram trabalhos artísticos a pedido do governo durante o nazismo.

O governo tinha então, o intuito de encontrar uma dança que glorificasse sua ideologia. Entretanto, não encontramos provas sobre a real consciência destes artistas em relação aos desejos verdadeiros da ideologia do partido; podemos supor, então que estes artistas não sabiam ,com precisão, das

intenções nazistas, e talvez estivessem iludidos, assim, como grande parte dos cidadãos residentes na Alemanha na época,

A Guerra de todos contra todos não dispensou o círculo de artistas. Tanto bailarinos como coreógrafos se envolveram nas suas próprias discussões, e muitos deles não se deram conta de que não passavam de ferramentas para os políticos. A própria hostilidade de uns com os outros era apenas um reflexo sombrio de maiores conflitos políticos e culturais (KARINA e KANT, 1996, 124).

Outros artistas, todavia, não aceitaram as imposições do sistema, emigrando, portanto, da Alemanha. Foi o caso, por exemplo, de Kurt Jooss (*1901 - †1979), possivelmente um dos pais da Dança Teatral⁷. Este artista, apesar de ser bem-vindo aos nazistas, não se rendeu às exigências do regime. Autor da memorável obra *A Mesa Verde*⁸ (1932), durante o início da guerra, foi-lhe solicitado que trocasse a música deste balé devido à trilha original ter sido composta por um músico judeu, etnia perseguida no período nazista. Outra exigência imposta ao coreógrafo foi que ele dispensasse os bailarinos judeus atuantes em sua companhia.

Resistente a tais imposições, Jooss acabou sendo compelido a se retirar do país. De acordo com Markard e Markard (1985), Jooss recebeu um aviso dizendo que deveria deixar a Alemanha imediatamente, visto que, por não atender às exigências realizadas, os políticos nazistas tencionavam enviá-lo a um Campo de Concentração. Dois dias depois deste aviso, Jooss, junto com sua companhia

⁷ Sobre Jooss discorreremos adiante nos tópicos **1.2 Dança Teatral, tema deste encontro** e **1.3 Folkwang Hochschule**.

⁸ Com música de Fritz Cohen, *A mesa verde* ganhou, em 1932, o Prêmio Internacional de Paris, tornando-se um clássico da dança moderna contemporânea. "No centro do palco encontramos **a mesa verde**, símbolo de negociações, e dez diplomatas vestidos em ternos pretos. À medida que eles discutem a discussão se intensifica. Essa intensidade é demonstrada por movimentos que vão crescendo Parece que os diplomatas não encontram uma saída, até que um deles toma o 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 apud PEREIRA, 2007, 51).

de dança, cruzou as fronteiras alemãs, perto de Maastricht, na Holanda. Dezoito horas depois sua casa foi confiscada.

Além disso, havia as perseguições a homossexuais, que podiam ser comparadas às perseguições aos judeus. A mera suspeita de homossexualidade era suficiente para alguém ser perseguido. Aurel Von Millos (*1906 - †1982)⁹ é um exemplo de imigrante acusado de homossexualidade.

(...) após a segunda Guerra e a queda do reinado de Hitler, a Alemanha sofreu uma amnésia em massa, atingindo seu mundo da arte, incluindo a dança. Os doze anos de Hitlerismo pervertendo e abusando a dança a um coral germânico-amoroso-desconfortável-embaraçado, foi o suficiente para apagar toda a memória do que o Expressionismo havia atingido através de experimentos com as formas humanas, sons, cores e luz e até mesmo desacreditando na Dança de Expressão em favor de um neo-classicismo. Tudo o que se esperava da dança nos anos 50 e 60 era que transpusesse a música (...) (FISCHER, 1977, 17) ¹⁰.

Segundo Parttsch-Bergsohn (1994), após a guerra, a Alemanha estava devastada e havia muito a reconstruir. As pessoas se encontravam impossibilitadas de se locomoverem e se comunicarem. Não era prioridade do governo, portanto, restabelecer questões espirituais e culturais, uma vez que estas não eram o problema mais urgente entre os anos de 1945 e 1954. Sendo assim, a preocupação com estes elementos da vida humana ficou ao encargo dos artistas que se confrontavam com a lacuna vivida por uma sociedade que se ausentava de quase todas as necessidades da vida.

A primeira exposição de arte após a segunda guerra ocorreu em 1946, na cidade de Dresden. Na música, os trabalhos de Igor Stravinsky (*1882 - †1971), Bela Bartok (*1881 - †1945) e Paul Hindmith (*1895 - †1963), que haviam sido proibidos durante o *terceiro reich*, voltaram a ser tocados. Até mesmo compositores, como Ernst Bloch, que haviam sido banidos devido a questões

⁹ A convite de Francisco Matarazzo Sobrinho, chegou ao Brasil em 1954, onde permaneceu trabalhando como coreógrafo e professor do então Bale do IV Centenário; em sua estada coreografou dezesseis balés sendo cinco deles sobre temas brasileiros.

¹⁰ Tradução: Áurea Menten e Luiza Banov.

raciais voltaram aos palcos. No teatro, proeminentes autores e dramaturgos, como Carl Sternheim (1878 - †1942), George Kaiser (*1878 - †1945) e Bertold Brecht (*1898 - †1956), reapareceram e iniciaram uma produção contemporânea. Estrangeiros também tiveram suas peças realizadas em Berlim. Na dança, reapareceram artistas, como Harald Kreutzberg (*1902 - †1968), que, já com seus quarenta anos, retomaram trabalhos dos anos 30 do século XX. Os teatros estatais retomaram as peças clássicas, afinal, era um período de consolidação política e de reconstrução econômica e o balé clássico parecia combinar com a necessidade do público em ter segurança.

Outro fato interessante ocorrido foi que Dore Hoyer (*1911 - †1967), bailarina solo de grande impacto na dança de Expressão, tornou-se diretora da Ópera de Hamburgo, em 1948, onde pôde realizar suas experimentações com bailarinos com técnica clássica (embora a parceria não tenha obtido sucesso por conta de sua alta expectativa em relação aos bailarinos, bem como por sua falta de familiaridade com as estruturas burocráticas do teatro).

De acordo com Pereira (2007), na Alemanha do pós-guerra, a dança foi reconstruída direcionada ao balé clássico. Aparentemente, as histórias apresentadas nos balés revelavam um mundo de fadas, belo, e que de alguma maneira distanciava o público da realidade que o país acabara de vivenciar através do holocausto; este distanciamento parecia ser uma necessidade da população em geral. Neste sentido:

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* (PEREIRA, 2007, 36).

De fato, a guerra participou dos caminhos percorridos pelos artistas da época, influenciando sua obra e atuação, portanto, não se pode negar os

reflexos destes acontecimentos nas obras dos artistas dos anos 60, acontecimentos que consequentemente permearam todo o fazer da Dança Teatral, desde a forma de prepará-la, produzi-la e executá-la. Mota (2008) afirma que esta dança é “um gênero cuja temática inicial se ocupava basicamente em expressar uma reflexão crítica sobre a condição política e sociocultural da Alemanha após a Segunda Guerra Mundial” (MOTA, 2008, 145). A respeito do contexto político pós-guerra, Pereira (2007) afirma:

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 do 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 (PEREIRA, 2007, 40).

Atualmente, este contexto político se transformou significativamente. Apesar dos resquícios desta divisão, na cidade de Berlim, por exemplo, muitas coisas foram reconstruídas, prédios imensos tomam o lugar de tempos sofridos e duvidosos, e a população segue otimista e relutante contra os tempos obscuros enfrentados, principalmente, pelos países europeus.

1.1. Arte em transformação

“...o significado da dança mudou a partir do momento em que o corpo passou a não mais ser cultivado apenas por grandes feitos, mas sim para exprimir, com o máximo de intensidade, emoções através do movimento” (Roger Garaudy, 1980, 84).

Foi em 1902 que Isadora Duncan (*1877 - †1927) entrou pela primeira vez na Alemanha, coincidentemente ou não, foi também o ano em que teve início

uma rebelião contra a formalidade da dança na Europa. Considero, de acordo com os estudos realizados, que a estética apresentada por Isadora Duncan nesta ocasião obteve grande influência na nova concepção estética dos artistas europeus, bem como foi recebida de maneira a encorajá-los para esta mudança. Desde então, muitos anos se passaram e muitas transformações ocorreram no contexto artístico desse país, além disto, este fato possivelmente foi um dos fatores de influência para as mudanças estéticas que a dança viria a sofrer posteriormente nesta região.

De acordo com Guimarães (1998), a Alemanha foi o país responsável pelo desenvolvimento do movimento artístico expressionista, que surgiu como movimento de vanguarda no início da primeira guerra mundial. Este movimento possui como característica a maior valorização do sentimento perante a razão. Neste sentido, segundo Argan (1999),

a poética expressionista, que, no entanto, permanece sempre fundamentalmente idealista, é a primeira poética do *feio*: o *feio*, porém, não é se não o belo decaído e degradado... a condição humana para os expressionistas alemães é precisamente a do anjo decaído. Há, portanto, um duplo movimento: queda e degradação do princípio espiritual ou divino que, fenomenizando-se, une-se ao princípio material; ascensão e sublimação do princípio material para unir-se ao espiritual (ARGAN, 1999, 240).

Guimarães (1998) pontua, como características nas obras expressionistas, elementos como a deformação, o desequilíbrio, a desarmonia. Estes elementos, manifestados em todos os campos artísticos, buscaram expressar conflitos humanos perante a sociedade, a natureza, a política o individual. Muitos autores justificam isso pela cultura nórdica e pela história medieval da Alemanha, inclusive pelo fator climático.

Guimarães revela ainda que este movimento “alcançou tamanha hegemonia a ponto de ter convergido outras tendências (como, por exemplo, o

Cubismo¹¹, o Futurismo¹², o Unanimismo¹³, Fauvismo¹⁴) numa forma claramente expressionista” (GUIMARÃES, 1998, 11). Além disso, esta vanguarda foi fortemente influenciada pelo conceito de Obra Total (Gesamtkunstwerk) proposta pelo compositor Richard Wagner (*1813 – †1883).

Outro fator influente, na época, foram as consequências dos processos de industrialização, visto que, após a revolução industrial e francesa, os antigos costumes, tradições, autoridade na família, foram substituídos pelo individualismo, mercado, ciência. Esta nova convivência com a desigualdade do capitalismo gerou insegurança e perda de identidade. Neste sentido, as teorias de Planck (*1858 - †1947) - conhecida como teoria quântica¹⁵ – e a de Einstein (*1879 - †1955) - teoria da relatividade¹⁶ - cada vez mais transformaram a visão do mundo objetivo, aumentando a sensação de fragmentação do homem moderno. Por outro lado, Nietzsche (*1844 - †1900), ao aniquilar a crença no sagrado, proclamou o

¹¹ Cubismo - Para Cabanne (s/d), “o cubismo não é nem um manifesto, nem uma escola, nem uma nova teoria”. Este autor revela que a definição mais judiciosa para o cubismo “(...) parece ser a de Maurice Raynal, um crítico avisado (...). Para ele, trata-se da “criação de uma representação nova de um mundo não visto, mas inteiramente imaginado (...)”. Esta apreciação liga-se a uma das melhores definições de Apollinaire: “O que diferencia o cubismo da antiga pintura, é o fato de ele não ser uma arte de imitação, mas uma arte de concepção, que tende a elevar-se até à criação (...)” (CABANNE, s/d, 8).

¹² Futurismo - Movimento que teve início através do manifesto publicado em 1909, pelo italiano F. T. Marinetti e teve como aspirações “(...) A confrontação física e psicológica com o público, eixo primeiro da estratégia futurista, tende a demonstrar (...) que o futurismo, com sua proposta de renovação global da sociedade, não se resume a uma mera estética do maquinismo e de uma modernidade captada em seus elementos mais aparentes, pois ambiciona criar o homem novo, o homem filho do novo século e das grandes descobertas científicas (...). O artista futurista, ciente de que as novas formas de comunicação haviam criado uma atmosfera totalmente diferente do passado, não se coloca perante o público como testemunha ou intérprete de seu tempo e sim como operador (...) que não tem da arte uma visão absoluta e atomizada: não acredita na autonomia do trabalho artístico, na criação de formas imperecíveis (...)” (FABRIS, 1987, 77).

¹³ Unanimismo - Movimento que surgiu no ano de 1906, “Jules Romain, o fundador do movimento, usa o termo unanimismo para designar a nova força coletiva brotada da vida moderna: a união de todos os indivíduos numa única alma nos momentos de aglomeração, o predomínio cada vez maior do público em detrimento do privado, o desenvolvimento de uma consciência verdadeiramente coletiva, um “nós” em que confluem passado, presente, futuro, tendentes à evocação da “terra unânime (...)”. Possui como base o conceito bergsoniano da percepção do universo em sua simultaneidade móvel”. (FABRIS, 1987, 7).

¹⁴ Fauvismo - Surgiu na França, em 1904, como resposta às necessidades de expressão dos artistas da época. “Valorizava mais a liberdade do artista em criar um novo mundo nos limites estruturais do quadro, do que a rigidez na representação da imagem do modelo (...) os pintores fauvistas foram caracterizados por valorizarem as formas primitivas na elaboração de seus trabalhos, sendo comparados a Feras (Fauves); selvagens (...) expressão através de cores puras e poucos detalhes nas formas, mantendo um exagero no desenho e na perspectiva, que é conseguido através das cores reagindo entre si” (ANDRADE et.al, 2009, 4).

¹⁵ Nasceu na década de 1920 e tornou-se o veículo de quase todo nosso conhecimento de estrutura da matéria. “A mecânica quântica é a teoria que descreve o comportamento da matéria na escala do “muito pequeno”, ou seja, é a física dos componentes da matéria; átomos, moléculas e núcleos que, por sua vez, são compostos pelas partículas elementares (...). Ela descreve, com sucesso, o comportamento da matéria desde altíssimas energias (física das partículas elementares) até a escala de energia das reações químicas ou ainda de sistemas biológicos. O comportamento termodinâmico dos corpos macroscópicos, em determinadas condições, requer também o uso da mecânica quântica” (CALDEIRA, 2001) e (CHIBENI, 2001).

¹⁶ “A teoria da relatividade consiste mais precisamente em duas teorias diferentes, a teoria especial e a teoria geral. A teoria especial, desenvolvida por Einstein e outros, em 1905, se refere à comparação de medidas feitas em diferentes sistemas inerciais movendo-se com velocidade constante relativamente um ao outro (...). Por outro lado, a teoria geral, também desenvolvida por Einstein e outros (em torno de 1916), se refere a sistemas de referência acelerados e à gravidade” (TIPLER, 1981, 2).

sentimento de individualidade do homem, chegando a afirmar que *só poderia crer em um Deus que soubesse dançar*.

Houve, neste período, conforme Guimarães (1998), “uma redescoberta do corpo e da natureza que além de se colocar como uma antítese ao racionalismo, também promovia uma compensação física ao sedentarismo, provocado pela jornada de trabalho, pela mecanização” (GUIMARÃES, 1998, 43). Este contexto se tornou responsável pela busca das pessoas em alternativas para a sobrevivência profunda do homem. Os momentos na história que antecederam a criação da Dança Teatral refletem a busca por qualidade de vida e pelo bem-estar do corpo.

Na Alemanha do século XX, segundo Pereira (2007), aconteceram movimentos como o *Lebensreformbewegung* (Movimento de Reforma da Vida) e o *Jungbewegung* (Movimento Juvenil), ambos faziam parte da *Körperkultur* (Cultura do Corpo)¹⁷ e objetivavam “resgatar sentimentos de liberdade, da individualidade e da descoberta do próprio corpo” (Pereira, 2007, 32), encontrando assim harmonia entre o corpo e a natureza.

Entre os anos de 1913 e 1914, Rudolf Von Laban buscou, através de cursos de verão realizados em sua escola, localizada no Monte Verità na Suíça, integrar os diversos meios de expressão, dando possibilidade aos participantes de terem contato com a arte do movimento, a arte da palavra, a arte da forma e a arte do som. “Laban nos ensinou que por meio do corpo adquirimos conhecimento. Ele, já na sua época dizia que não é possível separar conceitos abstratos, ideias e/ou pensamentos, da experiência corporal” (RENGEL, 2006, 13). Além disso, Laban é autor de alguns emblemáticos livros sobre dança, tais como *Dança Educativa Moderna* (1948), no qual relata elementos sobre a educação da dança, bem como rudimentos a respeito de suas reflexões sobre o movimento; e *O Domínio do movimento* (1978) no qual aprofunda os conceitos investigados e discorre analiticamente a respeito das ações corporais, o esforço, o significado do

¹⁷ “*Körperkultur* - Cultura do Corpo - foi uma revolução na 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” (BONFITTO, 2002, 49).

movimento entre outros. É importante ressaltar que este “cientista da dança”, ao propor novos elementos para essa arte “se ancorou na compreensão do corpo como unidade corpo-mente, em sua dimensão psíquica e sua consequente singularidade. Aspectos que não se fixaram na capacidade do corpo em repetir gestos, mas sim em sua capacidade de produzir gestos” (GREBLER, 2008, 117).

Outro personagem influente neste período foi o pedagogo suíço Emile Jaques Dalcroze (*1865 - †1950), que desenvolveu um sistema de treinamento para que os estudantes de música compreendessem o ritmo através da tradução dos sons para movimentos. Este princípio, que também pode ser aplicado a dançarinos, acabou por influenciar muitos coreógrafos da época. Dalcroze denominava seu sistema de “*rhythmic gymnastics*” (ginástica rítmica), popularmente conhecido como *eurythmics* (eurritmia).

Ao longo do século XX, ocorreu, sob influência do Expressionismo, a *Ausdruckstanz* – Dança de Expressão, que teve como responsáveis por sua divulgação nomes como Harald Kreutzberg, Gret Palluca (*1902 - †1993), Mary Wigman e Dore Hoyer, entre outros. Este movimento, *Ausdruckstanz*, surgiu a partir da necessidade dos artistas da dança de se libertarem dos padrões rígidos do balé clássico.

O movimento só começou a tomar impulso realmente após 1918, durante a república de Weimar. Foi preciso que a sociedade redescobrisse a natureza, seu corpo e voltasse às atividades físicas para reencontrar a harmonia e a beleza, dando condições para que Mary Wigman, Kurt Jooss, Harald Kreutzberg, Hans Weidt e outros, baseados nos fundamentos de Jaques Dalcroze e Laban, pudessem, dialeticamente invertê-los ao expressar-se por meio de sua dança (GUIMARÃES, 1998, 45).

Wigman estudou e concluiu a formação de três anos na escola Dalcroze e, posteriormente, em 1913, partiu para o Monte Verità para adentrar nos conhecimentos de Laban. Aos poucos, Wigman amadureceu suas próprias ideias e conceitos sobre a dança e optou por seguir seu próprio caminho. Esta artista

acreditava que os movimentos livres permitiam maior expressividade, negando desta maneira a formalidade do balé clássico. Suas tournées alcançaram tamanho sucesso na Alemanha que, em 1920, foi convidada pelo prefeito de Dresden para fundar sua própria escola nesta cidade, onde permaneceu até 1942. A escola se tornou um centro de inovação e referência para a dança moderna.

Em 1928, foi realizado o Segundo Seminário de Dança, sediado em Essen/Alemanha. Na ocasião, Mary Wigman falou sobre os princípios da *Ausdruckstanz*. A artista defendia a dança em seu estado puro, no qual o intérprete pudesse encontrar-se com seu movimento primitivo e genuíno. Para Wigman, “é a experiência pura do movimento que conta. Um artista é ao mesmo tempo criador e criatura da obra coreográfica que está ligada à personalidade que a carrega” (GUILBERT, 2000 apud GREBLER, 2008, 120).

A bailarina convidada da Companhia de Wigman, entre os anos de 1935 e 1936, Dore Hoyer, que ainda jovem, iniciou sua carreira como bailarina-solista. Pouco compreendida em sua época, principalmente pelos europeus, foi na América do Sul, no início dos anos 1950 que teve seu trabalho mais reconhecido naquele momento, chegando a se apresentar na Argentina, Brasil, Uruguai e Chile. Para Pereira (2007),

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 fala de temas tão absolutamente humanos, fato que, na Alemanha do pós-guerra, dificultou muito a permanência em cartaz das suas coreografias (PEREIRA, 2007, 55).

A importância da *Ausdruckstanz* - Dança de Expressão - só foi constatada devido ao seu resgate, nos anos 60 e 70, por alguns artistas como Gerhard Bohner (*1936 - †1993), Johann Kresnik (*1939)¹⁸ e Reinhild Hoffman (*1943), que chamaram a atenção do mundo ao inserir, de forma efetiva,

¹⁸Apesar de diversos autores, como Guimarães (1998), Mota (2008), Schmidt (1996) apontarem o artista Johann Kresnik como contribuinte para o desenvolvimento da Dança Teatral, Kresnik “nega fazer Dança-Teatro e define o seu trabalho como Teatro Coreográfico” (MOTA, 2008, 145).

características humanas para a dança, contribuindo no que viria a ser em um futuro próximo, a Dança Teatral.

1.2. Dança Teatral, tema deste encontro

Considerações sobre a origem do termo *Tanztheater*¹⁹ foram descobertas em Markard e Markard (1985), Pereira (2007), Schmidt (1996), entre outros. Conforme Pereira (2007), essa expressão, utilizada e colocada em prática pela primeira vez por Kurt Jooss, pode ser encontrada no texto de autoria de Jooss: *A linguagem do Tanztheater*, de 1935. Mota (2008) também ressalta a relevância de Jooss nesse contexto ao dizer que: “Kurt Jooss foi mais do que um grande desenvolvedor da Dança-Teatro, ele foi o elo entre o legado de Laban e a geração do pós-guerra” (MOTA, 2008, 145). Da mesma maneira, Grebler (2008) reconhece o envolvimento de Jooss no conceito da Dança Teatral ao afirmar que: “foi Kurt Jooss que veio a desenvolver uma forma de dança que efetivamente ligou o termo *tanztheater* a uma forma coreográfica” (GREBLER, 2008, 120). Entretanto, o autor refere-se a Laban no que diz respeito à primeira utilização do termo:

Tudo indica que o termo *tanztheater* foi inicialmente cunhado por Laban na tentativa de encontrar uma nomeação adequada que pudesse estabelecer as diferenças entre a dança moderna e as outras formas de dança: tanto aquelas que já existiam, como as formas que emergiram na cena cultural urbana das cidades européias em sua época. Além de não haver uma clara separação entre os gêneros de dança que apareciam simultaneamente, apenas o *ballet* era reconhecido como uma forma artística e gozava de uma existência oficial. Enquanto que a dança moderna, nascida no bojo dos movimentos da cultura do corpo, não possuía inicialmente um nome próprio, mas sim denominações variadas que tentavam contemplar suas características específicas sem

¹⁹ Pereira (2007), em sua tese de doutorado, opta em manter o uso da palavra *Tanztheater* sem tradução, por acreditar que não há necessidade de uma tradução literal, contudo, posteriormente defende que se houver necessidade de tradução, a que melhor definiria o uso da expressão seria a de *Dança Teatral*. Por este motivo, optei pelo uso do termo Dança Teatral nesta dissertação.

impedir que esta, desprovida do status de arte, fosse constantemente confundida com as outras formas “contemporâneas” da dança (GREBLER, 2008, 115).

Como relatado acima, Laban teve papel fundamental na pesquisa e definição de conceitos da dança moderna, influenciando muitas gerações de artistas, tanto de sua época como posterior e atualmente. Suas teorias surgiram da conjugação de som, movimento e palavra. Objetivando encontrar um diálogo entre as artes, Laban desenvolveu o Tanzbühne (Dança para Palco), o Chortanz (Danças Corais em Movimento) e o Tanz-Ton-Wort (Dança – Som – Palavra). Para Sanchez-Colberg (1992 apud Mota, 2008) o sistema de Laban é uma tentativa de recriar o modelo de obra de arte total wagneriana (Gesamtkunstwerk), tomando a dança e não a música como eixo central.

De acordo com Winearles (1958), grande parte da dança moderna desenvolvida na Europa ramificou do trabalho realizado por Laban que, a partir de estudos do balé junto ao trabalho de Delsarte (*1811 - †1871), danças folclóricas, leis da matemática e geometria, dissecou elementos dessas matrizes, permitindo descrever possibilidades de movimentos passíveis à anatomia humana. Segundo a autora, o maior impacto do trabalho de Laban, todavia, refletiu-se na área da educação e da pedagogia.

A Dança Teatral, então a nova expressão do século 20, é definida por Cypriano (2005) como “uma nova forma de dança que representava a união do balé clássico com elementos dramáticos do teatro” (CYPRIANO, 2005, 23).

Schoenfeldt (1994 apud GREBLER, 2008) apresenta algumas considerações feitas pela filha de Kurt Jooss, Anna Markard, sobre o momento em que o pai, Kurt Joss, passa de fato a denominar sua arte de *Tanztheater*.

No começo de sua carreira meu pai não seguia o conceito de dança-teatro. Foi muito mais tarde, nos anos 30, na Inglaterra que ele deu-se conta de que o que fazia era dança-teatro. Foi, aliás, seu empresário nessa época, um amigo íntimo, que qualificou-a de 'dança-teatro'. Mas é certo que na origem o termo era usado por

Rudolf Laban e que designava outra coisa: o próprio prédio do teatro, uma cena que do ponto de vista arquitetural, era especialmente concebido para a dança (Anna Markard in SCHOENFELDT, 1994 apud GREBLER, 2008, 126).

Kurt Jooss foi aluno de Mary Wigman, os dois foram discípulos de Laban e ambos (Jooss e Wigman) possuem significado expressivo na história da dança alemã e mundial. Pereira (2007) acrescenta, ainda, que Jooss estava à procura de uma forma de arte que pudesse fazer jus a todas as exigências do teatro, e que esta arte, de acordo com Jooss, só poderia ser dançada.

Segundo o crítico de dança Schmidt (1996), a palavra “tanztheater” é constituída por duas outras: “dança” e “teatro”, todavia, conforme ele, isso não significa necessariamente uma história dramática contada pelo movimento, com enredo, começo, meio e fim, porém, um novo estilo e forma de dançar, no qual seus precursores foram além das formas clássicas da dança, buscando movimentos no cotidiano das pessoas e transformando-os em poesia. Apesar do formalismo do balé, a dança livre²⁰ começou a ganhar força na Alemanha e os profissionais de dança moderna passaram a ser reconhecidos em escolas fazendo com que esta linguagem atingisse um grande número de pessoas.

É fato que as referências feitas por Laban e por Jooss ao termo *Tanztheater* possuem algumas diferenças, visto que Laban não chegou de fato a realizar, na prática, a conjugação entre os elementos artísticos, desejo que propôs para a nova dança. Entretanto, através de seus estudos permitiu ferramentas que auxiliaram seus sucessores a encontrar os caminhos para entender, desenvolver, transmitir a dança, e assim materializá-la. Neste sentido, concluo, de acordo com o material pesquisado, que seu aluno e um de seus maiores seguidores na pesquisa do movimento, Kurt Jooss, foi quem reverberou em sua arte esse conhecimento.

²⁰Dança Livre “é a dança que não é ilustrada pela música e nem por uma estória. Origina-se do ritmo interno do movimento corporal que encontra sua realização nos componentes espaciais e dinâmicos” (BERGSOHN, 1994 apud REGEL, 2003, 42).

1.3. Folkwang e suas ramificações

“Nós ensinamos dança, motivada, sincera e sem adornos” (Hans Züllig, 1990)²¹.

Diretor, coreógrafo e pedagogo, Kurt Jooss foi muito atuante no contexto da dança moderna. Como visto anteriormente, recebeu os ensinamentos de Laban, apropriando-se deles e desenvolvendo de forma criativa sua própria maneira de lecionar. Foi Laban quem despertou em Jooss o interesse pela pedagogia, bem como estimulou seu impulso para ensinar.

Em 1927, Kurt Jooss e Sigurd Leeder (*1932 - †1946) instituíram o departamento de dança da Folkwang Schule, escola que, desde então, fez parte da vida de diversos artistas, contribuindo, assim, para o desenvolvimento da dança moderna e se tornando referência para o seu estudo na Alemanha.

Grebler (2008) assegura que nesta escola, Jooss

implantou um currículo interdisciplinar moderno que contemplava tanto as ideias de Laban, como sua própria visão pedagógica para o ensino da dança e o desenvolvimento artístico do bailarino. Jooss sempre foi um partidário do ensino interdisciplinar para dançarinos atores e cantores, e quando elaborou o currículo do curso de dança ele incluiu tanto a notação para o movimento, assim como integrou o ballet (excluindo as pontas e os battus), (...) e a dança folclórica (GREBLER, 2008, 119).

Markard e Markard (1985) disponibiliza um breve relato sobre a proposta inicial de ensino realizada por Jooss:

No departamento de dança da escola era ensinado o material de dança moderna contemporânea que estava sendo desenvolvido por Jooss. Neste material estava incluída uma já modificada aula de ballet clássico que contemplava a aula de dança moderna com

²¹ http://www.folkwang-uni.de/en/home/tanz_ Acessado em 20/10/2009

exercícios na barra, *adágio*, *allegro*, mas sem a bravura das *batterie* e técnica de pontas. O plano das 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 (MARKARD e MARKARD, 1985, 144)²².

Na opinião de Jooss, o elemento mais importante para um dançarino era poder transformar o corpo em um instrumento artístico; não apenas no sentido da técnica, mas também na consciência da honestidade, humanidade e precisão. Na ocasião, Jooss escreveu o seguinte texto:

Nossa busca é sempre a da Dança Teatral, entendida como forma e técnica de coreografia dramática, considerando de perto a ópera, música e acima de tudo com artistas interpretativos. escola e no Folkwang Studio a nova técnica de dança deve ser desenvolvida em direção a um objetivo não pessoal para a dança dramática, a técnica do balé tradicional deve ser incorporada gradualmente (JOOSS, 1924 in MARKARD e MARKARD, 1985, 39)²³.

Em entrevista para a *Folha de São Paulo*, em 2000, Pina Bausch, compartilhou sobre sua experiência na escola Folkwang:

Sua escola era muito especial. Não se aprendia só dança, mas música, literatura, teatro, pantomima. Tínhamos aulas também com fotógrafos e designers. Todas as artes juntas. Isso faz muita diferença para quem está em formação. E com certeza teve importância para mim (NESTROVSKI e BOGÉA, Folha de São Paulo, 26 ago. 2000, Caderno MAIS, p.10).

Envolvido com sua arte, no começo de 1928, Jooss fundou o grupo experimental Folkwang Tanztheater Studio, com o qual criou, em 1932, a obra *A Mesa Verde*²⁴. Com a segunda Guerra Mundial, no entanto, a Alemanha viveu, de

²² Tradução: Sayonara Pereira.

²³ Tradução: Áurea Menten e Luiza Banov.

²⁴ Esta obra recebeu o primeiro lugar no Concurso de Coreógrafos em Paris, tornou-se conhecida mundialmente e foi muito aclamada pelo público da época.

acordo com Pereira (2007), o chamado “espaço em branco” da dança. Jooss, nesse período, por recusar a se submeter ao regime nazista, exilou-se na Inglaterra²⁵. Após a guerra, em 1949, voltou à Alemanha e reassumiu com Hans Züllig a direção da escola Folkwang, na cidade de Essen, restabelecendo a dança moderna no país. A Folkwang representou um refúgio para a dança moderna.

Anos mais tarde, em 1961, foi fundado, dentro da Folkwang, o *Folkwangballett*, grupo que, com 50 anos de existência, já recebeu grandes coreógrafos, como Lucas Hoving (*1912 - †2000), Jean Cébron (*1938), Carolin Carlson (*1943), Mitzuro Sasaki, Urs Dietrich (*1858), Mark Sieczkarek (*1962), Henrietta Horn (*1968), Michèle Anne De Mey (*1959), Stephan Brinkmann, entre outros. Atualmente, a escola possui *status* de universidade e recebe artistas do mundo inteiro para realizarem sua graduação. A primeira turma de mestrados em dança, com apenas três alunos, foi iniciada em 2009.

Pode-se dizer que o Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch também teve suas raízes nesta companhia, uma vez que a artista/diretora pertenceu, no início de sua carreira como bailarina, do *Folkwangballett*, assumindo posteriormente a direção do grupo.

Pina Bausch, após concluir sua formação na escola Folkwang, recebeu, no ano de 1961, uma bolsa da DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst) para estudar por dois anos na Julliard School of Music, na cidade de Nova York, que, segundo Pereira (2007), “(...) era o grande centro de dança, no qual acontecia um intenso movimento de dança moderna, muito diferente da realidade da pacata Essen” (PEREIRA, 2007, 61).

Depois destes dois anos de experiência na América do Norte, Bausch foi convidada por Jooss para integrar sua companhia de dança, onde permaneceu como bailarina pelos cinco anos seguintes. Com a aposentadoria de Jooss, no ano de 1968, Hans Züllig assumiu a direção da escola e Bausch foi nomeada professora e diretora da companhia, já conhecida desde então como Folkwang

²⁵ De acordo com Pereira (2010) Jooss, junto com o pedagogo Sigurd Leeder, através do apoio do casal de mecenas Dorothy e Leonard Elmhirst, transferiram-se para Dartington Hall onde fundaram a Jooss-Leeder School, escola nos mesmos moldes da Folkwang.

Tanz Studio ou FTS.

Dando seguimento a sua carreira, aos 33 anos, Pina Bausch passou a ser coreógrafa residente do Teatro da Ópera de Wuppertal, onde permaneceu por 36 anos, ao longo dos quais desenvolveu um vasto repertório de obras, entre elas: *Café Muller* (1978), *Arien* (1979), *Walzer* (1982), *Palermo, Palermo* (1989), *Nefés* (2003). Bausch, mesmo assumindo a direção do Wuppertal Thanztheater, esteve sempre assinando e supervisionando a direção do Folkwang Tanz Studio (FTS) com outros coreógrafos que passaram por lá. Após a morte de Bausch²⁶, o grupo se reestruturou e Lutz Förster, bailarino do Wuppertal Tanztheater e professor da escola, passou a ocupar o posto de diretor da Folkwang Hochschule e também a função de supervisionar a direção do FTS.

Atualmente, o FTS é uma companhia independente artisticamente, no entanto, filiada à escola Folkwang Hochschule e sediada em Essen Werden/Alemanha. Possui como integrantes dez bailarinos de diferentes partes do mundo e seu atual diretor é o brasileiro Rodolpho Leoni que assumiu a função em 2009.

²⁶Em 30 de junho de 2009, faltando dois meses da vinda de sua Companhia ao Brasil, para fazer apresentações em São Paulo, Bausch falece de forma repentina; possivelmente a causa de sua morte foi um câncer avançado. Apesar do acontecimento inesperado, sua Companhia continua a atuar em diversos lugares do mundo, tendo como atuais diretores artísticos Dominique Mercy (um dos bailarinos mais antigos do Wuppertal Tanztheater) e Robert Sturm, um de seus bailarinos mais antigos. Sobre o espetáculo realizado em São Paulo, em Setembro de 2009, a crítica de dança Helena Katz escreveu: "Esta é uma estreia diferente. A primeira do resto da vida do Tanztheater Wuppertal, que começa a aprender como caminhar sem aquela que lhe desenhou o perfil. O programa desta temporada, formado por *Café Muller* (1978) e *A Sagração da Primavera* (1975), foi escolhido antes, mas a morte de Pina Bausch o transformou em encerramento simbólico de um ciclo, inaugurado exatamente com essas duas obras, em 1980, na primeira vez em que a companhia dançou no Brasil" (KATZ, 2009, 9).

1.4. CADERNO INCONOGRÁFICO CAPÍTULO 1

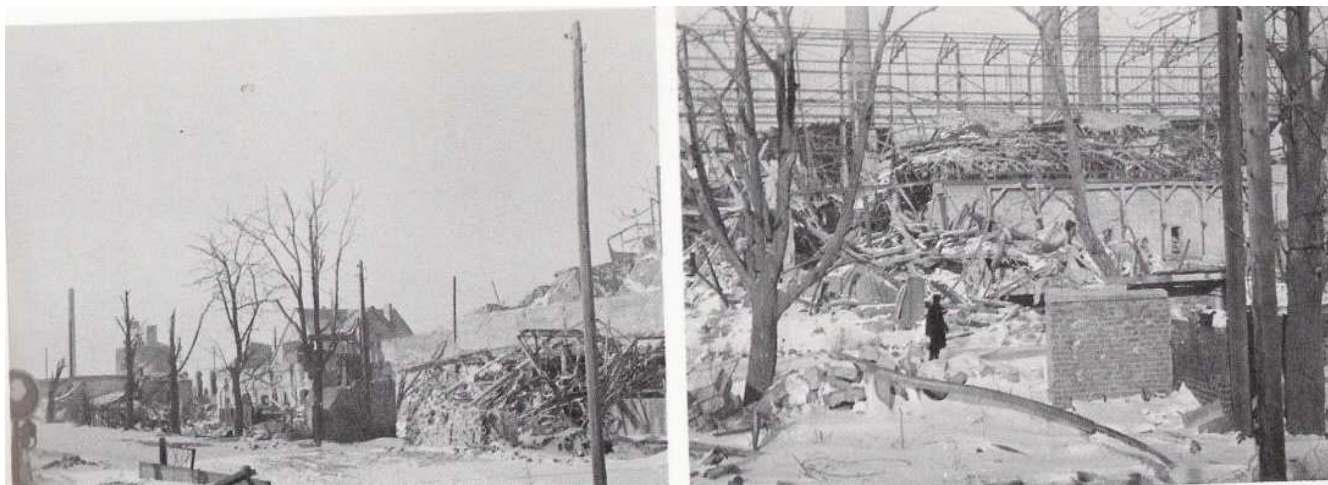


Figura 1 e 2 Acima, Alemanha 1946 (MARKARD, 1985:65)

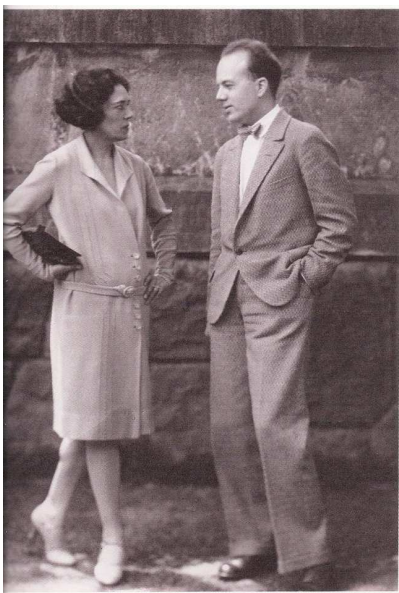


Figura 3 Acima, Mary Wigman e Kurt Jooss no Congresso de Dança de 1928 (MARKARD, 1985: 39)



Figura 4 Acima, Ensaaiando a obra “Mesa Verde”, 1932
Foto: BBC HultonPicture Library
MARKARD, 1985:44



Figura 5 Acima imagens de Pina Bausch com Kurt Jooss ensaiando parte da obra “A mesa verde”.
Foto: van Leeuwen (MARKARD, 1985:70)



Figura 6 Acima, Kurt Jooss com alunos no pátio da Folkwang Hochschule, 1951. (MARKARD, 1985:66)

CAPÍTULO 2

"Certas coisas podem ser ditas com palavras, e outras, através de movimentos. Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos perplexos, sem saber para onde ir. Este sentimento pode ser considerado o início da dança..."
(Pina Bausch, 2000).

2. Memória, Corpo, Ação

Winearls (1958) aborda em seu livro uma descrição minuciosa dos princípios dos movimentos da dança a partir dos conceitos trabalhados por Laban, dentro do, segundo a autora, método de dança desenvolvido por Jooss e Leeder. Este método é a base para a atual Escola Folkwang e se mantém vivo pelas gerações novas de artistas e professores de forma hierárquica. Guimarães (1998), por sua vez, relata que:

O tanztheater além de resgatar as tradições expressionistas, absorveu a base técnica da dança moderna americana, que nos anos 60 chegava à Alemanha por intermédio dos fóruns de dança promovidos em Colônia (...). A história da dança está interligada, visto que a dança americana também recebia contribuições da dança germânica uma vez que Mary Wigman abrisse, em 1931, uma escola em Nova York, deixando sua direção a cargo de uma discípula sua, Hanya Holm, que como ela também estudara em Hellerau, com Jaques-Dalcroze (GUIMARÃES, 1998, 13).

A dança moderna alemã e a dança moderna norte-americana estão em um cruzar-se constante durante a história, visto que muitos artistas alemães tiveram oportunidade de ir aos Estados Unidos para estudar dança. Foi o caso de Pina Bausch e Susanne Linke, entre vários outros. Esses intercâmbios acabaram por enriquecer o fazer da dança em todo mundo. Nota-se que as relações de intercâmbio cultural são muito positivas no âmbito do crescimento de um povo e/ou linguagem; desta maneira percebe-se que ainda nos dias de hoje o fazer da dança no Brasil, por exemplo, continua influenciado por isto. A partir desta realidade, pode-se concluir que somos constituídos de pequenos ingredientes que adquirimos em nossa história de vida. Ao nos depararmos com uma nova forma de fazer determinadas coisas, é fato que este confronto poderá nos influenciar, uma vez que traz um novo conceito, uma nova reflexão sobre como elaborávamos os mesmos conceitos anteriormente a este contato. Neste sentido, as técnicas

americanas de dança modificaram a execução da dança europeia e vice-versa.

Falar de técnicas corporais é adentrar-se em um universo imenso, afinal, o corpo, ao se relacionar diretamente com os fenômenos culturais, psíquicos e sociais, se transforma na influência de todos esses fatores. Além disso, o corpo é responsável pelo primeiro momento da experiência humana. Neste sentido, foi possível relacionar as ressalvas a respeito da constituição do corpo e de técnicas corporais, respectivamente, dos estudos do sociólogo e filósofo Mauss (*1872 - †1950) e de Foucault (*1926 - †1984), no sentido de introduzir e desenvolver um diálogo com os pensamentos que pontuam o fazer da Dança Teatral.

Mauss (1934) diz que é no corpo que o ser humano se materializa. Para o sociólogo, as técnicas corporais estão relacionadas ao modo com que os homens, de acordo com a sociedade, se servem do seu corpo. O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Desde cedo aprendemos a nos desconectar de nosso corpo, nossa opinião, nossa vontade, nossa naturalidade e, principalmente, a desconfiar das sensações. O sistema sociocultural dissocia tudo o que acreditamos de nosso corpo, a educação padroniza crenças e reforça comportamentos.

Mauss (1974 apud LOMAKINE, 1999) acredita que passamos pela chamada “educação do sangue frio”, visto que esta determina e controla as emoções. Desta forma, ele faz alusão aos processos de treinamento que visam aquisição de rendimento. Mauss (1934) diz ainda que somos moldados pelo conjunto de “técnicas corporais” impostas pela sociedade.

Foucault (2006) apresenta a ideia de um corpo “inscrito”, ou seja, a sociedade educa o corpo através de “disciplinas”, que seriam as técnicas. Para ele, a espiritualidade não permite o acesso à verdade e apenas o conhecimento pode nos fazer chegar a ela. O jovem necessita de um mestre para adquirir as técnicas, as habilidades, o conhecimento. Foucault, assim como Mauss, encontra na técnica uma forma de viver, uma necessidade existencial. Ele revela ainda, ao falar sobre a “mestria socrática”, a necessidade do outro para realizarmos a

prática de si. Afinal, “a constituição de si como objeto suscetível de polarizar a vontade, de apresentar-se como objeto, finalidade livre, absoluta e permanentemente da vontade, só pode fazer-se por intermédio do outro” (FOUCAULT, 2006, 165) ²⁷.

Nos estudos realizados, pude perceber que as buscas relativas ao cuidado do corpo e da alma, desde o *Körperkultur* (Cultura do Corpo) e as propostas realizadas por Laban no Monte Verità, assim como os ideais expressionistas de Mary Wigman e Dore Hoyer, compartilham as ideias de Foucault e de Mauss. Dessa maneira, faço um paralelo das premissas destes autores com as buscas dos artistas modernos alemães e, para tanto, utilizo um breve relato de Partsch-Bergsohn (1994) a respeito das propostas do trabalho corporal de Laban:

Por causa da fundamentação abrangente em movimento que Laban desenvolveu em Munique entre 1910 e 1912, os líderes do Monte Verità, o *resort* na montanha próximo a Ascona, escolheram Laban como diretor de sua recém inaugurada “School of all the Arts of Life”. Este centro foi criado para promover um estilo de vida alternativo às pessoas que sofrem de estresse e exaustão cultural. Em julho de 1913, Laban trouxe seus estudantes de Munique consigo para recém-inaugurada “School of all the Arts” no Monte Verità, a qual oferecia condições para o banho de sol, horticultura e vida ao ar livre além de atividades de movimento dirigidas por Laban. Foi neste lugar que Laban experimentou coros de movimento, juntando seus estudantes com os convidados do verão do Monte Verità. Laban traduziu os ideais da escola de renovação física e espiritual em ação de dança, e neste processo ele tornou-se o líder da “Nova Dança Alemã” (*New German Dance*) (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, 106).

As escolas de dança moderna alemã tomavam como objetivo principal o desenvolvimento da expressão do bailarino, deixando para segundo plano a questão técnica e o adestramento corporal e, desta forma, permitiam aos

²⁷ Foucault (2006) define como “stultos aquele que está disperso do tempo”, esta em estado de “stultitia” aquele que não teve cuidado consigo mesmo. Para sair desse estado de “não sabedoria, é necessário o mestre. Essa relação se estabelece também na arte. Foucault diz, ainda, que na Itália, entre os epicuristas esta relação não podia “fazer-se sem que houvesse entre os pares, o diretor e o dirigido, uma intensa relação afetiva, uma relação de amizade” (FOUCAULT, 2006, 162-169).

profissionais refletirem sobre sua arte. É importante notar, contudo, que esta realidade se modificou ao longo do tempo: os anos 60 foram marcados por menos interesse na técnica do que os anos 80.

Nos anos 80 se testemunha a busca de reabertura da questão do conteúdo nas artes e é claro, na dança. Além desta questão sobre a ênfase e função versus conteúdo, os dois períodos da dança pós-moderna – o período inicial e o período dos anos 80 - mostram divergências em outras questões fundamentais como o virtuosismo técnico, a permanência de repertório, os elementos de teatralidade, o uso de outro *medium*, o relacionamento entre dança e música, a influência da cultura em massa e até mesmo os locais de apresentação. Assim, enquanto nos anos 60 os coreógrafos pós-modernos desligam-se totalmente da técnica, os dos anos 80 estavam muito interessados (...) (LOMAKINE, 1999, 72).

Para Mazzaglia (2009), os dançarinos dos anos oitenta e noventa experimentavam de todas as técnicas corporais possíveis para se aderirem às exigências do mercado; as exigências resultam, para os dançarinos, no que esta autora denomina de “corpo de aluguel”. Neste sentido:

(...) a dança-teatro alemã é frequentemente considerada modelo de teatralidade, com sua mistura de dança, voz e gestualidade cotidianas geralmente exasperadas por repetições minuciosas e apaixonadas. Na Europa nasce, assim, uma dança autoral, que compreende tanto as releituras dos clássicos em chave contemporânea como os estilos coreográficos inéditos, que recompuseram de modo diverso os estímulos do veio americano e a influência da dança-teatro, evitando, de todo modo, a especialização técnica dos dançarinos em uma única linguagem corpórea (MAZZAGLIA, 2009, 77).

Segundo Guimarães (1997), por exemplo, Aurel Von Millos (citado anteriormente no Capítulo I, página 13), um artista muito envolvido com o movimento expressionista alemão - e que teve muito a contribuir para a dança no Brasil -, propunha um trabalho corporal em que pudesse desenvolver uma síntese do balé clássico junto à dança moderna, a fim de dar formas mais claras aos seus

sentimentos e, deste modo, unir a rigidez técnica do balé clássico junto à expressividade do moderno. Igualmente, Pereira (2007) relata que Kurt Jooss

acreditava na possibilidade de 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 (PEREIRA, 2007, 48).

Linke, ao ser questionada sobre os elementos necessários para ser um bom bailarino, diz:

Ele precisa de técnica, claro. Mas um bom dançarino é aquele cuja dança vem de dentro, em que o corpo, a mente e a alma trabalham juntos. Muito da prática de dança de hoje trabalha com esses elementos isolados. A dança se desenvolveu de um jeito em que o movimento se tornou mais livre. Os dançarinos estão mais relaxados, podem soltar o corpo. Mas é preciso dosar. A mensagem se perde quando há movimento demais. Minha força está em não produzir mais movimento do que mensagem. É preciso que haja uma razão para o movimento. Hoje, os coreógrafos não buscam tanto isso (Susanne Linke in ANAUATE, 2008)²⁸.

Flores (1996, 42), por sua vez, afirma que “a técnica tem servido como um meio de domínio do corpo e preparo físico, para que se possa então encontrar o movimento interior”²⁹.

Em conversa informal com o bailarino³⁰, coreógrafo e atual diretor do Bremem Tanztheater, Urs Dietreich³¹, ele ressaltou a necessidade da precisão gestual para bailarino diante do trabalho cênico. Esta precisão, segundo o

²⁸ Susanne Linke In: ANAUATE, Gisela. Só movimentos necessários. **Revista Época**. Lyon (França). 24/10/2008. <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EMI15548-15295,00-SUSANNE+LINKE+SO+MOVIMENTOS+NECESSARIOS.html>. Atualizado em 29/10/2008.

²⁹ Tradução: Luiza Banov.

³⁰ Após assistir a sua obra *Dividendo* (2009), nos arredores da cidade de Bremen/Alemanha, no dia sete de dezembro de dois mil e nove.

³¹ Urs Dietrich (*1958), nascido na Suíça, primeiro se formou em estamperia têxtil e design de figurino. Entre 1981 e 1985, estudou dança na Folkwang Hochschule, vindo a completar seus estudos em 1986, em Nova York. Desde 1988, trabalha como bailarino e coreógrafo autônomo.

coreógrafo, é necessária para a execução e encontro com a dança, tanto ritmicamente como quanto ao desenho do gesto. Da mesma maneira, Jooss sempre acreditou que as aulas de dança moderna devem ser elaboradas de maneira a neutralizar o corpo do intérprete. Para ele, estilo é algo que deve ser trabalhado e proposto pelo coreógrafo.

É possível concluir, então, que a técnica para o bailarino é um campo vasto de alternativas que se abrem e permitem possibilidades para o seu desenvolvimento. O cuidado de si, proposto por Foucault, muito tem a contribuir não apenas ao artista, mas para qualquer ser humano que busque envolvimento profundo na vida e em suas relações. Contudo, outras “técnicas” são necessárias para a instrumentalização corporal do intérprete. Por mais que a resultante artística não esteja necessariamente no corpo físico de quem a realiza, mas, sim, na transcendência que o intérprete pode atingir através do gesto, no caso da dança, o corpo acaba sendo o instrumento que permite o uso desse gesto e, portanto, necessita estar instrumentalizado, afinado para sua realização.

Pereira (2007) refere-se à simbiose que faz parte da busca da estética e da linguagem junto a conceitos profundos de filosofia de vida e que acabam por desembocar no que chamamos Dança Teatral:

Acredito, todavia, que o grande denominador comum nas diferentes caligrafias desenvolvidas por estes protagonistas³² 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 ideia 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, humanidade (PEREIRA, 2007, 77).

Além disso, tendo a oportunidade de trabalhar com a artista/pesquisadora Sayonara Pereira, desde o ano de 2004, posso afirmar que

³² Pereira (2007) faz referência a Kurt Jooss, Dore Hoyer, Pina Bausch, Susanne Linke, personagens que ela define como protagonistas da Dança Teatral, a partir da pesquisa que realizou para desenvolver sua tese de Doutorado.

um de seus dizeres constantes é de que: *o bailarino deve falar línguas e desta forma se comunicar cada vez com mais pessoas e de diferentes maneiras*. Neste sentido, as técnicas possíveis podem ser vistas como diferentes dialetos que permitem ao intérprete ampliar seu vocabulário corporal.

2.1. Movimentos que surgem da memória de um fazer

Como vimos no tópico anterior, a técnica corporal do artista da dança pode ser adquirida de diversas formas e permite maiores possibilidades cênicas ao intérprete, ou seja, é importante que o bailarino esteja instrumentalizado para utilizar-se da técnica ou não. É relevante ressaltar, todavia, que uma obra de dança não necessita utilizar-se da técnica obrigatoriamente, enquanto finalidade de criação, como objetivo principal e final do conceito artístico proposto em cena.

Além da técnica, fator que acabo de relatar como influente para o treinamento corporal dos artistas relacionados à vertente da dança moderna alemã, nota-se, ao longo da pesquisa, outro elemento conexo e, aparentemente, extremamente valioso nos espetáculos de dança teatral que pude observar e pesquisar. Este fator seria a não utilização do improviso em cena, ou seja, cabe ao intérprete estar ciente de cada acento, vírgula e dinâmica do gestual a seguir. Pina Bausch afirmou nunca fazer improvisação, mas, sim, pesquisas de movimento. Segundo o bailarino e coreógrafo Mark Sieczkarek, ex-bailarino do Wuppertal Tanztheater (que atualmente coreografa para diferentes grupos de dança pelo mundo), o improviso é válido na sala de ensaio, quando ainda se está buscando elementos para a ação dramática³³, porém, uma vez definida tal ação, ela deve sempre ser repetida da mesma forma, no mesmo tempo, com a mesma intensidade.

³³Entendemos como ação dramática a resultante de um conjunto de ações preparatórias para a cena, como força de atenção, de intenção, de decisão e de precisão, que permitem ao intérprete o ato consciente no drama. O conjunto dessas forças gera a ação dramática no palco. Para aprofundar este conceito, ver: ANDRADE, Milton. Ação dramática, movimento funcional e teoria do esforço. Urdimento, 2008 - http://www.primeirosinal.com.br/files/publication/13/94_231.pdf.

Na oportunidade de trabalhar com Sieczkarek que, na ocasião (ano de 2008), havia sido convidado da Porto Alegre Companhia de Dança para atuar como seu coreógrafo e integrante, pude perceber a quantidade infinita de gestos proposta por ele e também criada pelos intérpretes. Estes gestos se tornavam poéticos, passíveis de ressignificarem dentro da obra. Para a descoberta dos gestuais utilizados na obra coreográfica, Sieczkarek propunha ao grupo de intérpretes momentos de improvisação durante os ensaios diários que, todavia, eram bastante direcionados, tanto em tempo quanto na qualidade de movimento e objetivo a atingir.

Ao ser questionada sobre a maneira como propõe seu trabalho com os intérpretes, Pina Bausch disse a respeito da demonstração de passos aos bailarinos: “Também demonstro passos. Eles também são algo que eu crio. É parte do material com o qual trabalhamos, assim como muitas variantes que adicionamos: os movimentos e gestos. O balé, no seu início, era feito de gestos também” (Pina Bausch in SERVOS, 2008, 230).³⁴

Entende-se, através do conceito de gesto, que todo gestual carrega um sentido, um significado. O dramaturgo alemão, Bertolt Brecht, segundo Bonfitto (2002),

refere-se ao “gesto” não como sendo um recurso ligado somente ao corpo do ator, mas como um elemento ligado a outros elementos do espetáculo: o “gesto” da música, o “gesto” dos figurinos, do texto (...). Brecht ainda atribui outra função: aquela de traduzir os processos sensíveis e emocionais das personagens (BONFITTO, 2002, 65).

O objetivo de revelar a forma de pensar e de sentir dos seres humanos tem movido os artistas com os quais tive oportunidade de me deparar ao longo desta pesquisa. O gesto sempre quer dizer algo e sempre diz. A partir do momento em que se busca dizer a maneira de pensar ou sentir do homem, aproxima-se a vida da arte, cria-se poesia através da realidade dos sentimentos

³⁴ Tradução: Luiza Banov.

humanos. Desta maneira, considera-se que foi em busca da verdade cênica que a dança através do gesto começou a ganhar novo sentido.

Segundo Garaudy (1980), uma das colocações elaboradas por Françoise Delsarte (*1811 - †1871) - um dos principais precursores da dança moderna - sobre o gesto “(...) era a de que não havia nada mais feio do que um gesto sem significado (...)” (GARAUDY, 1980, 81). Este autor relata ainda a seguinte descrição elaborada por Stanilavsky (*1863 - †1938) em um curso de formação de atores, sobre o conceito de gesto tido por Delsarte:

O gesto, segundo Delsarte, é mais que um discurso. Não é o que dizemos que convence, mas a maneira de dizer. O discurso é inferior ao gesto porque é o fenômeno do espírito. O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo. Cem paginas talvez não possam dizer o que um só gesto pode imprimir (...) o gesto é o espírito, do qual o discurso não é senão a letra (Stanislavski in GARAUDY, 1980, 81).

Assim, concebo que o “gesto”, como apresentado acima por Delsart, Bausch e Brecht, talvez proponha a ideia de dramaturgia³⁵ para as cenas de dança. Sobre o conceito de dramaturgia encontrei em Van Kerkhove (2000) que: “Mesmo que alguém se ocupe de dramaturgia há muito tempo, não é capaz de dar a ela uma definição clara, de exprimir o que ela representa exatamente” (KERKHOVE, 1997, 1) Esta autora relata no texto “Dossiê: Dança e Dramaturgia – O processo Dramatúrgico” (1997) observações a respeito do conhecimento atual em dramaturgia relacionada a trabalhos com dança.

Conforme Adolphe (1997, 8) “a coreografia é, intrinsecamente, a dramaturgia da dança”. Apesar de todos os elementos da obra, como música, figurino, iluminação, estarem ligados à dramaturgia, o autor ainda afirma que, no caso da dança, sua dramaturgia se relaciona com o movimento.

³⁵Para aprofundar este conceito indicamos também a tese de doutorado “Dramaturgia do corpo – Protocolos de criação das artes da cena” de Lígia Losada Tourinho, na qual a autora discorre sobre a retrospectiva histórica do termo dramaturgia, que, na visão da autora, se manifesta como “protocolo de criação” dos artistas contemporâneos.

Da mesma maneira, Dubray (1997) diz que: “Em dança a dramaturgia se centra no corpo, que ela designou como sendo o principal lugar de emergência do sentido” (DUBRAY, 1997, 18). Esta autora ainda acrescenta, sobre a nova relação estabelecida a partir do gestual elaborado cenicamente, que: “É por ter abordado de frente essas questões que a dança moderna, e depois a contemporânea, separou-se do ballet com seus símbolos e seus sentimentos” (DUBRAY, 1997, 20).

Ao assistir, por exemplo, a obra de Pina Bausch, *Kontakthof*³⁶ (1978), em janeiro de 2010, no Tanztheater Wuppertal, na cidade de Wuppertal/Alemanha, pude perceber o gesto e a técnica corporal de forma interessante, imersos na dramaturgia do corpo. Bausch parece fazer uso de um “gestual coletivo”, no sentido de seu significado. Tanto um jovem quanto um idoso podem realizá-lo com verdade em cena, pois trata-se de sentimentos de ambos. Alguns sentimentos como o amor, a raiva, o ciúme, o desejo são atemporais e remontam certa universalidade, e assim também podem ser entendidos no gesto. Desta forma, ficou nítida a sensibilidade da coreógrafa ao perceber o gestual de maneira ampla, que, nesta peça em específico, pôde abarcar cenicamente todos os corpos, com relação à idade, formação e cultura.

Dentre o vasto campo de criações de Pina Bausch, acredito que *Kontakthof* é uma obra merecedora de citação, visto que revela novas possibilidades cênicas ao gesto e à técnica. Após correr o mundo com seu elenco original, Bausch remontou a peça com pessoas acima de 65 anos, em 2000, e posteriormente, em 2008, com adolescentes com idade entre 14 e 18 anos.

Para Climenhaga (2009, 71), “Remontar Kontakthof com um elenco de cidadãos idosos nos traz outra perspectiva da obra também, e uma “compreensão” de como o trabalho de Bausch se desenrola no palco”³⁷. Como fazer homens e mulheres, meninos e meninas, senhores e senhoras,

³⁶Conforme Climenhaga (2009), *Kontakthof* significa, em alemão, “*lugar de encontro*”. Faz referência às praças presentes em prisões ou escolas, mas também remete a um espaço de prostituição, onde o corpo está à venda. Pereira (2011), por outro lado, relaciona ao título *Kontakthof* à expressão “*pátio de contato*”.

³⁷ Tradução: Áurea Menten e Luiza Banov.

compartilharem os mesmos movimentos e qualidades expressivas? Em termos físicos não se pode negar a diferença entre cada corpo, ainda mais na relação entre profissionais e amadores. Bausch, todavia, mostrou, com estas duas novas versões, além da versão original, para a mesma obra, prova de que é possível chegar à poesia com muito trabalho e dedicação. Certamente os significados inseridos na atuação se transpõem com as diferentes idades que executam as mesmas cenas, entretanto, não deixam de comunicar cenicamente.

À realidade do corpo do bailarino no palco é dada significativa importância, ao invés de um movimento ideal abstrato que o bailarino tenta imitar. (...) Nossa relação corporal com a sociedade e o desejo de encontrar alguma definição de senso de verdade vão além dos interesses ou pensamentos (CLIMANHAGA, 2009, 91)³⁸.

O livro de Climanhaga, “Pina Bausch” (2009), apresenta um panorama geral de *Kontakthof*, obra que ainda se encontra em cartaz e a qual tive a oportunidade de assistir ao vivo em Wuppertal, com o elenco de intérpretes com idade entre 14 e 18 anos. Stephan Brinkmann, formado na tradição Folkwang, ex-bailarino e professor convidado desta mesma escola, diz que esta é uma peça que gostava muito de dançar durante seus anos no Tanztheater Wuppertal³⁹.

Na dança moderna, assim como nas artes marciais e nas culturas primitivas, o conhecimento também se transfere a partir de mestres. Brinkmann atualmente é um dos responsáveis por transferir aos alunos as aulas que eram dadas por Hans Züllig anos atrás na mesma escola. Durante minha estada em Essen, tive oportunidade de fazer aulas com Brinkmann e receber os ensinamentos ancestrais. Brinkmann sempre toma cuidado e enfatiza as histórias dos exercícios que propõe. É comum escutar em suas aulas: “Este exercício é de Züllig! Quem me dera ter sido eu o criador dele...”. Estas palavras são ditas em tom de respeito a alguém que muito se dedicou e cultivou o ensino da dança.

³⁸ Tradução: Áurea Manten e Luiza Banov.

³⁹ Relato concedido nos arredores da Folkwang Hochschule, no mês de janeiro de 2010, em conversa informal.

Artistas como Brinkmann, Dietrich, Linke, Pereira, sempre ressaltam o dom intrínseco a Züllig para o ensino da dança, bem como sua tranquilidade e certeza no que demonstrava e pedia aos alunos. Tive a oportunidade de assistir a vídeos inéditos de Züllig, bem como de Jean Cébron e Lutz Förster (ambos também protagonistas desta história), lecionando aulas de dança para diferentes grupos de pessoas. Estes vídeos fazem parte do arquivo particular da escola Folkwang e servem como material de estudo para os atuais professores que nela lecionam.

No próximo tópico farei um breve relato sobre os respectivos mestres da dança moderna que semearam seu trabalho entre as atuais e futuras gerações.

2.2. Efemeridades dilatadas

Como descrito acima, fortuitamente me deparei, no decorrer da pesquisa em Essen, com este arquivo de vídeos inéditos que contêm registradas aproximadamente cem aulas de dança moderna dos respectivos artistas e pedagogos Hans Züllig, Jean Cébron e Lutz Förster. Assistir a estes vídeos me permitiu adentrar e constatar as propostas de ensino destes mestres. O registro visual se revelou um dos possíveis espaços para compreensão do conteúdo técnico das aulas, visto que, sem os vídeos, a oportunidade de ter acesso a tal conteúdo seria quase impossível. Hans Züllig, por exemplo, faleceu em 1992.

Assim, entendo que ao relato sobre o trabalho pedagógico destes artistas possa agregar o entendimento do fazer desta dança, uma vez que grande parte de outros artistas renomados e atuantes da linguagem da dança teatral teve contato, em algum momento de sua formação, com algum desses ícones citados no parágrafo anterior. Citamos, como exemplos, Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hofmann, e também artistas mais jovens como Henrietta Horn, Stephan Brinkmann, Mark Siezckarek, entre outros descendentes. Além disso, o conhecimento e os ensinamentos da dança moderna alemã foram, em sua maioria, transmitidos ao longo do tempo como um aprendizado artesanal,

embutido na relação mestre/discípulo, quase que em um espaço ritualizado e sagrado pelo amor a esta arte e pela possibilidade de sua expressão.

Considerando os rituais, percebe-se que existem elementos teatrais, embora não seja esta a função dos mesmos. Então, é importante para o artista ter discernimento quando se relaciona com essas cerimônias na sua obra. O crítico Jamake Highwater (1978) escreveu: existem dois tipos de rituais. O primeiro estudado pelos etnologistas, que é familiar, é um ato inconsciente sem deliberação estética, resultado da influência étnica de muitas gerações que culmina num grupo com seu sistema fundamental. E o segundo tipo, ou seja, um novo tipo de ritual, que é a criação do indivíduo excepcional que transforma sua experiência através de um idioma metafórico conhecido como arte (HIGWATER, 1978 apud SANTOS, 2009, 35).

Comungando com as ideias elaboradas por Santos (2009) sobre o ritual em cena e a ancestralidade como parceira do processo de criação e resultado artístico, encontramos, em Salles (2004), alusão a isto: “Criadores discutem que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados” (SALLES, 2004, 42).

Desta maneira, desejo fazer um paralelo com os dizeres de Salles (2004) já que acredito, como ela, que não há criação sem tradição, assim como também não há o desenvolvimento do aluno e das linguagens sem tradição. Reconheço o aprendizado da arte como transcendente, ancestral e intuitivo, como que realizado muitas vezes de forma artesanal; acontece na transmissão do conhecimento de uma geração para a outra, sendo necessários aos alunos não somente elementos técnicos, mas também elementos da vida comum que ultrapassam os limites da sala de aula. Toda experiência de uma vida influi no aprendizado da dança; a dança nada mais é que a vida acordada e recordada, escrita no corpo:

O corpo se lembra, os ossos se lembram, as articulações se lembram. Até mesmo o dedo mínimo se lembra. A memória se aloja em imagens e sensações nas próprias células. Como uma

esponja cheia de água, em qualquer lugar que a carne seja pressionada, torcida ou mesmo tocada com leveza, pode jorrar dali uma recordação (ESTES, 1994 apud RODRIGUES, 2008, 2).

Não é sempre que nos deparamos com tantas vidas dançadas, portanto, os vídeos destes mestres possibilitaram ampliar o entendimento pedagógico do ensino da dança moderna alemã, assim como agregar novos conhecimentos no desenvolvimento prático desta pesquisa, uma vez que foram também utilizados como parte do meu treinamento físico diário que antecedia os laboratórios de criação⁴⁰. Estou ciente, todavia, de que para uma análise profunda destes vídeos seria necessário realizar uma nova pesquisa, ou melhor, um trabalho voltado apenas à questão pedagógica da dança e das técnicas da dança moderna; digo isto devido à quantidade específica de informação que este material agrega, bem como suas incontáveis ramificações. Entretanto, acredito que seja relevante apresentar brevemente ao leitor algumas especificidades de cada aula e professor, bem como suas semelhanças.

2.2.1. Hans Züllig

Nascido no ano de 1914, na Suíça, Hans Züllig iniciou seus estudos com Kurt Jooss e seu colaborador Sigurd Leeder. Foi membro da primeira montagem da coreografia de Jooss, *A Mesa Verde* (1932). Bastante influenciado pelo balé clássico, Züllig, dedicou toda sua vida à dança, foi mestre de Susanne Linke, Urs Dietrich, Stephan Brinkmann, entre outros, e lecionou até sua morte.

Tive acesso a uma parte inédita de sua história através dos vídeos de suas aulas⁴¹ guardados na Folkwang Hochschule. Estes vídeos comportam vinte e duas aulas gravadas e ministradas por Züllig ao grupo de dança Cloud Gate Dance Theater de Taiwan. Nestas aulas, pude observar e comprovar sua ótima reputação enquanto pedagogo da dança bem como sua gentileza ao lecionar.

⁴⁰ Sobre este fator, poderei esclarecer mais adiante no Capítulo 4 desta dissertação, no qual relato o processo de criação e o desenvolvimento da parte prática do trabalho.

⁴¹ Hans Züllig 1 – Cloud Gate, editado no ano de 1999, Taiwan.

Em sua maioria, as aulas têm início com exercícios na barra⁴². Estes exercícios seguem os padrões dos exercícios realizados em aulas de balé clássico. Fazem parte do repertório de exercícios os *pliés*⁴³, *tendus*⁴⁴, *rond de jambe*⁴⁵, *développé*⁴⁶, entre outros nomes de exercícios conhecidos das aulas de balé. Contudo, apesar de na barra ainda manter-se fiel à estrutura clássica, o professor logo insere novos elementos a estes mesmos exercícios, de forma que o tronco, em sua maior parte, ganha um novo significado, e a ele são adicionados impulsos que interagem com os movimentos das pernas.

Além disto, a necessidade de perceber o corpo e seu peso em relação à gravidade torna-se fundamental para a execução dos exercícios; tanto a respeito das pernas, quanto do tronco e dos braços. Nos exercícios de centro, o tronco se evidencia e, apesar das sequências terem uma métrica simples, o ritmo e o impulso dos exercícios o transformam e o tornam expressivo.

Uma característica marcante nas aulas de Züllig é sua inteligência ao compor a classe. A aula se desenrola de maneira que todos os exercícios se relacionem e conseqüentemente levem a um objetivo específico para cada e determinada aula, as quais sempre possuem objetivos claros para instrumentalizar tecnicamente o bailarino, aguçar suas percepções sensoriais de tempo e espaço e neutralizar seu corpo para a cena. Entre esses objetivos, destaco a destreza e a estabilidade das pernas (membros inferiores), o que por outro lado se contrapõe com a fluidez desenvolvida no tronco e braços (membros superiores).

Outro elemento interessante que pude observar foi o fato de boa parte de seus exercícios terem em comum a contagem em três. Sobre as aulas de Züllig, Pereira (2007) afirma:

⁴² A barra é um “aparelho” utilizado pelo bailarino para realizar seu trabalho técnico de dança, estes exercícios constituem-se no sentido de aprimorar o centro de equilíbrio do bailarino para que este possa estar liberto e seguro em seu corpo ao dançar. Geralmente a barra inicia com uma dinâmica lenta que aos poucos aquece e mobiliza todas as articulações do corpo, para então ganhar outros impulsos e tensões. Ela pode ser fixa ou móvel em uma sala de aula tendo uma altura aproximada de um metro.

⁴³ “Dobrado. Refere-se a uma flexão do joelho ou dos joelhos” (PAVLOVA, 2000, 221).

⁴⁴ “Esticado”. (PAVLOVA, 2000, 221).

⁴⁵ “Círculo de perna. Movimento circular da perna” (PAVLOVA, 2000, 191).

⁴⁶ “Desenvolvido. Designa uma evolução em que a bailarina começa o movimento puxando a perna para cima, esticando-a lentamente para uma posição aberta” (PAVLOVA, 2000, 86).

Iniciavam-se na barra, com uma estrutura de sequência proveniente do balé clássico, depois vinham exercícios no centro, que incluíam adágios, alegros e pequenos saltos, mas, os tempos musicais, as 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 Hans Züllig falava muito no volume e no peso dos movimentos (PEREIRA, 2007, 53).

Infelizmente, os vídeos atribuídos a este estudo relatam basicamente aulas comuns deste professor, revelando seu trabalho diário com os alunos, sem necessariamente apresentar trechos de entrevistas que pudessem oferecer alguma explicação detalhadas do próprio Züllig sobre seu trabalho. Desta maneira, justifico que restou para esta breve análise apenas uma visão geral a partir da possibilidade da observação e execução das aulas apresentadas nos vídeos com possíveis relações que pude elaborar a partir da experiência *in loco* na escola Folkwang.

2.2.2 . Jean Cébron

Nascido em 1938, em Paris, Jean Cébron realizou suas primeiras aulas de balé, nos anos de 1945 e 1947, com sua mãe, que era solista e professora da Ópera de Paris. Desde então, desenvolveu sua carreira para nunca mais parar.

Entre os anos de 1948 e 1954 foi solista no Balé Nacional de Santiago do Chile e, paralelamente, já exercia a função de professor, ministrando aulas. Continuou seus estudos na Jooss-Leeder School durante os anos de 1954 a 1957, na qual fez conexões com a dança americana, dançando nos Estados Unidos por três anos. Entre os anos de 1962 e 1964 foi solista, professor e coreógrafo do Folkwang Balé, dirigido então por Kurt Jooss. Além disto, participou, dançando o personagem da “morte”, do Balé de Jooss - *A Mesa Verde*.

Para Parttsch-Bergsohn (1988), Jean Cébron foi um dos melhores professores de dança moderna da escola:

Cébron estudou com Jooss no Chile e também com Sigurd Leeder em Londres. Ele é atualmente o melhor professor de técnica de dança moderna no Departamento de Dança da Folkwang-Hochschule dirigida por Pina Bausch, em Essen (PARTTSCH-BERGSOHN, 1988, 38).

As aulas de Jean Cébron, às quais tive acesso também por meio de material videográfico, foram realizadas na Escola Folkwang com as turmas dos terceiro e quarto anos de 1999. Podemos dizer que são aulas com o período mais longo do que o habitual⁴⁷, com aproximadamente cento e cinquenta minutos de duração⁴⁸. Pelos vídeos, logo se percebe que os alunos já conhecem os exercícios e, portanto, Cébron não os executa, apenas os traz à memória ou diz o exercício que deve ser feito. As aulas são iniciadas com exercícios de chão em que os bailarinos podem trabalhar de forma a construir o corpo que deve em seguida permanecer em pé. Neste momento, o professor permanece sentado em uma cadeira, levantando em alguns momentos para alguma explicação. Nota-se, em um dos exercícios realizados, bastante semelhança com os movimentos e ritmo da coreografia *Witch Dance* (1926), primeiro solo de Mary Wigman.

Primeiro fator que pode ser associado à coreografia é a posição inicial do exercício: sentado com as pernas cruzadas uma sob a outra, Cébron propõe, através desta sequência de movimentos, que os corpos explorem diferentes nuances rítmicas a partir de gestos dos cotovelos, braços, cabeça, tronco e pernas. Entre os gestos articulares e suas diferentes texturas rítmicas são realizadas contrações que se alternam com momentos retilíneos e de fluidez. Os exercícios de chão continuam por aproximadamente uma hora e, então, os alunos ou seguem para a barra, ou, como visto em outros vídeos, partiam diretamente para treinar exercícios em pé no centro.

⁴⁷ Habitualmente as aulas de dança duram em torno de 90 à 120 minutos.

⁴⁸ Aula Jean Cebon 9 – 22.02.1999 / Classe 4-5 - sala A.

A barra é feita de forma contínua, sem pausa. O lado direito e esquerdo seguem e tornam-se um só. Cébron relembra alguns exercícios e também a sequência em que os mesmos devem ser realizados, e então a barra é feita toda de uma só vez, como uma coreografia. Os exercícios na barra integram bastante o movimento do tronco com as pernas, neles pode-se observar a utilização do ritmo-peso⁴⁹, expansão, contração. Quando há exercícios na “barra”, posteriormente os alunos trabalham exercícios no centro, com dinâmicas alternadas entre os grupos. É bastante utilizado o gestual dos braços para compor os exercícios no espaço, o que muitas vezes faz com que os exercícios se transformem em pequenas células coreográficas.

2.2.3. Lutz Förster

Membro do Tanztheater Wuppertal desde 1975, Lutz Förster obteve sua primeira formação na Folkwang Hochschule, sendo presentemente seu diretor. Förster estudou com Hans Züllig e Jean Cébron. Após o período de estudante, integrou o Folkwang Tanz Studio - FTS e, nos anos de 1981 e 1982, passou temporadas em Nova York dançando, principalmente com a José Limón Dance Company da qual participou, em 1984, como Diretor Artístico Associado e interpretou coreografias de José Limón, Anna Sokolow e Meredith Monk, entre outros.

Förster possui vasta experiência como professor de dança, tendo trabalhado como professor convidado nas companhias de Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Urs Dietrich, Daniel Goldin, Joachim Schlömer, Kuo Chu Wu, City Contemporary Hong Kong, Modern Dance Theatre Ankara, na Costa Rica, em St. Petersburg e em universidades do México, Texas, Istanbul e Bogotá, além de "Summer Residencies", em Berlin, Munique, Viena e Jacob's Pillow, USA.

⁴⁹ “Maneira como o agente utiliza os acentos rítmicos da(s) frase(s) de movimento (...) para que este tipo de ritmo aconteça, é necessária a fusão de acentuação (peso) e duração (tempo)” (RENGEL, 2003, 99).

Durante a estada em Essen, tive oportunidade de participar de algumas aulas do Professor Förster, o que possibilitou maior proximidade com sua forma de trabalho. As aulas de vídeo, as quais tive acesso, possuem estrutura ligeiramente diferente das quais pude presenciar ao vivo em sala de aula. Todavia, posso dizer que ambas possuem a mesma qualidade no que diz respeito às possibilidades expressivas corporais. É interessante notar que este artista carrega, em suas aulas, visivelmente influências de ambos os professores Hans Züllig e Jean Cebrón. O trabalho desenvolvido pelo professor Förster tem como base sua formação na Folkwang Hochschule/Essen, em contato direto com esses mestres.

Na oportunidade de participar de suas aulas na escola, ao longo do semestre de inverno - entre os meses de dezembro de 2009 e janeiro de 2010 - pude relacionar diretamente a estrutura da barra de Förster com a forma de trabalhar a barra proposta por Jean Cébron, ou seja, de forma contínua e coreográfica. Para uma pessoa que não conheça previamente o material de aula de Förster torna-se difícil realizá-la. Por exemplo, para o quarto ano do curso de dança, sua aula possui praticamente a mesma relação de exercícios, pelo menos na barra, desde o início do semestre até o seu fim.

Por outro lado, pude observar nos vídeos⁵⁰, e em classes realizadas junto à Companhia FTS, que Förster também pode trabalhar suas aulas com o mais habitual, exercício por exercício. Deste modo, é possível dizer que sua proposta de trabalho corporal pode ter início com uma barra, na qual o professor mescla exercícios de balé com movimentos modernos, incluindo a utilização do tronco.

Nesta versão da aula, a estrutura se aproxima das estruturas utilizadas em aulas de balé clássico, uma vez que faz uso da barra como aquecimento e propõe estruturar o corpo para os exercícios de centro, para os quais o bailarino já deve estar com o corpo aquecido e afinado para executar. A aula é composta por exercícios de barra e variações no centro, com evidentes influências da vasta trajetória do bailarino como intérprete dos trabalhos de Pina Bausch e de

⁵⁰ Lutz Förster, Aula de moderno – quarto ano – 2000.

coreógrafos como José Limón, na Companhia de quem dançou em Nova York, nos anos de 1981 e 1982, como expressamos acima. São características marcantes em seus exercícios a espiral e também o gestual - como parceiro e integrante de exercícios rítmicos com as pernas -, como se dividindo o corpo ao meio, no eixo horizontal⁵¹, como se uma das partes fosse responsável por uma cor diferente no espaço. O professor propõe inúmeras maneiras de perceber o peso do corpo no espaço, utilizando de quedas, suspensões, deslocamentos, além de integrar a respiração como parte do movimento.

2.3. Reflexões e indagações

De modo geral, ao assistir aos vídeos pude perceber que, como na grande maioria das aulas de dança encontradas na pesquisa de campo na escola Folkwang, os professores estão totalmente envolvidos com os alunos e buscam passar o conteúdo a partir da sensação corporal do movimento. Entretanto enfatizam também as direções e formas do movimento proposto; desde o olhar até a posição dos dedos, as direções são sempre precisas e definidas na ação elaborada.

Partindo desta abordagem, ficou evidente que o trabalho físico, proposto pelos três professores, é bastante focado na dinâmica e forma dos movimentos. As três aulas, neste sentido, se parecem entre si. Na verdade, notamos maior diferença pedagógica entre Cébron e Züllig, talvez porque ambos foram contemporâneos e ministravam aulas com diferentes enfoques ou ainda talvez por serem ambos protagonistas da metodologia que aplicavam em suas aulas.

⁵¹ Eixo espacial: "Eixo é uma linha imaginária, que cruza um ponto central, com conteúdo direcional de tensões opostas. Um eixo divide um corpo em partes aproximadamente equilibradas. Para cada dimensão espacial há o eixo correspondente:
Dimensão de comprimento – eixo vertical
Dimensão de amplitude – eixo horizontal
Dimensão de profundidade – eixo sagital
Existem também outros eixos, tais como eixos diagonais, diametrais e transversais" (RENGEL, 2003, 51).

No caso do professor Lutz Förster, as influências das duas abordagens, ou seja, de Cébron e de Züllig, são nítidas, tanto na sua maneira de lecionar como em sua proposta de aula para os alunos que comparecem às classes. É relevante ressaltar que Förster teve a oportunidade de estudar e aprender com Cébron e Züllig, uma vez que frequentou as aulas de ambos enquanto fazia sua formação na escola Folkwang, estando, inclusive, presente como aluno em muitos dos vídeos que tive a chance de observar. Além disto, dos mestres que relato no presente estudo, as aulas de Förster foram as únicas de quem tive a oportunidade de presenciar as aulas fisicamente. Foi enriquecedor reconhecer nos vídeos, tanto de Cébron quanto de Züllig, o treinamento proposto e a forma de lecionarem, uma vez que concretiza a crença sobre a relação do aprendizado “hereditário” no ensino da dança.

O aprendizado da dança neste contexto se torna muito especial, uma vez que os antecessores, os mestres que iniciam um intérprete a essa arte, tornam-se também uma espécie de pai ou mãe da dança, imprimindo marcas e características no outro que serão carregadas por toda uma vida. Não apenas o gestual e elementos da dinâmica de gestos são impressos nos corpos, mas também a partir das práticas corporais propostas e vivenciadas, a relação deste gestual pode ser restabelecida com cada estudante e/ou artista, tanto em si próprio como com o mundo que o cerca.

Nas aulas dos três professores, notei uma semelhança: grande parte dos exercícios se repete de uma aula para a outra, possibilitando, ao se tratar de aulas técnicas, maior contato e exploração do aluno com o tema elaborado e proposto pelo professor, estabelecendo ainda uma relação íntima com o tempo de aprendizagem e com a repetição, ou seja, só é possível “engolir” o movimento, apropriar-se de fato dele, a partir de sua repetição.

Ao realizar o mesmo exercício por muitas vezes e em dias diferentes, o corpo do aluno/intérprete passa a relacionar-se com o gesto proposto de diferentes formas e com maior intimidade, possibilitando a si mesmo inúmeras

descobertas, tanto da execução como da sensação física e emocional que o determinado gesto/movimento propõe.

Em todos os três mestres estudados, a abordagem enfática na questão rítmica se fez presente, tornando acima de tudo evidente as influências positivas do trabalho de Jaques-Dalcroze na dança moderna alemã. Este pedagogo, de acordo com Madureira (2007), chegou a afirmar em textos sobre seus estudos de música, educação e ritmo que o alicerce das artes estava no ritmo.

Sobre ritmo e dinâmica Martin (2007) revela:

A nova dança alemã coloca muita ênfase no dinamismo. Em todos os estúdios alemães ouve-se repetidamente a frase “Anspannung und Abspannung⁵²”- fluxo e refluxo dos impulsos musculares. Talvez Rudolf von Laban tenha sido a primeira pessoa responsável por esta ênfase. Em suas primeiras colocações sobre a dança, ficou claro que, desde que ela seja constituída de movimentos, e o movimento seja o resultado da ação muscular, ela está entre os pólos do relaxamento total e da tensão total (MARTIN, 2007, 245).

Desta maneira, a história revela que as transformações pedagógicas no ensino da dança, desde os tempos em que só havia aulas de balé clássico, aconteceram concomitantemente à necessidade de transformar sua estética cênica. Nas aulas as quais tive acesso havia a mesma necessidade de libertação que na relação estética de criação e desempenho artístico em uma obra. Neste sentido, o pioneirismo de Isadora Duncan e Laban foi muito influente também em suas respectivas pedagogias. Se, por um lado, Duncan propunha uma dança livre que dialogasse com a natureza, Laban propunha referências que podiam instrumentalizar o processo criativo. Berghson (1988) faz as seguintes afirmações sobre Laban:

Ele havia sistematizado seu pensamento sobre o movimento da dança em um livro intitulado *Die Welt des Tänzers* (O Mundo do

⁵² As palavras “Anspannung” e “Abspannung”, muito utilizadas em aulas de dança moderna, significam, em português, contração e relaxamento. Para Garaudy estes termos se referem à alternância entre tensão e extensão, “do fluxo e refluxo, da concentração e difusão de energia, diástole e sístole, a lei do ritmo da vida descoberta por Delsarte” (GARAUDY, 1980, 85).

Dançarino), publicado em 1920. Seu interesse agora era em como exemplificar essa nova arte da dança com a sua recentemente estabelecida companhia, a Tanzbühne Hamburg (Companhia de Dança de Hamburgo). A Dança era mostrada como forma de arte independente, baseada nas leis de harmoniosas formas espaciais. Laban tornou possível a análise dessas formas de dança de acordo com os ritmos específicos que o corpo em movimento descrevia no espaço. Além disso, uma das fundamentais leis do movimento humano é o princípio da sequência: cada movimento irradia do centro da gravidade e tem que retornar a ele (BERGHSON, 1988, 37).

A educação que Laban propõe é uma educação corporal, com enfoque criativo, terapêutico, teórico, no intuito de educar o bailarino para que este compreenda o movimento em seu mais amplo significado. Dentro de seus estudos como cientista da dança ele não solidificou uma estética, mas, sim, buscou um sistema que pensasse a dança. Para Laban, a criação necessitava de algo mais que apenas os estímulos criadores internos íntimos de cada um. Assim, na busca de um conhecimento comum a todos os bailarinos, a partir de muitos estudos realizados através de um icosaedro regular, dentro do qual o homem poderia executar todos os movimentos, ele criou os fatores de movimento. Os fatores Espaço (flexível - direto), Peso (leve - denso), Tempo (sustentado – súbito) e Fluência (livre - sustentada), na medida em que se constituem em parte integrante do movimento humano revelam as características das ações corporais e comportam a chave para uma compreensão daquilo que se poderia chamar, de acordo com Regel (2003) de *o alfabeto da linguagem do movimento proposto por Laban*.

Ao apresentar, neste Capítulo, algumas denominações elaboradas por Laban em seus estudos, acredito possibilitar ferramentas ao leitor para que este possa compreender influências exercidas desde os primórdios da busca e execução da dança moderna alemã, já que os conceitos práticos utilizados atualmente na Folkwang tiveram sua origem atribuídas à pesquisa de Laban.

Além disto, o objetivo é de trazer consciência ao leitor de que o mundo se transforma e se reforma a todo instante, uma vez que a vida presente neste

mundo se constrói e se reconstrói de seu próprio passado, de erros e acertos, de buscas diversas por motivos que nem sempre se revelam, em um primeiro instante, equivalentes.

Apesar de não ter a pretensão de aprofundar um estudo sobre o trabalho de Rudolf von Laban, o trajeto desta pesquisa inevitavelmente voltou-se, por alguns instantes a ele, uma vez que são inegáveis os vestígios de seus pensamentos e reflexões sobre o movimento para os artistas responsáveis por desenvolver e consolidar a dança moderna na Alemanha, por exemplo Kurt Jooss e outros, sucessivamente na história.

É por meio das sensações, da vivência do movimento e sua observação que se constroem conceitos ou referências para a pesquisa de movimento. Isto é, apesar de as teorias de Laban assumirem uma conotação bem específica, por sua preocupação com precisão e detalhes, organizaram-se por uma visão mais intuitiva do movimento. Os conceitos de seu método, portanto, não são imposições racionais, lineares ou fechadas, mas marcam sentidos descobertos de movimentos, que podem, então, ser maleabilizados pelo sujeito que se move (LAMBERT, 2010, 33).

Confluindo com os pensamentos de Lambert (2010) de que os conceitos propostos por Laban não são imposições racionais, reconheço que sua denominação auxilia à escrita e descrição do movimento, uma vez que se faz necessário explicar alguns conceitos práticos do trabalho corporal desenvolvido na escola Folkwang. Entende-se que os fatores de movimento, citados acima, são aspectos que se encontram em todos os movimentos realizados pelos seres humanos e conseqüentemente em todas as ações que os seres humanos realizam. Entendendo cada fator e suas possíveis combinações é mais fácil dialogar a respeito das qualidades de movimento envolvidas no treinamento que trago em questão.

Nas aulas da escola percebemos que existe um constante “jogo” com os fatores de movimento, já que ao apresentar um determinado exercício neutramente em sua forma, o professor, ao longo da classe, é capaz de transitar

entre as variações espaciais, temporais, de peso e fluência concomitante e/ou individualmente, de acordo com o objetivo do exercício proposto.

2.3.1. Fatores de movimento na prática da ação

Os elementos que compõem a Eukinéтика são englobados no Sistema Laban até os anos 80, conforme Fernandes (2007), denominados de *Effort-shape* (expressividade-forma ou esforço-forma). Este sistema compõe os quatro fatores de movimento: tempo⁵³, peso⁵⁴, fluência⁵⁵ e espaço⁵⁶ e estuda as dinâmicas e qualidades da movimentação, tendo como foco o corpo e a expressão.

Entende-se que o movimento é expresso pelas qualidades de *esforço* dentro dos fatores de movimento. Lobo e Navas (2003, 166) explicam: “entende-se por esforço aspectos qualitativos do movimento, e não características quantitativas, todas elas desenvolvendo-se através da expressividade”. O bailarino cênico deve saber e conhecer seu *esforço* para poder manipulá-lo e, desta maneira poder chegar a uma dança conduzida pelos esforços e não por passos.

Para Rudolf Von Laban (1978), o espaço contempla o movimento sendo também sua feição oculta; o corpo que realiza o movimento não está apenas presente no espaço, mas constitui também a possibilidade de transformar este espaço. Nas palavras do próprio Laban:

O foco de interesse do artista no movimento só tem condições de ser claramente discernido se tentarmos avaliar no que consiste

⁵³TEMPO - Deve-se levar em consideração neste fator, não a abordagem da organização e contagem do tempo, porém, a velocidade. Neste sentido, o fator tempo seria qualidade de movimento de rápido (qualidade relacionada à mudança, impulso, decisão, rapidez - trazendo estado de ansiedade) e lento (qualidade de contração, tranquilidade, resultando um estado calmo).

⁵⁴PESO - Possui grande relação com a fisicalidade, energia, e força muscular. Suas qualidades se relacionam com menor ou maior tensão de movimento: leve (tem a ver com sutileza, delicadeza, sensibilidade) e forte (firmeza, vitalidade, intenção).

⁵⁵FLUÊNCIA - De acordo com Lobo e Navas (2003) este fator se relaciona com os aspectos emocionais, caracterizando-se por pólos opostos como, por exemplo, o amor e o ódio. Suas qualidades de esforços são: livre (liberdade, um movimento não interrompido, seguindo o fluxo) e controlado (domínio, precisão, interrupção de um fluxo).

⁵⁶ESPAÇO - Este fator faz com que a pessoa que se move percorra o espaço: flexível (sua execução se dá por caminhos circulares, torcidos ou ondulados) ou direto (tem a ver com objetividade, sua execução se dá através de uma linha reta que chega ao seu fim sem desvio algum).

realmente o trabalho de atuar ou dançar. (...) o artista do palco tem que exibir movimentos que caracterizem a conduta e o crescimento de uma personalidade humana, numa variedade de situações em mudança (...) tem ele de comunicar para a plateia as ideias do dramaturgo ou coreógrafo... (LABAN, 1978, 143).

Sabemos pelos escritos de Markard (1985) - e também por outros autores como Garaudy (1980) e Fernandes (2000) - que Jooss foi um dos discípulos de Laban que levou as teorias do mestre com mais força à prática. Jooss acreditava no ensino de Laban no sentido de agregar a formação do intérprete e, ao retornar para a Alemanha como diretor da escola Folkwang no ano de 1949, propôs um programa de estudos bastante diversificado, que incluía: aulas diárias de dança moderna e balé clássico, introdução ao folclore europeu, repertórios modernos e clássicos, *eukinetica*, *corêutica*, improvisação, composição, *Labanotation*, pedagogia e história da dança e cursos suplementares tanto teóricos quanto práticos.

Os registros de vídeos encontrados revelam na prática algumas aulas de dança moderna, como também aulas teórico/práticas de *Labanotation* (ministrada por Jean Cébron), além disto consta uma aula prática de apresentação de Cébron em um auditório, no qual o professor explica os princípios básicos de sua aula a partir de exercícios executados por um grupo de estudantes. Nesta aula, são apresentados e relatados elementos das idéias pedagógicas propostas por Laban em referência à qualidade e à dinâmica do movimento sugeridas em seus exercícios e aulas.

No tópico a seguir, faço um relato sobre os conceitos técnicos de dois exercícios elaborados respectivamente por Jean Cébron e Hans Züllig no qual encontram-se evidentemente as ideias de movimento propostas por Laban e, no caso do presente estudo, intensificadas por Kurt Jooss e por outros artistas/pedagogos que o sucederam.

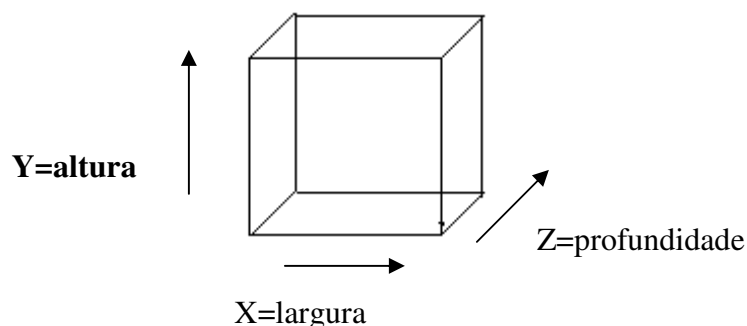
2.3.2. Princípios necessários

Em uma análise geral, foram encontrados princípios congruentes na elaboração didática dos três professores: Jean Cébron, Hans Züllig e Lutz Förster, bem como nas aulas obtidas com atuais professores da escola como Rodolpho Leoni, Malou Airaud, Dominique Merci, Stephan Brinkman e ainda através da experiência com a coreógrafa Susanne Linke. Estes princípios, como venho relatando ao longo desta dissertação, se desenvolveram a partir de uma genealogia de pensadores, entre eles, Delsarte, Duncan e Laban acerca do corpo, das necessidades de transformação do homem, seu entorno, sua relação consigo mesmo e com a natureza. Assim, não apenas a arte da dança e sua expressividade foram influenciadas por tantas ideias e ideais como também sua pedagogia e treinamento corporal.

A partir da pesquisa teórico-prática e do material videográfico pesquisado, alguns princípios elaborados nas aulas de dança moderna alemã puderam ser observados e investigados. Primeiro, gostaria de citar como um dos maiores focos assistidos nas classes a utilização do tronco com função principal no sentido de encontrar e desenvolver o centro de expressão; o tronco é trabalhado através de exercícios de torção na utilização do espiral, quedas e recolhimento. Sempre com foco no centro do corpo como ponto de estabilidade e equilíbrio.

O fator “espaço”, proposto por Laban, é outro protagonista nestas classes de dança moderna, uma vez que é estimulado e elaborado nos exercícios, buscando seus diversos graus de amplitude: espaço pessoal, geral, social, interno. O foco de um mesmo exercício pode ser primeiramente estabelecido a partir do espaço pessoal e, em um segundo momento, transposto para o espaço social. Estes estímulos modificam a maneira de executar o mesmo gesto.

Para esclarecer este fator apresento a figura do cubo, inspirada nos ensinamentos de Laban, que possibilita enxergarmos o espaço a partir de um novo contexto, tridimensionalmente.



É possível visualizar as possibilidades de movimento dos corpos no espaço a partir da definição e compreensão dos planos: porta ou frontal (x e y), mesa ou horizontal (x e z) e roda ou sagital (y e z). Através do cubo ainda é possível explorar mais que apenas os planos, pode-se também explorar as diagonais (quatro para cada vértice) e os níveis (baixo, médio, alto). O espaço, desta maneira, aparentemente limitado, possibilita um universo ilimitado de criação e expressão corporal.

É fatível transpor muitos dos exercícios elaborados nos treinamentos de aula de dança moderna de Hans Züllig para dentro desta figura, na qual, de fato, tem-se a sensação de percorrer o cubo com os gestos propostos nos exercícios elaborados por Züllig. Em suma, nas atividades sugeridas por ele, sempre são estimuladas maneiras diversas de explorar o espaço, e a isto podemos correlacionar as ilustrações teórico-pedagógicas de Laban.

Uma vez estabelecida a relação do corpo e movimento do intérprete dentro da figura do cubo, a inclusão de movimentos com o tronco, formas em espirais, utilização dos membros nas diagonais, trabalhos de contração e extensão estabelecem o uso diverso do corpo enquanto instrumento de sondagem do “espaço”. O intérprete deve compreender que está/é rodeado pelo espaço e que através de seu gesto pode transformá-lo, criar formas e cores com o desenho e movimento do corpo.

Não se pode, todavia, esquecer de que no corpo também consiste o espaço interno, e este também é explorado durante os exercícios. Para Lobo & Navas (2003, 66) “espaço interno é todo o espaço que se conquista dentro do corpo físico (...) espaço externo é todo o espaço de fora, que é ocupado pelo

corpo em movimento”. O bailarino, inicialmente, com os exercícios de respiração passa a ganhar consciência do espaço interno existente e aos poucos encontra autonomia para “manipulá-lo” e permitir que determinados movimentos iniciem a partir deste espaço. Desta maneira, entre os espaços externos e internos permanece a pele como ponto de separação dos mesmos e esta, a partir de suas possibilidades sensoriais, permite a conexão expressiva do intérprete; de dentro para fora e de fora para dentro.

Ao estudar a relação do corpo no espaço, e também do espaço no corpo, devem ser levados em consideração os níveis (baixo, médio, alto), direções (lado, frente, trás, diagonais) e as dimensões (comprimento, largura, profundidade) compostas pelo próprio espaço. O reconhecimento destes elementos no corpo físico é o que é instigado e apresentado aos alunos durante as classes, entretanto, de uma maneira subjetiva, na prática e consciência do movimento, sem nenhuma elaboração teórica.

Para melhor desenvolvimento da exploração do espaço pode ser relacionado a ele o fator “peso”. O peso pode ser entendido como um fator que auxilia na construção do movimento diretamente relacionado à força da gravidade contra ou a favor do movimento executado. O entendimento corporal deste fator permite maior “jogo” na dança, maiores possibilidades físicas de ação. Pude constatar nas pesquisas realizadas que, para ter melhor uso do peso, é necessário também o entendimento dos vetores em oposição, já que esta consciência permite equilibrar e/ou desequilibrar o uso do peso em determinadas movimentações. Além disto, estabelecer uma relação com a gravidade se torna crucial para explorar este fator de movimento. Compreender o peso em toda a dimensão corporal, dos pés aos dedos das mãos, ao último fio de cabelo, transforma as possibilidades expressivas do movimento. Desta maneira, muitas possibilidades de dinâmicas podem ser realizadas, uma vez que o peso permite a queda e a queda permite a suspensão.

Ao experimentar dinâmicas diversificadas que possam envolver os membros separada e/ou simultaneamente o intérprete começa a compreender a

gama de cores que possui em seu próprio corpo, permitindo a este explorar figuras e/ou expressões diversas como se fossem pinturas agressivas, diretas, alternando com a sustentação que a gravidade exige para que o corpo possa ser elevado no espaço.

Entende-se que quando se trabalha o peso e as oposições corporais no espaço, este movimento, que está mais consciente, se revela com mais vivacidade, encontra-se mais perceptivo; o esforço se amplia de maneira a dilatar as extremidades do intérprete permitindo ao movimento tornar-se cênico. Deste modo, os conceitos sobre tensão e relaxamento também são aplicados no intuito de explorar e dar maiores ferramentas no que diz respeito a este fator. Além disto, a possibilidade de relacionar o corpo com o espaço que lhe cerca reaviva a relação dos apoios deste corpo no espaço, permitindo as oposições. Assim, ao ter os pés enraizados no chão, a possibilidade de oposição com a força da gravidade, esta que nos “pressiona” para baixo, se torna mais real e concreta, por exemplo.

Nas aulas de Cébron algumas indicações aos alunos são: *“Somos a primeira dimensão que traz a reação ao chão em função da possibilidade de movimento... Segue a inspiração e expiração como um balão... O equilíbrio entre tensão e relaxamento nos traz a elasticidade e vitalidade”*. A respiração também é um elemento explorado nas aulas e é utilizada como apoio para o gesto, percepção do espaço interno e externo que possibilita, inclusive, um canal de conexão com a expressividade de cada indivíduo. Sobre respiração, Lambert (2010) diz:

A respiração é o princípio motivador da fluência e o suporte primeiro para o acontecimento do movimento (...) permitir que o nosso instrumento expressivo organize-se partindo da respiração significa ativar conscientemente uma boa oxigenação dos tecidos do corpo e um estado natural de fluência e apoio interno – fatores que interferem na execução eficiente dos movimentos (LAMBERT, 2010, 94-95).

Dentro desta consciência, chamamos a atenção também para a questão da percepção e conscientização das sucessões de movimento que partem do tronco e percorrem o resto do corpo. Cébron, ao explicar as possibilidades de movimentar-se através dos exercícios, diz que existem dois tipos de movimentos propostos por Laban: os centrífugos (movimentos que fazem parte do centro do corpo e vão para a extremidade) e os centrípetos (movimentos que partem da extremidade e seguem para o centro do corpo). Muitos dos exercícios elaborados nas classes eram desenvolvidos a partir desta relação (centro/extremidade) em uma abordagem consciente e atenta a sua execução. Acrescento a isto a possibilidade de realizar um paralelo entre a relação da sucessão e simultaneidade dos movimentos.

Uma vez pesquisada a sucessão dos movimentos, indissociavelmente o corpo é voltado também para um trabalho com as articulações:

As articulações são juntas dos ossos, as regiões onde os ossos se unem (...), se movimentam pela ação dos músculos e são as responsáveis pelo espaço interno articular assim como pela grande variedade de movimentos que um corpo pode executar (Lobo & Navas, 2003, 97).

Essas autoras denominam as articulações de “dobradiças do movimento”.

A exploração dos movimentos articulares neste sentido se revela mais consciente, em especial no que diz respeito às articulações dos braços e dedos. A coluna vertebral também é muito instigada a percorrer o movimento único que se transfere a cada vértebra, o que visivelmente estimula sua mobilidade. Nota-se, ainda, que por ser a coluna vertebral parte da região que comporta o centro das emoções humanas, os movimentos elaborados a partir dela naturalmente ganham uma expressividade singular.

Cito ainda que as variações rítmicas existentes em cada proposta técnica são imensas: horas movimentos súbitos, horas sustentados (tempo),

diretos ou flexíveis (espaço), controlado ou livre (fluência), firme ou suave (peso). Os acentos rítmicos para cada sequência de movimento podem estar distribuídos de maneiras diversas em um mesmo exercício, seja no seu início, meio ou fim. É o fator “tempo” um dos princípios fundamentais para as variações rítmicas e permite uma imensa versatilidade nos exercícios propostos, uma vez que instiga os alunos a pincelar acentos com diferentes dinâmicas elaboradas pelo professor, ou mesmo como exploração do gesto em momentos de improviso.

Existem vários tipos de ritmos, como o ritmo de cada respiração, que o ator ou bailarino deve ser capaz de encontrar para a realização de uma boa performance, sendo que as emoções e tensões podem mudar esta frequência (...) muitos bailarinos têm dificuldade com a métrica, o que lhes dificulta a contagem de movimentos (...) na formação de intérpretes, o mais importante, além de fazê-los incorporar os ritmos, é não torná-los dependentes, incentivando-se sua capacidade de diálogo, encarando-se o ritmo musical como parceiro (LOBO & NAVAS, 2003, 178).

A exploração rítmica se beneficia nas classes pelo fato de sempre estar presente um músico nas salas de aula, o que permite maior desenvoltura e experimentação das qualidades rítmicas possíveis para as ações de movimento propostas. A intensidade sonora composta simultaneamente com a intensidade gestual proposta pelo professor estimula a ação expressiva dos estudantes concomitantemente com o treino técnico corporal.

Não se pode deixar de citar a voz como outro elemento de exploração no treinamento técnico dos bailarinos; em muitos exercícios, os estudantes devem criar sons que comportem e/ou componham com a ação física proposta. Neste sentido, a voz auxilia também a descoberta e exploração do peso empenhado para a realização de cada movimento.

O escândalo do corpo falante é a dissolução dos limites do corpo. O volume do corpo exalante se expande para além dos limites de sua circunscrição sonora. O que tem início com o inspirar e expirar – o fato de que o corpo se torna vibração e instrumento sonoro –

prossegue com a voz. O som cria em torno do corpo uma esfera liminar, uma paisagem fonética: ainda corpo, já espaço do campo cênico, recoberto e novamente abandonado pelas ondas de som e energia (LEHMANN, 2007, 258).

O uso da voz entre e durante os exercícios revela um novo volume do corpo físico e esta realidade se expande para a relação de tensão e relaxamento construída no espaço. Assim, os exercícios ganham uma nova conotação e realidade a serem exploradas, indo além das mecânicas básicas compostas no treinamento do bailarino. Bonfitto (2002, 118) ressalta que: “A palavra é um ponto de chegada de um percurso que parte dos movimentos, mas pode também ser um elemento gerador de movimentos e ações (...)”.

Os exercícios de deslocamento brincam com todos os fatores citados acima, perfurando o espaço com diferentes dinâmicas e velocidade, possuindo uma variedade imensa de exploração.

É importante ressaltar que os fatores de movimento não são realizados isoladamente estando, em sua maioria, associados uns aos outros de acordo com o gestual proposto. Desta maneira, os fatores estão sempre associados entre si, o que modifica é a ênfase dada ao exercício.

As qualidades de esforços acontecem em movimentos que vão de um oposto ao outro, misturando-se os fatores, não se cristalizando em uma mesma qualidade, mas acontecendo transformações que dependerão da ação a ser executada ou do movimento anterior (LOBO & NAVAS, 2003, 172).

O treinamento técnico das aulas constitui-se de uma exploração incansável dos elementos que compõem o corpo e o movimento. Cada ação do corpo deve gerar uma reação e consequentemente dialogar com todos os fatores de movimento existentes. Essas qualidades dinâmicas exploradas afinam por consequência as percepções sensoriais (olfato, visão, tato, paladar) que se tornam sensibilizadas e atentas aos demais acontecimentos do corpo e de seu entorno. Sendo assim, este corpo pode se relacionar com o seu arredor por meio de

maiores ferramentas e informações que possivelmente se encontravam adormecidas anteriormente a isto. Uma vez acordado e mais perceptivo este corpo, maior a autonomia do aluno enquanto intérprete criador.

Todos estes elementos são densamente investigados no trabalho físico corporal ao qual tive acesso. Compreender o espaço no corpo, em si mesmo, a relação entre o centro e o periférico, energia de tensão e relaxamento são apenas algumas das características vinculadas aos princípios desenvolvidos nas aulas de dança moderna que fizeram parte desta pesquisa. Entretanto, são características instauradas para o treinamento do intérprete que faz desta linguagem o seu meio expressivo.

2.4. CADERNO INCONOGRÁFICO CAPÍTULO 2



Figura 7 Acima à esquerda Hans Züllig apresenta exercício de centro aos alunos.

Figura 8 Abaixo da Figura 6 ao lado esquerdo Züllig direciona o aluno para a postura do exercício proposto.

Figura 9 Acima ao lado direito Züllig demonstra ao aluno os vetores do movimento a ser executado.

Figura 10 Abaixo na lateral direita Züllig apresenta de deslocamento diagonal aos alunos.



Figura 11 Acima à esquerda Jean Cébron observa seus alunos executando o exercício proposto.

Figura 12 Abaixo da Figura 10 ao lado esquerdo Cébron direciona o exercício realizado na barra.

Figura 13 Acima ao lado direito Cébron transmite explicações sobre a aula.

Figura 14 Abaixo na lateral direita Cébron acompanha a execução dos alunos em sala de aula.



Figura 15 Acima à esquerda Lutz Förster apresenta exercício aos alunos em sala de aula.

Figura 16 Acima à direita Lutz Förster demonstra aos alunos os passos propostos para o exercício.

Figura 17 Ao centro Förster realiza exercício juntamente aos alunos.

Figura 18 Na lateral esquerda Förster realiza exercício de centro junto com os alunos.

Figura 19 Na lateral direita Förster realiza continuação do mesmo exercício da Figura 17.

CAPÍTULO 3

"O movimento deve ser feito com o corpo todo" (Susanne Linke)⁵⁷.

⁵⁷ Susanne Linke enquanto ministrava uma aula na escola Folkwang – Janeiro, 2010. Tradução de Luiza Banov.

3. SUSANNE LINKE

Susanne Linke teve sua infância marcada pela necessidade de comunicar-se. Quando pequena foi cunhada pela percepção visual do mundo, visto que não conseguia falar e consequentemente entender as pessoas. Ela era simplesmente incapaz de entender ou repetir palavras e não havia justificativa para isso.

Na época, havia uma lei alemã que determinava que as crianças de seis anos que não pudessem falar deveriam ser encaminhadas para uma escola de surdos e mudos. A mãe de Linke não concordava com isso e foi buscar resposta para a deficiência da filha. Na cidade de Hamburgo, Linke foi submetida a um exame psiquiátrico que consistiu primeiro em uma internação de uma semana para observação.

O segundo exame realizado teve líquido cefalorraquidiano colhido de seu cérebro. Para este procedimento, realizado ainda quando pequena, permaneceu cerca de catorze dias em uma clínica. Estas recordações de infância serviram, posteriormente, como elementos de base para a construção da peça *Schritte Verfolgen* (Passos Perseguidos), de 1985. Pereira (2007) relata sobre este solo que:

a protagonista leva a quem o assiste por estações do seu desenvolvimento: o desespero de não poder falar (...) a experiência de ter uma linguagem própria para se comunicar com o mundo; conhecimento intensivo com o corpo 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 ⁵⁸ (PEREIRA, 2007, 71).

⁵⁸Atualmente o solo se encontra em turnê com nova versão. Nela, a artista divide o palco com outras três artistas mais jovens, sendo cada uma delas responsável por uma dessas fases.

Após a descoberta de que tudo não passava de uma meningite não tratada e de que a sua dificuldade em pronunciar e entender o significado dos sons não passava de algumas sequelas em seu cérebro, Linke foi internada em um local para tratamento da fala, onde, aos poucos, aprendeu a falar em um processo muito lento e preciso de aprendizado. Segundo a artista, sentia o som das letras através da pele e ia tentando repetir os fonemas.

Ao recordar-se da infância, Linke lembra que já dançava quando criança, ao som de um tambor que um menino que morava no mesmo local de seu tratamento, tocava. Além disto, enquanto sozinha, se movimentava ao som do ritmo que buscava encontrar em sua própria voz.

Foi, entretanto, entre dezesseis e dezessete anos que soube que uma artista solista viria a Frankfurt realizar um trabalho para o teatro local. Curiosa foi assistir para ver o que era. A artista era Dore Hoyer e este encontro consolidou a certeza de Susanne Linke⁵⁹ em ter encontrado o que desejaria fazer para resto de sua vida. Todavia, devido a sua idade, acreditava que já era tarde para realizar o sonho de ser bailarina, mas encorajada por Dore Hoyer, decidiu partir diretamente a Berlim onde foi estudar na escola de Mary Wigman, lá permanecendo por um período de três anos.

Linke entrou na escola aos vinte anos e acredita possuir fortes influências deste momento até os dias atuais. Segundo ela, Wigman não tinha interesse em fornecer determinada técnica, o que era muito importante, visto que se fazia necessário que cada intérprete descobrisse os movimentos com o próprio corpo. “Na sua escola aprendemos muito como utilizar o tronco e braços, mas acima de tudo, como usar a alma para mover o corpo, independente do que se movimenta. Com Wigman tínhamos que encontrar uma unidade absoluta”, afirma Linke (1994).

⁵⁹Pereira (2007) afirma ainda que o solos de Hoyer, *Affectos Humanos*, de 1962, são remontados até os dias de hoje por bailarinos contemporâneos. Susanne Linke afirma ter sido muito influenciada por esta artista, inclusive, remontou um conjunto de solos de Hoyer, denominado *Affectos Humanos*, pela primeira vez em 1987. “*Dolor*”, realizado posteriormente, em 1988, é um solo em homenagem a Dore Hoyer realizado por Linke e incluído por ela no ciclo de solos *Affectos Humanos*.

Com o término da escola de Mary Wigman, fechada em 1967, sendo a turma de Susanne Linke a última a se formar, a jovem artista percebia que deveria continuar seus estudos para adquirir mais técnica. Foi quando ouviu falar da escola dirigida por Jooss, a Folkwang Hochschule, e se direcionou para lá. Um ano depois de sua chegada, em 1968, Jooss se aposentou, deixando Susanne Linke a seu segundo mestre, Hans Züllig. É Züllig, segundo a artista, que definiu sua relação corporal com o movimento e aperfeiçoou seu trabalho e agilidade com as pernas. Ela acredita ser imprescindível ao bailarino este trabalho que desenvolve a precisão: “no palco não se pode estremecer”, diz ela.

Durante seu período na Folkwang, Linke pôde ter contato com outros artistas como Jean Cébron e Pina Bausch, inclusive Bausch a dirigiu em seu período de trabalho no FTS. Em 1975, Linke assume, junto com Reinhild Hoffmann, a direção do Folkwang Tanzstudio (FTS), onde permaneceu por nove anos. Nesse período coreografou nove obras para a companhia, entre elas: *Danse Fúnebre* (1975), *Fraunballett* (1981), *Die Nächste Bitte* (1978), *Wir können nicht alle nur Scwane sein* (1982). Concomitantemente, apresentou espetáculos solos, entre eles: *Wandlung* (1978), *Im Bade wannen* (1980), *Flut* (1978), *Es schwant ...*, (1982).

Entre os anos de 1985 e 1994, Linke sai em turnê mundial com seus solos; e entre 1994 e 1996 assume a direção do Bremen Tanztheater - na Ópera de Bremen, junto com seu companheiro Urs Dietrich, que permanece até hoje como diretor do grupo. Segundo o crítico Schmidt (1997, 10), “Com Susanne Linke e um jovem co-diretor da Suíça, Urs Dietrich, na direção, o Tanztheater Bremen sentiu novamente seus belos dias, e ficou à frente no ranque dos ensembles líderes da Alemanha”⁶⁰.

Atualmente, Linke trabalha novamente como artista independente, fazendo apresentações pelo mundo, remontando seus trabalhos com artistas mais jovens e também continua a coreografar. Além disso, encontra-se em processo de solidificação de um método próprio de treinamento corporal. Este método vem

⁶⁰ Tradução Luiza Banov.

sendo desenvolvido pela coreógrafa desde os anos 80, período que assinala seu primeiro workshop em Lima/Peru.

Sempre muito inquieta com a preparação física do artista, Linke vem trabalhando uma nova forma de se mover e de treinar tanto a expressividade como a técnica corporal. Na busca por movimentos que a fizessem “sentir o vento” em seu rosto conseguiu mesclar exercícios oriundos da escola de Wigman com o trabalho mais técnico desenvolvido por Züllig.

Uma das premissas do trabalho corporal de Linke é transferir a barra utilizada nas aulas de balé clássico e dança moderna para o eixo central da coluna, com exercícios desenvolvidos no centro, sempre com movimentos extremamente ritmados de pernas em um tempo, braços relaxados em outro, sem esquecer o volume dos movimentos. Existe o desejo e a possibilidade desta artista, ainda, de sistematizar seu método de treinamento. Segundo Linke, são exercícios que fazem parte de seu treinamento diário.

Durante a coleta de dados para esta dissertação tive o ensejo de frequentar aulas na Folkwang Hochschule, no período de dezembro de 2009 a janeiro de 2010, e também a oportunidade de estagiar, em Janeiro de 2010, a convite da própria Susanne Linke, junto à companhia Folkwang Tanzstudio (FTS) em Essen/Alemanha. Nesse período, tive a chance de realizar aulas diárias com o grupo, participar dos ensaios para a remontagem de *Frauenballett* (1981) junto com o elenco do FTS e sob direção de Linke. Oportunamente foi possível laborar várias conversas informais com a coreógrafa, material que ganha formatação no decorrer desta dissertação, sendo usado como elemento informativo do trabalho.

Susanne Linke iniciava alguns ensaios com seu trabalho técnico corporal. Estar com esta artista extremamente inspiradora foi uma experiência única e, nos momentos do aquecimento a cena chegava “a ser engraçada”. Todos os bailarinos, com idade entre 21 e 33 anos, ficavam exauridos para conseguir acompanhar as sequências dentro do ritmo proposto, e ela, mulher de 65 anos, na ocasião, falava sorridente: “*This is my everyday warm up!*” (“Este é somente meu aquecimento diário!”), sempre no ritmo, meio que em um *swing* constante,

para logo em seguida nos dizer: "*Yes, this movements are full of contradictions...*" ("Sim, estes movimentos são cheios de contradições"...).

Logo pude perceber o encontro com o paralelo: dança-vida, este que permeia nossa sociedade, horas mais presente, horas menos; mas que certamente serve como eixo para o caminho de todos os artistas da dança que ousam fazer dela sua fonte de alimento para viver.

3.1. Solos

"Ao longo dos primeiros quarenta anos do século XX, portanto, o *solo* se torna uma constante nas criações de dança... As novas solistas... transformam a representação de um papel em expressão de uma pessoa; seus corpos não são uma máscara, pelo contrário, como se dirá na Alemanha, vestem a alma como uma luva" (ROPA, 2009, 66).

Do final do século XIX para início do século XX, a dança foi marcada por intensas transformações através da tomada do culto ao corpo. Foi o momento em que os artistas buscaram uma dança mais autoral e reflexiva, na qual o intérprete pudesse se expressar e discutir os problemas da sociedade moderna. Desde então, muitos artistas passaram a criar trabalhos solos em dança, como foi o caso, por exemplo, de Isadora Duncan.

Para Ropa (2009):

a nova dança para o novo século é individual e individualista, realização solitária de personalidades singulares e únicas, que escolhem e elaboram novas modalidades expressivas e performáticas e se colocam como modelos exemplares não só no interior da própria disciplina artística, bem como na sociedade em transformação (...). Daquele momento em diante, a dança *solo* se torna e permanece uma forma característica e constante por todo o século - e ainda o é no início do século XXI – como uma

necessidade do artista moderno seja de pesquisa introspectiva como de uma maneira pessoal de refletir o mundo (ROPA, 2009, 62).

Na Alemanha, Mary Wigman e Dore Hoyer podem ser vistas como pioneiras da dança solo com trabalhos que são remontados até os dias atuais, como é o caso das obras *A bruxa* (1926) e *Afectos Humanos* (1962), de ambas as artistas que, além disso, muito influenciaram protagonistas da geração que as seguiu.

As características dos solos realizados por mulheres se transformam entre os anos sessenta. Anteriormente, as representações eram elaboradas a partir de um viés mais espiritual, os desejos femininos eram impressos por uma necessidade de se relacionar com a natureza e com os desejos profundos da alma. Posteriormente, entretanto, o desejo de libertação da alma se revelou de uma nova maneira nas obras de artistas, como Linke e Hoffmann, através da necessidade de busca por um feminismo:

Com o florescer do feminismo contemporâneo, muitas dançarinas descobrem e revelam com lúcida ironia a alienação e as neuroses da mulher na sociedade de consumo (...). Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, por exemplo, lutam em cena contra objetos fetiche que as prendem ao papel de donas de casa e consumidoras e parecem inibir nelas qualquer uso não neurotizado do próprio corpo (ROPA, 2009, 65).

A carreira de Linke se edificou principalmente a partir de seu trabalho como bailarina solo. Esta artista, que possui a emancipação feminina como um dos temas que acompanham suas obras, revela a relação homem/mulher, ao se tratar de seus intérpretes, de maneira bastante peculiar. Segundo Pereira (2007):

Um dos tópicos fascinantes na obra de Susanne Linke é o andrógeno, 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 (PEREIRA, 2007, 70).

É fato que em muitas de suas obras, inclusive em seus solos, a coreógrafa experimentou executá-las com bailarinos homens e mulheres, como acontece atualmente no solo *Flut* (1981). Este é atualmente encenado pelo bailarino Urs Dietrich, que é também seu companheiro de vida há mais de vinte anos. A opção de Dietrich encenar esta obra se deve tanto à dificuldade técnica de *Flut*, como também pela experiência de uma energia masculina em um solo feito e realizado por uma mulher. Em entrevista, quando questionada sobre a diferença entre bailarinos homens e mulheres, Linke disse: “As mulheres são melhores para mostrar emoção, mais abertas para viver o momento. Os homens precisam de uma estrutura mais rígida⁶¹”.

Há que reconhecer que uma característica vigente, a necessidade de fazer solos e expressar-se individualmente, se mantém ainda nos dias atuais e muito influenciou este trabalho. O artigo de Ropa “O solo de dança no século XX: entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência” (2009), revela muitas características ideológicas sobre esta necessidade do artista; revela que o solo na dança

apresenta a dançarina sozinha com seu corpo e suas emoções reveladas na cena, são uma provocação viva não somente à instituição coral, uniformizada e tecnicista do balé, mas à completa concepção da mulher e de seu papel na sociedade (ROPA, 2009, 63).

Atualmente é possível assistir, nos teatros e em espaços alternativos, a muitos espetáculos de dança solo contemporânea, fato que se revela também na maneira em que se encontra o estado da dança em nosso contexto sociocultural

⁶¹Susanne Linke in ANAUATE, Gisela. Só movimentos necessários. Revista Época. Lyon (França), 24/10/2008. <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0EMI1554815295,00SUSANNE+LINKE+SO+MOVIMENTOS+NECESSARIOS.html> Atualizado em 29/10/2008.

atual. Não apenas pela falta de incentivos concebidos à arte, no qual o solo passa a ser uma necessidade de existência, mas também como uma busca por alternativas, já que o intérprete se encontra em um mundo tão globalizado, e ao mesmo tempo bastante individualista. Para Ropa (2009) este fator se revela também

como uma necessidade do artista moderno seja de pesquisa introspectiva como de uma maneira pessoal de refletir o mundo. Todavia, sua contribuição à reflexão e à crítica social assume nuances diversas de acordo com os diferentes contextos históricos (ROPA, 2009, 62).

A autora revela ainda que, no século XXI,

(...) o solo de dança continua a produzir, sem clamor, mas com insistência tenaz, através da presença incongruente e do contágio empático de seus corpos vivos e falantes no movimento, sua crítica silenciosa, direta ou indireta, à sociedade que o circunda e o gera (ROPA, 2009, 62).

3.1.1. Flut, In Baden Wanen e Wandlung; uma breve reflexão...

Dentre o vasto repertório coreográfico de Susanne Linke, tive oportunidade de assisti-la, pela primeira vez ao vivo, no Festival de Dança Mesa Verde, realizado em novembro de 2009, na cidade de Porto Alegre/RS. A possibilidade de vê-la no palco, além das telas de uma televisão, das páginas de um livro ou até mesmo de uma website, foi extremamente significativa, pois concretizou sua imagem, sua dança, sua arte. Falarei a seguir um pouco a respeito das obras com as quais Linke nos presenteou na noite em que a assistimos no Festival Mesa Verde.

Na ocasião, sua noite de solos, antigamente interpretados inteiramente por ela, contou com dois ilustres convidados: Urs Dietrich e Mareike Franz (*1983),

para interpretar solos que já se tornaram difíceis para Linke em sua maturidade executar. Sobre essa noite de solos realizada em Porto Alegre, Pereira (2009) afirmou: “Ao seu público, Linke proporciona a possibilidade de visualizar uma transparência em suas criações. Para que isso se concretize, em suas obras ela concilia a técnica de dança aos planos físico e espiritual”⁶².

Nas obras de Linke pude ver o silêncio como parte integrante e importante ao significado. O silêncio está presente de diversas formas, é produzido, e não sobreposto ao dizer.

Em *Flut*, obra concebida em 1981, com estreia no Theater Rheydt, Monchengladbach - Alemanha, a ausência de cenário e apenas um tecido azul de vinte metros como objeto cênico permite o espaço para que se possa perceber o vazio visual no palco. Apenas um intérprete percorre toda a caixa preta que se encontra em silêncio, à espera de seu dizer. A peça trata sobre as angústias humanas, sobre pensamentos, “barulhos” que estão em nossa mente, com os quais não sabemos lidar. A dificuldade do intérprete de lidar com este imenso tecido, transportando-o pelo palco, revela a relação entre as ideias que nos surge ao assistir a peça e, além disso, nos leva a percorrer outros ambientes que não o palco, talvez, o mar?

A iluminação é simples e a música, *Elegia*, de Gabriel Fauré, com execução do Maestro Pablo Casals, transita entre o ensaio de uma orquestra, a ausência do som, o som das notas em sintonia, e também as correções, que são ditas, ao som da voz do maestro cantando a música que deve ser executada. Em determinados momentos da música, ela está como que sendo ensaiada, e são ouvidas repetições como acontecem em ensaios de dança, de música ou mesmo da vida.

O tecido, que permanece no palco durante toda a cena, some subitamente pela coxia, deixando o intérprete só, no centro do palco, sem saber para onde ir. Afinal, o que pensamos é real? Nossos pensamentos estão realmente em nossa mente, o barulho, o silêncio, a ausência, o que é real? Tudo

⁶² In: <http://www.conectedance.com.br/materia.php?id=78>, acessado em: 04/03/2010

não passa de uma ilusão?

Pude estabelecer um paralelo entre estas questões e o livro de Clément Rosset, “O real e seu duplo” (2008), em que o autor discorre sobre a “realidade ilusória” da vida, na qual vivemos sempre em um duplo de algo já existente:

O real só começa no segundo lance, que é a verdade da vida humana, marcada com a rubrica do duplo: quanto ao primeiro lance, que não duplica nada, é precisamente um lance inútil. Em suma, para ser real, segundo a definição da realidade neste mundo, duplo de um inacessível real, é preciso copiar alguma coisa; ora, este nunca é o caso do primeiro lance, que não copia nada: só resta então deixá-los aos deuses, os únicos dignos de viverem sob o signo de único, os únicos que são capazes de conhecer a alegria do primeiro (ROSSET, 2008, 65).

Seria, portanto, a arte o duplo de muitos duplos? De duplos que são a vida? De certa forma, aquela realidade que se apresenta na obra *Flut*, em que o intérprete se depara o tempo inteiro com um tecido que some ao final da peça, deixando-o sem saber ao certo o que ele estava fazendo ali, nos leva um pouco para esta reflexão sobre os barulhos que nos percorrem enquanto indivíduos, onde o silêncio da cena é, na verdade, o barulho da mente.

No Festival de Dança Mesa Verde, *Flut* foi “reescrita” por Dietrich e a respeito da atuação do artista Pereira (2009) afirma:

A maturidade e a extensão expressiva da movimentação de Dietrich tomam conta da cena e, mesmo que tenhamos na lembrança esboços da versão dançada por Linke, a atuação dele não deixa por menos: muito coesa, revela um corpo profundamente identificado com o que está executando (PEREIRA, 2009)⁶³.

A interpretação de Dietrich edifica ainda mais a relevância desta coreógrafa em se manter atuante e ainda generosamente permitir a outros

⁶³ In: <http://www.conectedance.com.br/materia.php?id=78>, acessado em: 04/03/2010

intérpretes conexão e relação com sua obra em vida. Além desta atitude, manter seu trabalho em constante movimento alimenta o público, mantendo ainda a coreografia viva.

Im Bade wannen (Na banheira), que teve sua estréia em 1980, no teatro da Folkwang Hochschule-Essen, e que foi encenada no Brasil em 1986, é uma obra que permite a vazão do espaço cênico para apenas um corpo. Criada a partir do desejo de utilizar em cena objetos tão comum, de uso diário e íntimo como, por exemplo, uma banheira e uma privada, na obra estes objetos foram ressignificados até chegar ao universo de uma mulher e seus pensamentos ao realizar tarefas diárias em sua solidão.

A artista inicia o espetáculo sentada de costas para o público em um vaso sanitário e então se direciona à banheira que se encontra ao seu lado direito. Por meio de movimentos que remetem à limpeza ela inicia sua dança. Silva (2007) descreve esta obra como

(...) dos seus mais belos solos, intitulado *In Bade-Wannen* (1984), faz uma banheira transformar-se em seu partner. Com música de Erik Satie, Linke dança dentro, em volta e com a banheira, como um cão preso numa corrente em volta de uma árvore, desesperançosa e, ao mesmo tempo, profundamente apaixonada por essa escravidão (SILVA, 2007, 11).

Sobre a solidão e angústia feminina, a obra vai além deste espaço externo íntimo e parte para uma intimidade mais densa do ser humano. A banheira ganha sentidos diversos, chegando a ser um “partner” para a intérprete em cena, ora como protagonista, ora coadjuvante.

Além de atingir um instante extremamente poético, a personagem também mostra uma possibilidade de transcendência dentro de seu dia a dia. Ao realismo captado com um olhar bem direcionado na dificuldade, há por outro lado a capacidade de superar essa situação (PEREIRA, 2009⁶⁴).

⁶⁴ In: <http://www.conectedance.com.br/materia.php?id=78>, acessado em: 04/03/2010.

A música de Eric Satie (*1866 - †1925) transita entre a pausa e a continuidade em momentos que se sobrepõem ao movimento e em momentos em que se justapõem. Ou seja, há momentos em que o movimento dialoga diretamente com a música; em outros se apresenta como pano de fundo; ou ainda, a música se silencia para que apenas o gesto corporal venha a dizer. Esta relação subjetiva com a música encontra respaldo nos dizeres de Lomakine (1999):

A correspondência “dança para música” sinalizou uma mudança radical na história da dança *avant garde* do séc XX. A maior mudança de valores dos coreógrafos da nova dança dos anos 80, em relação a seus antecessores dos anos 60 e 70, foi a utilização da música, que é sem dúvida um dos meios-chave para se buscar expressão na dança, uma vez que esta tem o poder de criar todo um humor. Até os anos 80 a tendência dos pós-modernos foi separar a dança da música, pois segundo eles a dança legítima como uma realidade autônoma (LOMAKINE, 1999, 74).

Durante conversa informal, em um jantar na cidade de Essen Werden/Alemanha, em janeiro de 2010, Susanne Linke me revelou que a música nunca deve ser seguida pelos passos do bailarino, contudo, também não deve ser ignorada. Este equilíbrio permite o encontro com a poesia.

As palavras da bailarina Regina Advento (*1965), referindo-se a Pina Bausch, colaboram para refletir sobre os momentos em que ocorrem pausas de movimento na cena de Linke. Desta forma, encontramos auxílio para refletir a respeito do tempo, movimento e música na dança teatral. A bailarina afirmou: “Pina Bausch sempre fala que um movimento é bom; se ele sem música é bom, se tem um ritmo, existe a música interior de cada movimento. Procuro sempre trabalhar a sonoridade do movimento”⁶⁵.

A questão rítmica na Dança Teatral é intensa. A origem desta

⁶⁵Em entrevista (transcrita posteriormente por Luiza Banov) realizada em Essen/Alemanha, por Sayonara Pereira, em janeiro de 2009, como parte do material para seu Pós-Doutorado: “O que descreve o Gesto” / UNICAMP-FAPESP (2007-2009). Em preparação para edição.

ritmicidade talvez possa ser relacionada às influências de Jaques-Dalcroze por meio da ginástica rítmica, além das influências na dança clássica, que é inteira realizada nos compassos musicais. Posso ainda arriscar a dizer que a precisão do gesto no “tempo-ritmo” se influencia de alguma maneira pela própria cultura germânica.

Sobre o ritmo, Pavis (2003, 147) diz: “A determinação do tempo-ritmo é a tarefa do ator que imprime sua marca e o seu tempo-ritmo interno à enunciação de seu texto e de seu papel”. Neste sentido, observo que a busca da precisão e certeza do movimento executado faz com que o próprio intérprete crie seu ritmo, o tempo no espaço em que vive sua existência, e desta maneira, o coreógrafo pode compor trechos musicais nas diversas maneiras em que desejar.

Por meio de outro olhar, encontrei em Orlandi (2007) que na

relação entre a palavra e o silêncio: a palavra imprime-se no contínuo significante do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, constituindo um tempo (*tempus*) no movimento contínuo (*aevnum*) dos sentidos do silêncio. Podemos enfim dizer que há um ritmo no significar que compõe o movimento entre silêncio e linguagem (ORLANDI, 2007, 25).

O tempo se mostra como uma das peças-chave para a construção cênica, algo muito necessário ao intérprete, já que nasce da relação do sujeito com o mundo. Por outro lado, a obra *Wandlung*, de Linke⁶⁶, é uma obra ancestral. Dedicada a Mary Wigman, é um fluxo contínuo em que se questiona a passagem da vida e da morte. Nela, a intérprete percorre em movimentos contínuos os níveis e as dimensões do palco, como que flutuando em uma viagem para um lugar desconhecido. Diferentemente de *Flut* e *Im Baden Wanen* não possui objeto cênico, mas igualmente se “reduz” à bailarina e ao espaço do palco. Figurino simples e nenhum cenário ou objeto cênico, luz amena, a artista desenha entre o vazio do palco, trazendo a dramaticidade à cena. Pereira (2009) afirma a respeito:

⁶⁶ Com estreia em 1978, no Theater Heidelberg; trilha sonora de Franz Schubert.

Atual em sua concepção, esse solo é muito significativo tecnicamente porque a princípio ele se apresenta como um despertar, um espreguiçar de movimentos muito simples. Porém, à medida que se desenvolve, apresenta uma caligrafia muito própria, baseada em técnica precisa e apurada (PEREIRA, 2009⁶⁷).

Atualmente não é mais Linke quem interpreta esta obra, devido ao esforço necessário e ao seu alto nível técnico. Este fator é uma das razões pelas quais suas obras têm sido aos poucos e minuciosamente ensinadas a artistas jovens, que passam a reescrever seus papéis na cena, sempre com a apurada direção de ensaios da própria Linke.

Em conversa informal com a artista, ela me revelou que *Wandlung* não foi bem recebida pelo seu mestre Hans Züllig, quando criada. Segundo Linke, Züllig acreditava que esta obra não deveria ser feita. Porém, Linke sempre considerou que devemos fazer até o final o que acreditamos, e que algo só pode ser efetivo se tivermos com nossa alma completamente envolvida nos objetivos propostos.

Ao assistir os três trabalhos relatados acima, pude encontrar neles elementos em comum. Quase sempre um elemento cênico desaparece, ou melhor, silencia, para que outro possa dizer. É como se cada um desses elementos fosse uma voz e, então, em algum momento uma voz se cala para que outras possam ser ouvidas. O silêncio acontece de forma a compor a cena, o “não dizer” ao mesmo tempo se revela aliado do discurso cênico, visto que direciona a atenção do espectador, seja à luz, ao corpo, à música ou à ação. Além disso, os intérpretes não possuem voz apenas para um personagem, mas representam pessoas, sentimentos, imagens. Sobre isto, Pavis (2003) expõe:

Na prática teatral contemporânea, o ator não remete mais sempre a uma pessoa verdadeira, a um indivíduo formando um todo, a uma série de emoções. Não significa mais por simples

⁶⁷ In: <http://www.conectedance.com.br/materia.php?id=78>, acessado em: 04/03/2010

transposição e imitação; constrói suas significações a partir de elementos isolados que toma emprestado de parte do seu corpo (neutralizando todo o resto) (PAVIS, 2003, 55).

Outro elemento em comum observado nas peças de Linke foi a iluminação, que, de certa forma, é aliada da cena. Por se tratar de solos, a luz esteve sempre centrada, focando o intérprete e sua ação. Além disso, bastante simples e na maior parte dos momentos quase que natural, sem muitos efeitos. Participa, também, na composição plástica e, assim como a música, transita num ir e vir, na ausência e na presença, compondo as ações e direcionando o olhar do espectador. De acordo com Pavis (2003): “A iluminação ocupa um lugar-chave na representação, já que ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator, maquiagem), conferindo a eles uma certa atmosfera” (PAVIS, 2003, 179).

Sobre as obras de Susanne Linke, o artista e pesquisador Flores (2000, 22) afirma que ela se utiliza dos recursos cênicos como a cenografia e o vestuário em situações em que os significados se recodificam para gerar novos significantes⁶⁸.

3.2. *Frauenballett, o balé das mulheres*

Foi em meados dos anos 70, em uma viagem à Índia com uma amiga, que Susanne Linke obteve as primeiras inspirações para a criação de *Frauenballett*. Segundo a coreógrafa, estava viajando de trem, lotado de passageiros, e durante a viagem observou que os homens encontravam-se todos sentados, enquanto que as mulheres viajavam em pé. Neste momento, ela se deu conta da diferença imposta entre homens e mulheres, na qual os homens se colocam em posição superior e possuem mais reconhecimento em seus trabalhos.

⁶⁸ Tradução de Luciana Coutinho.

As mulheres trabalham muito, ganham pouco, e ainda são tratadas como inferiores.

Na visão da coreógrafa, a situação machista em que se encontrava aquela sociedade precisava de mudanças. Surpresa e decepcionada com a situação em que se deparava, Linke trouxe voz a esta temática em sua obra. *Frauenballett* vem tanto como uma postura feminista em relação a isso, quanto também em forma de crítica.

Com trilha sonora de compositores renascentistas e obra de Krzysztof Penderecki (*1933), a coreografia tem início com o caminhar das mulheres que seguem para principiarem seu dia de trabalho. Existe uma célula de movimento que se torna um “late-motive” e se repete inúmeras vezes, com algumas transformações. Na primeira cena, nove bailarinos se alternam em um cânone incansável que cruza o palco horizontalmente. Esse trajeto é feito ora com *plié*⁶⁹, ora com acento no quadril, ora com ambos. A contagem também se transforma ao longo da caminhada.

Os bailarinos manipulam tecidos que desenham o caminho pelo qual eles passam. Estes tecidos, coloridos, remetem às lindas vestimentas das mulheres indianas. Além de afirmarem uma postura feminista, representam a força, e seu significado se transforma à medida que a obra se desenvolve. Suas cores são variadas entre tons de vermelho, amarelo, roxo, vinho, variações de rosa.

Para a versão atual de *Frauenballett*⁷⁰, Susanne Linke afirmou ter realizado pequenas alterações em relação à versão original, afinal, a última remontagem havia sido realizada dez anos antes. Os trechos coreográficos permaneceram o mais fiel possível, contudo, existem dois personagens da peça que antes representavam dois homens velhos. Na versão de 2010, Linke optou

⁶⁹ “Plié: Dobrado. Refere-se a uma flexão do joelho ou dos joelhos. São dois os plié principais: o grand plié e o demi-plié. No primeiro caso, a (o) bailarina (o) dobra pelos joelhos até que as coxas fiquem na horizontal. No segundo, fica no meio do caminho; daí demi-plié – meio plié. O plié é fundamental, básico, para a maioria dos passos executados pela (o) bailarina (o). Por isso, é um dos exercícios fundamentais feitos na barra e no centro de prática, tornando as juntas, os músculos e os tendões mais flexíveis e elásticos, ao mesmo tempo em que ajuda a controlar o equilíbrio” (PAVLOVA, 2000, 171).

⁷⁰ Tive a oportunidade de estagiar por um período na remontagem dessa peça, com o elenco do Folkwang Tanz Studio, em Essen/Alemanha. A remontagem levou cerca de um mês e meio, entre janeiro e fevereiro de 2010, e a estreia ocorreu no dia 27 de fevereiro de 2010.

por “atualizá-los”, transformando-os em homens de negócios, “mafiosos”, e adicionou ainda um novo personagem que seria como um “capanga” destes possíveis bandidos.

Durante a peça, os mafiosos e o capanga citam trechos do capítulo nove da obra *O Capital* (1867), de Karl Marx, intitulado *Taxa de Mais Valia*, e se comunicam entre si através da língua de sinais; simulam uma situação onde o “capanga” é contratado pelos “mafiosos”, um tencionando matar o outro; não existe fim para esta situação, que gera um suspense durante toda a peça.

Frauenballett já foi encenada em diversos países, como Perú, Costa Rica, Brasil e Indonésia. No Brasil, inclusive, foi remontada pelo Grupo Corpo, de Belo Horizonte. Esta remontagem teve sua estreia no dia 15 de setembro de 1988, no Grande Teatro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, com coreografia, figurino e iluminação de Susanne Linke.

Através da nomenclatura musical, Linke intensifica a expressão do corpo em um plano onde o movimento se hierarquiza em ações principais como o verbo na oração e sua localização posterior, dando ao afeto percussão para incrementar na medida em que declina ou repete o êxtase da dança: Entenda-se esse declínio como uma variação sobre o mesmo gesto, em um corpo sem origem ou morte, uma linha que não aceita fraturas, uma dança sem estações – onde, ainda na mais precisa detenção, o corpo suspenso dança - e, com ele, a dimensão criadora esvaziará os conceitos onde esse corpo em ressonância com o mundo do criador produzirá seus ruídos, pois tudo no drama é propósito; propósito que não é dado a compreender-se já que o universo da arte continua se centrando no homem e para o homem e, enquanto isso acontece, seu princípio será sempre o da arte dramática (FLORES, 2000, 22)⁷¹.

Durante os ensaios dos quais participei, Linke sempre esteve muito absorvida em transmitir, além da forma de cada sequência de movimento, também sua intenção. “*É preciso ter coragem para ser devagar*”, disse ela em um momento

⁷¹ Tradução: Luciana Coutinho.

do ensaio em que não há música e os bailarinos devem iniciar a movimentação lentamente.

Provavelmente, jamais será possível encontrar palavras que descrevam o verdadeiro significado de conhecer e compartilhar momentos com esta incrível artista. Todo olhar sincero, palavra concedida, experiência dividida possui sua função certa, de estímulo e afeição aos jovens artistas que por motivos diversos das suas vidas oportunamente se cruzaram com a dela. A força e intensidade dos movimentos que ao mesmo tempo possuíam algo de etéreo e sublime; toda exatidão e certeza encontrada em cada ação desempenhada permanecem de alguma forma e vivem agora no corpo da artista pesquisadora que aqui discorre, como alento para as seguintes páginas e cenas deste estudo, bem como para as ações diversas que sucederão em sua vida.

3.3. Entrevistas

Durante o estágio com os bailarinos da Folkwang Hochschule, utilizei como um dos meios de pesquisa, dentro da *atuação participante*, o diálogo com as pessoas que estavam vivendo naquele e daquele ambiente. Estabelecer este contato e entender um pouco sobre o que cada indivíduo teria a dizer sobre aquele espaço revelou-se uma pesquisa viva. Estructurei algumas das conversas informais em formato de entrevista⁷² para que ficassem mais bem apresentadas no texto da dissertação, mais fáceis, diretas e objetivas para o leitor, entendendo que este também possa vir a se interessar pelo sentimento vivo das pessoas que possuem suas vidas envolvidas na temática aqui descrita.

3.3.1. Luiza Brás Batista

Bailarina brasileira e integrante do FTS, Luiza Braz Batista nasceu em Vitória/Espírito Santo, em 1989. Considerei bastante oportuno, na ocasião, que ela

⁷²Na transcrição das entrevistas com as artistas, as suas “falas” foram transcritas, em termos de linguagem, levando em conta a o caráter informal da entrevista.

contasse um pouco de sua experiência como artista naquela terra distante. Na remontagem de *Frauenballett*, em 2010, Luiza atuou como solista no mesmo papel realizado anos antes pela brasileira Regina Advento, atual integrante do Wuppertal Tanztheater.

Trechos da entrevista com Luiza Brás Batista:

1) Fale um pouco sobre sua trajetória

Luiza Brás - *Nasci em Vitória, em 19 de outubro de 1989, e me mudei para Belo Horizonte aos quatro anos de idade. Comecei a dançar aos sete anos e tive como mestres ícones da dança brasileira. Aos treze anos tive meus primeiros contatos com a dança profissional e em 2006 ingressei no Grupo de Dança Primeiro Ato em Belo Horizonte. Estudei na Folkwang entre 2007 e 2009, tendo me graduado em 2009, tendo como mestres Malou Airaud, Rodolpho Leoni, Dominique Mercy, Stephan Brinkmann, entre outros. Desde 2008, sou guest no Tanztheater Wuppertal Pina Bausch na peça 'A Sagração da Primavera'. Atualmente sou bailarina contratada na companhia Folkwang Tanzstudio em Essen, na Alemanha.*

2) O que te interessou no Tanztheater?

Luiza Brás - *Me interessou a amplitude e a liberdade de criação que o Tanztheater oferece. Além de dançar, sempre gostei muito de atuar, cantar, fazer música, escrever textos... E dentro do Tanztheater encontrei espaço e oportunidade para fazer tudo isso o que gosto.*

3) Relação entre o fazer dança na Alemanha e o fazer dança no Brasil

Luiza Brás - *Logo depois que comecei a viver na Alemanha, percebi que no Brasil há muita coisa boa, muita gente, muitas companhias boas, que não têm oportunidade, incentivo ou patrocínios suficientes para desenvolver seus projetos, ideias e espetáculos. Aqui, na Alemanha, ou melhor, na Europa, sinto que é o contrário. Há muito dinheiro, patrocínios, oportunidades e investimentos, mas a qualidade das coisas não se compara à qualidade das coisas que o Brasil tem. Sinto que fazer dança aqui na Alemanha é mais fácil, em questões financeiras e políticas. Há mais incentivo cultural. Vejo que viver de dança é (mais) possível, aqui na Alemanha.*

4) Fale um pouco sobre sua experiência com Rodolpho Leoni

Luiza Brás - *Rodolpho é um mestre pra mim. Uma pessoa com uma experiência e sabedoria corporal, que nunca tinha encontrado antes. Trabalhar com ele para mim é um desafio e também um prazer. Pelo fato de nunca estar satisfeito e querer sempre mais, mais e mais. Com ele tenho sempre a sensação que serei uma eterna aprendiz e que sempre haverá algo novo para aprender, uma nova meta a alcançar, uma nova barreira a ser quebrada. Penso que tê-lo como professor na Folkwang é um privilégio. Seu conhecimento de movimento e dinâmicas, seu conhecimento do*

corpo e das variadas formas e possibilidades de como um corpo pode se mover são coisas valiosas.

5) Fale um pouco sobre sua experiência na remontagem do Frauenballett

Luiza Brás - *É difícil aprender um ballet por vídeo. Ainda mais um ballet que foi criado há 30 anos. Penso que não teria sido possível remontar Frauenballett se Susanne não tivesse estado presente, trabalhando conosco e nos ensinando ela mesma, todos os movimentos, nuances e intenções que Frauenballett possui. Foi uma experiência maravilhosa. A peça é linda e, por incrível que pareça, atual. Foi um mês e meio de muito trabalho, muito suor, mas também foi muito prazeroso!*

6) Como é trabalhar com Susanne Linke?

Luiza Brás - *Trabalhar com uma mulher como Susanne Linke é, primeiramente, uma honra. Mulher forte, cheia de vida, cheia de energia e experiência. Me identifiquei muito com o trabalho dela. Gostaria muito de trabalhar com Susanne novamente. Foi simplesmente maravilhoso.*

7) Como você percebe o trabalho corporal na peça Frauenballett?

Luiza Brás - *Susa⁷³ é outra pessoa que possui uma experiência e sabedoria corporal incríveis. Ela tem seu próprio estilo e 'técnica', que a princípio podem parecer um pouco estranhos e engraçados, mas que são incrivelmente bons para o corpo e para o desenvolvimento de técnica. Frauenballett é uma peça muito física, mesmo que não pareça. Fazer aulas todos os dias com Susanne foi essencial e indispensável para a remontagem da peça.*

8) Que técnica se faz necessária ao bailarino que quer se expressar a partir da linguagem do Tanztheater?

Luiza Brás - *Penso que a técnica moderna e também a clássica são essenciais para a linguagem do Tanztheater de Pina Bausch, Susanne Linke e tantos outros coreógrafos. Há diferentes companhias de Tanztheater e, portanto, diferentes técnicas usadas como base da linguagem. Algumas com diferentes técnicas modernas, outras usando técnicas de releve ou de dança contemporânea, como se diz no Brasil. Algumas companhias utilizam técnicas desenvolvidas pelos próprios coreógrafos e assim por diante. Mas em geral creio que a técnica moderna e a clássica ainda são requisitos importantes para um bailarino que quer se expressar a partir da linguagem do Tanztheater.*

⁷³ Apelido carinhoso utilizado pelos bailarinos para se referir à coreógrafa Susanne Linke.

3.3.2. Blanca Noguero Ramírez

Blanca Noguero Ramírez, nascida na Espanha, em 1980, participa da primeira turma de mestrandos da Folkwang Hochschule, desta maneira, tem a oportunidade de participar das remontagens e montagens junto ao Folkwang Tanz Studio, tendo feito parte da remontagem de *Frauenballett*.

Trechos da entrevista com Blanca Noguero:

1) Fale um pouco sobre sua experiência artística com Rodolfo Leoni

Blanca Noguero - *Para mim, trabalhar com o Rodolfo foi uma experiência muito positiva. Por ter estudado na escola Folkwang, eu já havia frequentado suas aulas, entretanto, não havia participado de nenhum processo criativo, e isto é que foi muito interessante. Seu trabalho físico é centrado no corpo, movimento e espaço. O corpo em movimento cria uma interação com o espaço e com os outros bailarinos. Um trabalho interessante e muito positivo para mim enquanto estudo interpretativo. Um maneira distinta de abordar o movimento e a dança.*

2) Fale um pouco sobre sua experiência na remontagem do Frauenballett

Blanca Noguero - *O trabalho com Susanne Linke na remontagem de Frauenballet também foi uma experiência muito positiva e, por sua vez, muito diferente da experiência com Rodolfo Leoni. Primeiramente porque Frauenballet foi uma reconstrução de uma obra, o que significa que tivemos que aprender exatamente os movimentos que já haviam sido criados, aprender a sequência de movimentos e entrar no mundo desta coreografia. De qualquer maneira, algumas coisas foram transformadas, uma vez que não era o mesmo número de bailarinos da obra original; sobretudo a parte atuada foi mais modificada e atualizada. Nos momentos de fala foi conservado que cada um manteria a sua língua materna, tendo tantos diferentes idiomas alguns textos foram trocados. No que se diz respeito à movimentação, é uma peça difícil e em um primeiro momento precisei trabalhar movimento por movimento para aprender corretamente e entrar em sua técnica.*

3) Como foi trabalhar com Susanne Linke?

Blanca Noguero - *Trabalhar com uma pessoa que estudou e faz parte da história da dança, ter a sorte de aprender em primeira mão uma coreografia de sua própria coreógrafa, acredito ser uma sorte muito grande, ainda mais quando se trata de uma pessoa tão generosa e boa pedagoga, o que pude perceber em minha experiência com Susanne Linke. Ela é uma pessoa que se entrega ao trabalho e se dedica a ele com respeito e paixão incríveis. É uma pessoa magnífica que seguirei admirando sempre. Possui uma força incrível, além de tudo ainda é capaz de ensinar com seu corpo aquilo que explica com suas palavras. Em resumo, posso dizer que foi uma grande sorte poder ter trabalhado com ela.*

4) Como você percebe o trabalho corporal na peça Frauenballett?

Blanca Noguero - *O trabalho corporal desta peça é duro, difícil. Durante toda a obra há uma atitude corporal que é a do cansaço; as mulheres estão cansadas de tanto trabalhar, entretanto são fortes e aguentam. Apesar de passarmos por diferentes estados, nunca se pode deixar que o corpo se entregue ao cansaço e se revele pesado... os movimentos ajudam a dar esta sensação. Os movimentos são muito estudados, detalhados e minuciosos. O trabalho com ritmo também é muito importante. No sentido corporal, há uma grande ênfase na pelve, que durante toda a obra tem uma posição determinada na devolução e velocidade dos movimentos...*

3.3.3. Mareike Franz

Mareike Franz, bailarina alemã, nasceu no ano de 1982, e integra o FTS. A partir de 2006/2007, esta bailarina teve a chance de aprender e dançar trabalhos da coreógrafa Susanne Linke. Inicialmente aprendeu a obra solo *Wandlung*. Em 2006, participou da remontagem de coreografia de grupo *Fragmente/Skizzen*; em 2007, da remontagem de um solo do espetáculo *Schritte Verfolgen*; e, em 2009/2010, da remontagem de *Frauenballett*, outra coreografia de grupo.

Mareike Franz estava com Linke no Festival de Dança Mesa Verde (Porto Alegre / Brasil, 2009), onde tive a oportunidade de vê-la dançando pessoalmente pela primeira vez. Desde que a conheci, estivemos em contato, podendo dividir uma com a outra as necessidades e desejos do intérprete contemporâneo. Franz me concedeu a oportunidade desta entrevista⁷⁴ em fevereiro de 2011. Acredito que suas convicções artísticas muito podem contribuir para este trabalho, uma vez que se revela um relato vivo, presente e atual de alguém que se encontra submersa na temática envolvida.

Trechos da entrevista com Mareike Franz:

1) Fale um pouco sobre sua trajetória

Mareike Franz - *Comecei a dançar aos seis anos de idade em uma escola de dança particular em Hannover, Alemanha. Meus professores eram casados e lecionavam juntos aulas de balé nesta*

⁷⁴ As questões foram elaboradas e respondidas em inglês. A tradução para o português foi realizada por Luiza Banov.

escola. Além disto, a partir dos treze anos, aprendíamos, na escola, dança moderna, danças folclórico-históricas, sapateado e improvisação. Ambos haviam sido alunos de Kurt Jooss nos anos de 1960 e foram também integrantes do Folkwang Ballett, onde tiveram a oportunidade de dançar a remontagem da "Mesa Verde" junto com a colega mais nova de classe Pina Bausch.

Aos dezessete anos prestei audição para entrar na Palucca Dance School, na cidade de Dresden, localizada no leste da Alemanha. Na época, os professores disseram que eu era muito nova para entrar na Folkwang School. Assim, Palucca School pareceu ser a ideal para mim, principalmente devido ao fato de neste período eu amar praticar o balé clássico.

Esta escola possui uma forte educação tanto para o balé (estudávamos a técnica de balé russo) como também para a dança moderna (na qual tive contato com professores da Folkwang School e da Escola de Limón). Também fazíamos treinamento com trabalho de pontas, repertórios, composição e improvisação.

Gret Palucca foi uma dançarina expressionista de seu tempo e trabalhou como bailarina de Mary Wigman. No período da Alemanha dividida, foi difícil para Palucca salvar sua própria técnica de dança moderna e sua maneira de lecionar devido à política. Ela era muito talentosa em dar aulas de improvisação, uma vez que motivava seus estudantes a encontrar e a acreditar em sua própria linguagem. Muitos dos bailarinos que passaram por sua escola se tornaram coreógrafos posteriormente. A Palucca School era um espaço de criação em um período muito depressivo.

Quando eu estive na Palucca School ainda havia muita pressão e disciplina no que diz respeito à técnica do balé, mais do que eu esperava, pois meus antigos professores haviam me ensinado de uma outra maneira, na "maneira Folkwang": permanecer na simplicidade e na essência da técnica para a preparação do corpo, mas também permanecer com honestidade em suas condições e capacidades físicas. A técnica era uma base nítida para se dançar livremente, que possibilitava compor com a expressividade, posteriormente, em uma coreografia.

Na Palucca eu treinava muito cedo, muito intensamente e muito pesado. Desta maneira, me lesionava com frequência o que me levou em um determinado momento a ter que operar os dois pés. Minha reabilitação levou três anos, fazendo com que eu concluísse o curso que normalmente é de quatro anos, em seis.

Este é o motivo pelo qual eu era apaixonada pelas aulas de dança moderna e improvisação na Palucca School: para mim era um alívio dançar comigo mesma, ser livre e independente do professor de balé clássico, em busca de minha própria expressão e idioma. Consegui uma bolsa de estudos e fui para o Festival de Dança Americano, na Carolina do Norte, EUA e para a cidade de Nova York. O diretor da Palucca School, Enno Markwart, era um entusiasta e sua energia permitia aos estudantes possibilidades de integrar programas de intercâmbio em dança na USA, e no Japão.

Após minha saída da Palucca School integrei durante um ano uma Companhia de Balé no Norte da Alemanha. Entretanto, ainda tinha problemas em demonstrar meu melhor devido à recuperação dos meus pés. Me sentia fracassada em procurar um emprego.

Então, como que uma chance, tive a oportunidade de conhecer Susanne Linke, já que ela procurava jovens bailarinos para dançar sua obra solo "Wandlung". No verão de 2006, fui à Essen e Viena participar de seus workshops e aprender "Wandlung" junto com outros quatro jovens bailarinos. No outono, eu estava pesquisando esta obra em minha antiga escola de dança pois eu não tinha outro lugar para ir. Em novembro de 2006, tive minha primeira oportunidade em apresentá-lo em Dresden, Alemanha no evento "Mary-Wigman-Days" (Susanne Linke foi também aluna de Mary Wigman. "Wandlung" é na verdade uma homenagem a Wigman).

Após esta apresentação, Susa me ofereceu um contrato para aprender sua outra obra "Schritte Verfolgen", que foi uma reconstrução de seu solo, coreografado em 1985. Ela desejava reconstruí-lo como uma obra dançada por quatro bailarinos de idades diferentes. Nossos ensaios iniciaram em Essen, Alemanha, no ano de 2007. Este foi o motivo pelo qual iniciei as aulas na Folkwang School.

Nesta escola encontrei uma atmosfera livre e destemida. Um entendimento completamente diferente do trabalho com meu centro, minha mente, a respiração mais livre e fácil, sentir e utilizar meu próprio peso. Me senti salva e tive a impressão de completar os vácuos e

espaços obscuros que haviam acontecido de maneira errônea em minha antiga formação artística. No fundo foi como remeter as memórias de minha infância e adolescência, pois foi o mesmo espírito da dança que eu amava. Me senti “em casa”.

Foi permitido a mim participar das classes na escola até que pudesse finalmente prestar audição para realizar a pós-graduação (dois anos). Tive classes com Lutz Förster, Malou Airaud, Rodolpho Leoni, Anne-Marie Benati, Brian Bertscher, Franko Schmidt. Ocasionalmente surgia oportunidade de apresentar alguma obra de Susa e então ensaiava com ela.

Entretanto, a nova informação sobre dança e meus antigos hábitos podem ter sido novamente demasiados, visto que acabei lesionando meu joelho e tive que realizar uma nova operação. Tive muito medo. Muitas audições e projetos que não pude participar. Em 2008, houve uma audição para “A sagração da primavera” de Pina Bausch. Fortuitamente fui selecionada junto com outros cinco bailarinos para os ensaios em Wuppertal. No verão de 2008, consegui uma vaga no primeiro elenco. Até os dias de hoje sou bailarina convidada para apresentações desta obra em turnê.

No verão de 2009, terminei minha pós-graduação e me inscrevi para um contrato no “Folkwang Tanzstudio”, companhia formada por jovens bailarinos, situada no Campus da Folkwang, sob direção de Rodolpho Leoni e Lutz Förster. Nela dançamos: “Bits and Pieces”, de Rodolpho Leoni, “Frauenballett” de Susanne Linke, e “Sanguis” de Urs Dietrich. Agora nós bailarinos iremos trabalhar para apresentar uma noite com nossos próprios trabalhos. Continuarei nesta companhia na temporada 2011/2012, consolidando meu terceiro ano como membro do grupo.

2) O que te interessou no Tanztheater?

Mareike Franz - *O que me interessou no Tanztheater é toda a honestidade, humanidade, forma atual, direta e criativa da linguagem corporal dos bailarinos e da coreografia. O bailarino não é um instrumento sem rosto, mas, sim, possui uma cor, uma expressão, pode compor com seu/sua qualidade ou especialidade e consigo mesmo.*

Os coreógrafos do Tanztheater são capazes de reconhecer qualidades e habilidades em e de seus bailarinos, envolvendo-os no processo criativo, permitindo a eles espaço para encontrar coisas novas sobre si mesmos. É um trabalho sobre a vida. Você deve permanecer curioso, aberto, alerta, pois cada obra, cada criação é como uma nova língua que você ainda não conhece. É também um trabalho reduzido e seletivo/detalhado permitindo a expressão do corpo permanecer clara e forte. Em algumas obras você pode utilizar sua voz e até mesmo realmente atuar em cena. Sempre se perguntar: Como farei isso? Te permite estar renovada em sua vida, como ser humano, como artista, não apenas em um ilusório mundo do cisne branco.

3) Fale um pouco sobre sua experiência com Rodolpho Leoni

Mareike Franz - *O trabalho de Rodolpho é muito inspirador para mim enquanto bailarina. Você tem que sempre estar buscando “algo”, mantendo “algo” vivo, interessante, brilhante, cantante, movendo dentro de você. Esta é a sua tarefa enquanto dançarino. Então algo pode acontecer e vir até você, através de você, para fora de você, no espaço, para o público. Rodolpho é sempre apaixonado por criar novos movimentos, para estar surpreso pelo que acaba de acontecer, por se surpreender pela dança. O trabalho de Rodolpho é somente sobre dança. Espaço, bailarino, movimento. Energia, respiração e ritmo. Diferentes qualidades em uma quantidade de movimentos, pequenos, enormes, generosos e muito dinâmicos. É um desafio permanente: O que devo fazer, tirar disso, agora?*

4) Fale um pouco sobre sua experiência na remontagem do Frauenballett

Mareike Franz - *Reconheço Frauenballet como sendo uma obra forte, na qual pude me apresentar e me sentir como uma mulher de muito trabalho. Encontrava-me ainda, juntamente com uma porção de outras mulheres em uma fábrica de tecidos, apenas estando fortemente umas com as outras enquanto dançávamos alegremente/sensualmente/nervosas/desesperadas/ quase que chorando com nossos quadris femininos, dependendo do mundo de dinheiro, contrato, econômico dos políticos ou dos homens de negócios*

Mesmo sendo uma reconstrução, em minha expressão, eu pude experimentar uma conexão verdadeira com nosso mundo atual. Os quadris e as tristezas femininas são as mesmas, políticos e homens de negócios não mudaram desde que a peça foi construída. Para isto até mesmo não importa as diferentes nacionalidades, ou o país de origem. A coreografia de Susa se ajusta totalmente aos hábitos, sentimentos, realidade, status, trabalho – atemporal.

5) Como é trabalhar com Susanne Linke?

Mareike Franz - *Susa é uma artista que sabe que as coisas levam tempo. O corpo, com todos seus estágios diferentes, variadas emoções e idade. Susa conhece sobre alma e espírito e que o corpo precisa vivenciar diversas experiências na vida para vagarosamente encontrar sua essência na dança. Susa possui muito humor, um olhar e coração muito bom. Ela é uma artista sensível com imensa força e caráter feminino. Mesmo atualmente, ela se mantém trabalhando e em treinamento – por toda sua vida.*

6) Como você percebe o trabalho corporal na peça Frauenballett?

Mareike Franz - *O trabalho de Susa é muito físico, não no sentido de girar piruetas ou realizar grandes saltos, mas em criar um imenso poder dentro de você, que te permite dançar com sua mais intensa presença no espaço e tempo e clareza e atenção do movimento. Você sente sua energia crescendo dentro de você, desde os dedos dos pés, até acima de sua cabeça. Você sente ar envolta de você, seu bumbum, suas costas. Você se sente alongado e leve, enquanto permanece voltado ao seu centro. Sua linguagem da dança está permanentemente dentro, pulando e alongando, com verdadeira sensação da respiração e do peso do movimento. Sua relação dinâmica com o tempo é maravilhosa. É simplesmente certa. Possui conexão com a respiração, peso e com o tempo que você pode experimentar na vida cotidiana. As situações mais simples da vida, momentos do nada, se tornam e se desenvolvem a poderosos e muito intensos momentos no palco.*

Na obra Frauenballett nós dançávamos com longos tecidos. Isto foi um desafio, pois você tem que entregar toda sua energia ao chão, iniciando a movimentação a partir e através de seus quadris. Com o tempo, chegando ao estado de exaustão (toda obra da Susa é exaustiva!), o estado da mulher que se torna mais pesada, mais furiosa, mais desesperada, mais necessitada, mais extrema.

Nós trabalhamos com o tecido comprido também com nossas mãos, dobrando-os, alongando-os, lutando por eles, até o fim, até mesmo jogamos os tecidos e batemos nele, como um tecido molhado, de novo, de novo contra o chão. Uma peça muito física. Não colocamos nenhuma maquiagem. Precisávamos estar tão normal quanto somos. Mas especialmente nesta situação, não havia nada mais a compor, você apenas acredita em você mesma enquanto mulher e permanece com isto, o que possui e o que é: sua natureza, “sendo” suas linhas femininas, seu corpo, seu poder, sua voz, seu desejo, você mesma.

7) Que técnica se faz necessária ao bailarino que quer se expressar a partir da linguagem do Tanztheater?

Mareike Franz - *Acho que não é apenas sobre técnicas corporais. É o mesmo com a mente. Em geral, você enquanto ser humano. Atenção. Curiosidade. Consciência. Aprendizado. Perguntando-*

se a si mesmo. Percebendo. Tentando. Procurando algo de você mesmo. Mantendo isso e continuar. Muitas pessoas possuem tanta técnica, mas se tornam amortecidas, cegas, egoístas e chatas. Esses bailarinos estão ignorando e apenas dançando a si mesmos, acreditando que estão bem por que “se parecem...”. Quando existe a “linguagem do Tanztheater” então acredito que é apenas por que houve a necessidade para estas pessoas dançar e se expressarem, o que estava movendo eles internamente ou o que estava acontecendo envolta da sociedade. A maneira de dançar permanece diferente com cada coreógrafo de Tanztheater, fortuitamente, isto significa que a tradição do Tanztheater de alguma maneira deve continuar a se desenvolver em nosso tempo.

Kurt Jooss sempre manteve como base a técnica clássica de dança, construindo, criando, colocando seu próprio método e técnica para enriquecer a maneira de expressar. Sua técnica necessitava uma atenção especial e conhecimento sobre dinâmica e espaço ao bailarino, baseado em Rudolf von Laban. Ele foi professor de Pina Bausch. Ela passou pela educação de Jooss assim como também pela educação da Dança Moderna Americana, de Graham, Limón para seu aprendizado, para lecionar, utilizando-se desses conhecimentos para sua própria investigação e experimentação, iniciando, desta maneira, seu próprio trabalho na Alemanha...

No caso de Palucca, esta não possuía método, nenhuma técnica em sua aula moderna e de improvisação. Mas ela estava abrindo os sentidos dos bailarinos, bem como o espaço envolta, abaixo, acima deles por dentro deles, enquanto propunha desafios ou fazia questões sobre uma música, uma cor, um tema, uma situação, uma dinâmica...

Então mesmo quando poderia não haver possibilidade por uma continuidade da tradição do Tanztheater e da técnica de dança moderna no Leste da Alemanha, ainda havia muitos bailarinos que realmente buscavam por sua maneira de criar seu “próprio” Tanztheater.

Abrir nossos sentidos e encontrar o movimento que está “nos movendo”. Isto poderemos repetir durante o trabalho, e para o trabalho, enquanto re-sentindo ou mesmo nos perguntando, experimentando se é mesmo isto que gostaríamos de expressar, de mostrar, de dividir? Por exemplo: quando eu estava me recuperando de minha lesão, iniciei o treinamento de pequenos saltos. Eu saltava, saltava. 1,2,3,4,5,6,7,8... todos os dias. Uma vez eu parei quase sem ar na barra. Subitamente, um bailarino mais experiente e também meu amigo apareceu e disse: “Não se pergunte como você salta. Pergunte o porquê você salta”.

Nos tempos antigos, dança e teatro eram apenas um. Não havia diferença. Talvez pudesse nos ajudar a não pensar em uma técnica de Tanztheater, mas sim sobre nossas habilidades expressivas enquanto humanos, bailarinos, atores. Nós não temos apenas quadril, mas também ouvidos e pele.

É claro, todavia, que há a necessidade de técnica e sempre temos de continuar trabalhando; é nossa profissão e responsabilidade. A técnica de que precisamos para realizar, vamos encontrar fazendo. Mas não podemos pensar apenas em nós mesmos. Existe também o espaço em nossa volta. Este espaço se torna o palco. O que esta acontecendo ali, existe ali um pequeno universo? Como podemos colocar nossa vida no palco? A dança tem a razão. Dança é movimento. Movimento é vida. A vida possui estados diferentes, necessidades, níveis, cores, até mesmo barulhos e sabores. Nós, enquanto bailarinos, temos que dançar a vida. Para mobilizar as pessoas que nos assistem.

8) Pode nos contar sobre a experiência de dançar *Wandlung* (solo de Susanne Linke, 1978, com música de Franz Schubert)?

Mareike Franz - *Dançar "Wandlung" foi uma experiência muito profunda para mim. Eu lembro que Susa e eu conversamos poucas palavras durante o período dos ensaios. Era mais sobre o olhar, a percepção, para procurar o início e a continuação da mesma viagem. Eu trabalhei horas sozinha, tentando, tentando novamente, como se dividindo o piso de um grande oceano. Eu sabia exatamente quando chegava ao ponto necessário. Foi um momento de uma escuta cuidadosa do movimento. Mas então, novamente, com repetição e exaustão, “algo” começava a acontecer, a viagem e o estado da mulher morta, que tem sua alma elevada, perseguida, caída, começou a*

mover-se pelo espaço. Então, todos os detalhes e clareza da forma de trabalho, técnica, correções musicais etc, eram apenas a moldura do todo.

Aos poucos me tornei mais livre para ir e vir na essência do solo dela, referindo-me ao solo coreografado por Susanne, o que torna "Wandlung" tão mágico, atemporal e especial. Eu amo esta dança. Eu amo ensaiar e sair em busca dela a cada vez, quando há possibilidade. Novamente, e novamente, de seu início. Uma viagem!

9) Como se sente em poder ter a experiência de dançar obras de arte e além disso aprender com a própria coreógrafa dos trabalhos, além de uma grande mestre?

Mareike Franz - *Sou muito agradecida. É maravilhoso e desafiador dançar essas obras de arte. Me sinto honrada e com grande respeito, responsabilidade, sensibilidade, por poder ensaiá-las. Elas me dizem tanto sobre as pessoas, sobre as circunstâncias, sobre o desejo e necessidade de expressar. Também diz sobre o que a coreógrafa viveu, física e emocionalmente. Eu também sinto muita alegria e me aventurando no movimento, tentando encontrar uma "força que me leve". Para me encontrar neles atualmente. É claro que muitas vezes é demasiadamente forte e até mesmo uma experiência dominante, visto que todo seu tempo e sua força são exclusivos para que você possa encontrar-se no trabalho, para que você seja capaz de dançá-los, para que você possa encontrar uma pista que te leve a eles.*

Este é o motivo pelo qual às vezes não existe tempo algum para que eu possa encontrar a mim mesma, ou para trabalhar com outros jovens artistas. Claro, me sinto muito influenciada, uma vez que a informação não está apenas no meu corpo enquanto forma, mas parece estar dentro do meu sangue, no suor e no respiro também.

Este é o motivo que acho importante estar aberta a outros projetos, que estejam acontecendo agora, entre coreógrafos mais jovens, e também encarar esses novos desafios com o mesmo respeito e alegria. Na Folkwang Tanzstudio os mestrandos que pesquisam coreografia trabalham conosco também. Isto é muito importante. Toda "obra de arte" começou com um primeiro passo e com uma troca entre coreógrafo e bailarino. Na verdade, somos sempre iniciantes. Que maravilhoso!

10) O que poderia dizer sobre a relação mestre/discípulo estabelecida no Tanztheater?

Mareike Franz - *Todo mestre passou pelo seu próprio tempo que o/a influenciou. Todo mestre passou por muitos anos de experiência de vida encontrando nisto a sua essência, o que parece ser ideal para seu trabalho, tanto técnico como de criação. Esta base maravilhosa, um jovem bailarino não pode possuir, talvez apenas imaginar, mas geralmente não poderá entender o porquê seu mestre está segurando estritamente e absolutamente sua maneira e opinião sobre a dança.*

Entretanto, nós enquanto "jovem geração" devemos ouvir cuidadosamente, e devemos nos apoderar desta experiência, porque é uma chance de troca com um mestre. Poderemos posteriormente compreender e relembrar muitas coisas que nossos mestres nos disseram, tenho certeza!

Para o mestre, é uma chance também maravilhosa poder sentir que seu trabalho esteja sendo dançado, torna-o vivo novamente. Sobre a maneira como experimento, posso dizer que a relação entre o mestre com a geração mais nova é um encontro especial de idades. É uma situação especial. Às vezes parece não haver fronteira ou diferença entre gerações. Às vezes o mestre parece até mesmo mais jovem e mais fresco que o jovem bailarino! Talvez seja o momento no qual o velho mestre se recorda de sua própria situação e de suas dúvidas dos tempos de juventude, e pode finalmente estar satisfeito com o que atingiu pelos anos de trabalho. Acho que é uma prova para uma obra de arte poder estudar e trabalhar com uma nova geração. Exemplo a isto, cito "Kontakthof", de Pina Bausch, uma versão para adolescentes e outra versão para pessoas

acima de sessenta anos, e ainda, nenhum deles bailarinos! Esta é uma prova da fantástica linguagem da dança que Pina Bausch encontrou em sua coreografia. É realidade tanto para a jovem quanto para a velha geração ensaiar no estúdio, apresentar no palco, é real também para o público, compartilhar desta obra de arte nos dias atuais como as gerações novas e velhas sentadas umas do lado das outras.

3.3.4. Regina Advento

Natural de Belo Horizonte, Regina Advento é bailarina profissional há vinte e seis anos. Iniciou seus estudos em dança aos nove anos de idade na escola mineira Pica Pau. Na época, sua aproximação com a dança ocorreu com objetivo terapêutico, devido a sua maneira atrevida de “menina-moleque”. Contudo, foi aos catorze anos, em sua primeira apresentação no palco, que ela passou a “tomar gosto pela coisa”. Nesta apresentação houve um interesse do Grupo Corpo em convidá-la a participar do grupo, porém ela tinha muito forte em mente que deveria terminar ao menos o segundo grau antes de ingressar em uma possível carreira profissional como bailarina. Assim, quando finalizou o terceiro colegial, prestou audição para o Grupo Corpo e foi aprovada. Paralelamente fez vestibular para educação física e fisioterapia. Na época, havia muita concorrência e ela não entrou, todavia, já possuía a formação em Auxiliar Técnica de Enfermagem, que havia sido realizada junto com o colegial. Além disso, aos dezesseis anos já era professora na escola do Grupo Corpo, o que permitiu desde cedo sua independência financeira.

Regina Advento permaneceu no Grupo Corpo durante sete anos, desde 1983. Em 1990, fez audição para a companhia alemã de Pina Bausch, mas antes de ingressar trabalhou no Folkwang Tanz Studio durante dois anos e meio. Entrou para a Wuppertal Tanztheater de fato entre o ano de 1992 e 1993, na qual permanece até os dias atuais.

Trechos da entrevista com Regina Advento:

1) Como foi participar da remontagem de Frauenballett?

Regina Advento - *Participei de duas remontagens de Frauenballett. A primeira remontagem foi em 1988 (?) com o Grupo Corpo. Foi um trabalho que mudou, na época, minha relação com a dança. No Grupo Corpo eu nunca fui uma bailarina muito técnica. O meu forte sempre foram: minha dinâmica, minha força física e minha expressividade. Frauenballett me abriu um novo caminho, me pondo em contato com uma nova linguagem onde minha expressividade e teatralidade se tornaram pontos fundamentais para o meu trabalho futuro.*

No FTS (Folkwang Tanz Studio) participei da segunda remontagem de Frauenballett. Nesta época tive a oportunidade de trabalhar com bailarinos formados na Folkwang Hochschule. O trabalho já tinha um outro peso teatral, o que me ajudou muito a me familiarizar mais com o estilo tanztheater.

2) Como foi trabalhar com a coreógrafa Susanne Linke? Pode falar algo sobre o que percebeu em seu trabalho corporal?

Regina Advento - *Susanne trabalha bem economicamente em termos de movimentos e variações de movimentos. Ela tem um trabalho bem sutil. Pra mim, um trabalho mais energético, muito fino e delicado. Se você se prende somente ao movimento, você não será capaz de atingir a qualidade do movimento proposta por ela.*

Não é um trabalho virtuoso. Lembro-me que tínhamos que ter muita atenção e percepção, e tínhamos que estar abertos para captar as suas informações de onde vinham os movimentos propostos por ela.

3) Que técnica se faz necessária ao bailarino que quer se expressar a partir da linguagem do Tanztheater?

Regina Advento - *Deixar de ser o “bailarino” acadêmico e se tornar um ser humano em cena. No tanztheater, o ser humano, suas sensações e experiências humanas entram em primeiro lugar. O “bailarino” fica em segundo plano, ele é somente um detalhe dentro de uma situação proposta.*

4) O que é o Tanztheater para você?

É uma forma de arte que me permite ser um ser integral.

É uma forma de arte onde eu posso usufruir de todas qualidades que tenho no momento.

É uma forma de arte onde eu danço, canto, atuo, e nunca deixo de ser eu mesma.

5) Apesar de já estar trabalhando com dança na Alemanha há muitos anos, você poderia fazer um paralelo entre o trabalho da dança no Brasil e na Alemanha?

Regina Advento - *Infelizmente me falta uma base para fazer este paralelo. Não acompanho intensamente o desenvolvimento da dança brasileira. Várias companhias já estão fazendo sua carreira internacional, mas eu não conheço profundamente o trabalho destes grupos. Fico feliz que a dança brasileira está se desenvolvendo, mas existe uma grande curiosidade e interesse pelo Tanztheater nascido na Folkwang Hochschule em Essen.*

A abordagem apresentada por Advento tem um enfoque especial uma vez que ela é, das entrevistadas, a mais experiente tanto enquanto intérprete como com a linguagem em questão. Assim, chamo atenção para sua ênfase sobre o ser humano, suas experiências e relação com o mundo como sendo principal característica envolvendo o intérprete do *Tanztheater*. Esta realidade se afirma em todos os relatos anteriores, como característica que, acima de tudo, envolve essas bailarinas com a linguagem, estabelecendo assim o vínculo de interesse, uma vez que todas se sentem verdadeiras ao realizar um trabalho cênico deste porte.

Estar presente na cena, sendo antes de tudo humano, com os sentimentos e características inerentes à espécie, é um dos preceitos que Advento define como principal para o intérprete cênico. Este fato foi encontrado ao longo do trabalho nos dizeres de Bausch, Linke, Jooss e tantos outros artistas que se viram imersos pela necessidade de expressar através desta arte.

3.4. CADERNO INCONOGRÁFICO CAPÍTULO 3

Figura 10 Ao lado, Susanne Linke em
Affectos Humanos, 1987
Foto: Ridha Zouari
(GOETHE)

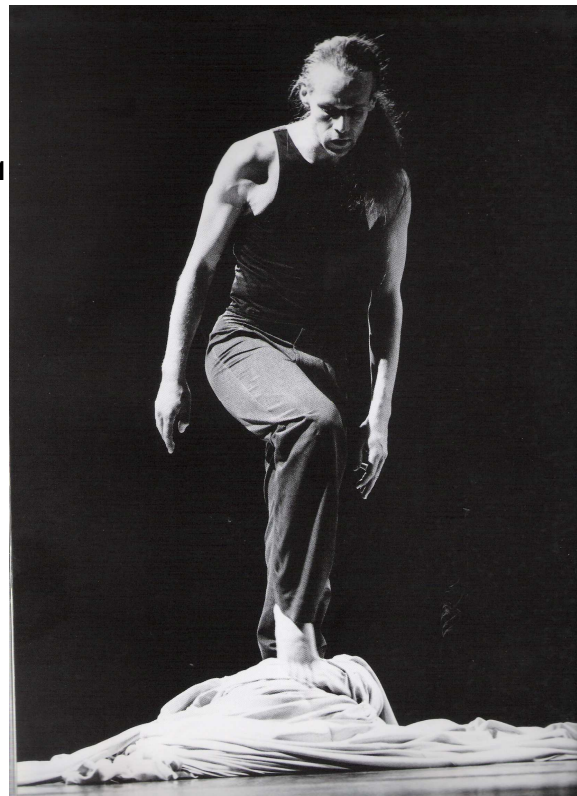


Figura 21 Ao lado Susanne Linke:
"In Bade wannen", 1980
Foto: Ridha Zouari
(GOETHE)





**Figura 22 Acima, Susanne Linke
“Wandlung”, 1978. (SERVOS, 2005:164)**



**Figura 23 À direita, Urs Dietrich em “Flut”, 1981
(SERVOS, 2005:156)**



Figura 24 Acima, „Frauenballett“, 1981
 Foto: Jorg Landsberg, 1996 (GOETHE)



Figura 25 Acima, “Frauenballett“, 1981, Essen, Alemanha, 2010.

CAPÍTULO 4

"Duas necessidades: de um lado, a liberdade absoluta de abordagem, a aceitação de que 'tudo é possível', e por outro lado o rigor e a disciplina, fazendo ver que 'tudo' não pode ser simplesmente 'qualquer coisa'... Permanecer muito tempo na profundidade pode ser aborrecido. Permanecer muito tempo no superficial logo se torna banal. Permanecer muito tempo nas alturas pode ser intolerável. Temos que estar em movimento o tempo todo."
(Peter Brook, 2008, 52).

4. ENTRELAÇOS / PROCESSO DE CRIAÇÃO

A partir da necessidade de obter uma metodologia que guiasse a parte prática da pesquisa, pude encontrar nas premissas colocadas por Cruz Neto (1998) e Thiollent (2007) ao longo do desenvolvimento teórico e a ida a campo, apoio, para desenvolver o trabalho prático. Entretanto, reconheço que realizar o espetáculo cênico *“Aos que aqui estiveram...”* foi uma consequência necessária para o entendimento das experiências geradas a partir do processo de investigação a respeito da dança teatral alemã, o universo que a cerca, e ainda a transposição para uma experimentação teórico-prática-processual-autoral. A oportunidade encontrada de conhecer pessoalmente alguns elementos que se relacionam com a origem e a história desta arte se tornou crucial e inspiradora para mim enquanto artista/pesquisadora deste trabalho.

Deparo-me agora com o momento da reflexão de meu próprio trabalho, com o relato de algo que criei, sem necessariamente estar ciente disto. Acredito que a ocasião da escrita do meu processo de criação venha a ser um dos períodos mais desafiadores deste projeto. Digo isto, pois, pouco me reconheço ainda como criadora e, diante de toda história com que pude me deparar ao longo da pesquisa, me sinto completamente jovem nesta minha juventude que escorre com o tempo. É inegável dizer, todavia, que muitas inquietações permeiam minha alma e de alguma maneira me levaram a este momento.

A necessidade da fala, da comunicação, da expressão, da opinião, da sensação, sempre foi presente em minha vida. Esta necessidade não verbalizada me guiou para a dança, para a possibilidade de me compreender em mim mesma e para a possibilidade de ouvir irracionalmente minhas entranhas e desejos profundos.

Este é o momento em que o artista/pesquisador se estabelece exatamente em cima da linha tênue que divide, ou já não divide mais, o racional do irracional.

(...) os artistas pressentem algo desconhecido e inapreensível e o expressam em uma forma irracional; então, através do contato contínuo com essa expressão, ele, ou outros, começam a vincular alguma tangibilidade a essa idéia e, eventualmente, a mente científica consegue vê-la de forma suficientemente clara para racionalizá-la (MARTÍN, 2007, 235).

Se, por um lado, me encontro em um momento difícil e delicado desta escrita, por outro, me sinto presenteada com esta oportunidade. É o momento de descobrir, compreender e revelar com um novo sentido e outra abordagem; a abordagem da escrita.

Ao longo do trabalho tive encontros com muitos artistas que enriqueceram o processo e contribuíram para esclarecer os caminhos que eu poderia tomar. A vida, neste sentido, me mostrou mais uma vez sua amizade com o acaso. Desejo, neste momento, porém, chamar atenção para o termo *sincronicidade* designado e elaborado por Jung (*1875 - †1961). Segundo este ilustre psiquiatra, o termo representa

(...) a aparição simultânea de dois acontecimentos, ligados pela significação, mas sem ligação causal (...) o conceito geral de *sincronicidade*, no sentido especial de coincidência, no tempo de dois ou vários eventos, sem relação causal, mas com o mesmo conteúdo significativo (...) (JUNG, 2007, 19).

Jung relaciona a isto o conceito de “*coincidência significativa* de dois ou mais acontecimentos, em que se trata de algo mais do que uma probabilidade de acasos” (JUNG, 2007, 84). Esta *sincronicidade* manteve-se também ao meu lado durante esses dois anos de trabalho e envolvimento com a temática. Ela certamente contribuiu para a resultante criativa do processo.

Mergulhada em minhas inquietudes e penetrada pela investigação, o estudo coreográfico que apresento nasceu da necessidade de entender este mergulho, de experimentar no corpo o resultado deste processo. O diálogo possível com os artistas Rodolpho Leoni, Susanne Linke, Sayonara Pereira e também a vivência de campo realizada na Folkwang Hochschule, Essen/Alemanha, permitiram agregar um vasto conteúdo prático proporcionando-me, junto a minha investigação, revelar estes valores na cena.

4.1. Treinamento para elaboração

Ao longo de toda a pesquisa, os dias de trabalho se dividiram em pesquisas teóricas, revisões bibliográficas, treinamento físico e pesquisa de movimento; posteriormente, com o amadurecimento das ideias cênicas as explorações se transformaram em ensaios, mas a preparação física sempre se manteve.

A experiência na Folkwang, entre dezembro de 2009 e fevereiro de 2010, contribuiu muito para realizar a preparação corporal, servindo como base para o estudo técnico e pedagógico. Anteriormente à viagem para a Alemanha, a preparação corporal era realizada através de aulas de balé clássico e também de dança moderna/contemporânea, por meio dos estudos realizados na graduação em dança na UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), com professores que muito influenciaram minha jornada enquanto intérprete, como Ângela Nolf, Daniella Gatti, Eusébio Lobo, Inacyra Falcão, Holly Cravell, entre outros. Porém, após o período *in loco* na pesquisa de campo, consequentemente, o meu trabalho físico também foi influenciado por isto, o que agregou conceitos técnicos e auxiliou ainda em novas elaborações. Portanto, a partir do acesso às aulas gravadas dos professores Hans Züllig, Jean Cébron e Lutz Förster, já relatadas no Capítulo II,

pude utilizá-las também como treinamento diário vinculado à pesquisa corporal/pedagógica.

Quando ocorre a experiência de campo, é importante que o intérprete participe ativamente do contexto, especialmente no que concerne à execução dos movimentos, desde que esta participação seja facultada pelo próprio grupo pesquisado. É um momento de vivência *in loco* que o intérprete deve explorar em profundidade, pois a percepção de si mesmo como executor dos gestos dentro de um contexto afeta diretamente a qualidade de suas experimentações nos laboratórios. Nestes últimos, ocorre o desdobramento das vivências anteriores, em busca das possibilidades de variações estruturais dos movimentos corporais, pensados em termos de espaço, tempo, fluência e peso, ou quais sejam os fatores relevantes para a análise daquela movimentação específica. Nesse momento, é fundamental o recurso às imagens, as lembranças, para que os “novos” movimentos não venham destituídos de sentido (SANTOS, 2009, 36).

A citação acima mostra a importância da relação direta entre sujeito e objeto pesquisado, uma vez que, o sujeito, ao relacionar-se com o objeto, pode ter uma visão sensorial e aprofundada do espaço de pesquisa, não apenas uma visão distanciada do observador. Adentrar o universo da pesquisa, literalmente contribuiu para a realização tanto da teoria como da prática deste trabalho, influenciando os laboratórios e treinamento diário elaborados para sua execução. Com isto não quero dizer que a observação seja menos importante, uma vez que ao observar também se pode concluir e incluir novos conceitos em nossos pensamentos.

Nas palavras de Goethe (1996):

Cada olhar envolve uma observação, cada observação uma reflexão, cada reflexão uma síntese: ao olharmos atentamente para o mundo já estamos teorizando (...). Devemos, porém, teorizar e proceder com consciência, autoconhecimento, liberdade e - se for preciso usar uma palavra audaciosa - com ironia: tal destreza é indispensável para que a abstração, que receamos não seja prejudicial, e o resultado empírico, que desejamos, nos seja útil e vital (GOETHE, 1996, 37).

Desta maneira, reafirmo que a parte prática do estudo foi influenciada não apenas pelas aulas realizadas na Escola Folkwang, mas também foi muito direcionada pelo trabalho de observação das aulas, observação de outros artistas, enquanto trabalhavam e na observação do redor em que me situei.

4.2. Vendo cores

Sabendo de toda a influência externa de meus arredores, mas também levando em consideração meu mundo interior, encontrei conforto nos dizeres de Salles (2004) sobre o processo criativo: “(...) o trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir” (SALLES, 2004, 27).

Inicialmente, as inspirações que rodeavam o processo de criação foram apenas cores: azul royal, amarelo ouro, branco. Cores muito vibrantes que continuavam a aparecer em minha mente. Além das cores, surgiam em minha mente muitas paisagens; campos de girassóis, pequenas caixas, livros empilhados, castelos de areia desmoronando...

Com as cores estimulantes, eu tinha a ideia de fazer um vídeo que ficasse projetado em uma parede branca; logo, fui conversar com um amigo e colega de trabalho, o artista plástico Marcelo Moschetta. Eu tinha o intuito de discutir com ele essas imagens e também propor a possibilidade da criação do vídeo. Este encontro rendeu muitas outras ideias.

A partir das imagens que propus a Moschetta, discutimos e refletimos conjuntamente sobre como isto se daria em cena; percebemos que todas as ideias precisavam ser maturadas, e então, ele, nesta ocasião, me sugeriu pesquisar o trabalho da artista plástica Rachel Whitehead (*1963). Curiosa, fui pesquisar esta artista inglesa e me deparei com sua instalação *Embankment* (2005). Esta instalação compõe um espaço do museu de Arte Moderna de Londres (TATE

Modern Art Museum), com 14.000 caixas cúbicas brancas de diferentes tamanhos, revelando um cenário frio, linear e ambíguo, já que se revela ao mesmo tempo denso e frágil. No instante em que vi aquela obra, pensei comigo mesma: “...é este o lugar que estou...”. Assim, na busca por aquela falsa segurança e pela ambiguidade que encontrei através da obra de Whitehead iniciei os laboratórios de investigação com caixas de papelão.

Deparei-me, posteriormente, durante a viagem à Berlim, Alemanha, em 2010, com o “Memorial dos Judeus Assassinados na Europa” (*Denkmals Für Die Ermordeten Juden Europas*). Projetado por Peter Eisenman (*1932) e inaugurado em 2005, este monumento é composto por 2.711 blocos de concreto com largura e altura variando de 0,2 a 4,8 metros, e homenageia os 6 milhões de judeus mortos pelo nazismo. Percorrer esta área de 19.000 metros quadrados de caixas cúbicas de concreto acabou por me aproximar das imagens que estavam sendo elaboradas em meu processo criativo, colaborando para o amadurecimento deste processo, uma vez que se constatou como nova inspiração, ou mesmo pela coincidência das imagens e texturas que estavam sendo elaboradas por mim internamente.

Posso dizer que os elementos cênicos utilizados no meu trabalho foram surgindo ora ocasionalmente, ora propositalmente, a partir de imagens de pesquisas e/ou sensações e imagens internas, como no caso das caixas de papelão.

Com as imagens que me preenchiam, iniciei uma pesquisa de campo e experimentações também fora da sala de aula. Fui à praia pesquisar elementos como a areia, a água, a iluminação do sol e seus reflexos. A despeito dessas imagens e cores que rodeavam minha mente realizei algumas pesquisas com uma câmera de vídeo, na qual busquei captar as cores que se revelavam na natureza. Essas cores refletiam minha percepção do movimento da água na areia, por exemplo; fiz experiências com castelos desmoronando e, aos poucos, algumas imagens e cenas permaneciam, enquanto outras iam sendo descartadas ou

reelaboradas. O critério utilizado para isto foi sempre a própria percepção e intuição. Zamboni (2006) revela:

É inegável que existe um lado racional no trabalho artístico, mas, de outro, existe um componente não racional, e, portanto, difícil de ser verbalizado no processo de produção de arte. Valery (1978), na *Notion générale de l'art*, aborda com clareza a questão da interposição do intelecto – e seus elementos utilizados, como a lógica, o método e as classificações – à sensibilidade como experiência sensorial (ZAMBONI, 2006, 26).

Posso dizer, portanto, que o processo de elaboração cênica deste trabalho se manteve em um cruzar constante de minhas relações com a vida cotidiana, a natureza, as experiências acadêmicas e com as experimentações e pesquisa na sala de ensaio.

Durante os laboratórios, outro elemento que procurei explorar foi a busca de um ritmo próprio do movimento, ou seja, toda exploração física/espacial foi realizada sem música, no silêncio, com o intuito de desenvolver um ritmo corporal próprio de cada cena. Aos poucos, fui inserindo elementos sonoros e compondo com o movimento elaborado anteriormente.

4.2.1. Cenário

“...a cena que se oferece ao olhar é uma grafia, um poema que ganha forma sem qualquer instrumento de uma escriba. A cenografia... se põe ante ao olhar do observador como um texto, como um poema cênico no qual o corpo humano é uma metáfora...” (Hans-Thies Lehmann, 2007, 155).

O cenário em uma obra artística é composto por elementos que definem o espaço cênico. É ele que revela ao público a primeira impressão do

espetáculo, uma vez que é a primeira impressão, através da captação visual, estabelecida da identidade do trabalho.

De acordo com Viana (2010, 38), as ideias mais importantes do século XX sobre cenografia são referentes a Edward Gordon Craig (*1872 - †1966), apesar de o artista não ter tido uma carreira propriamente estabelecida como cenógrafo. Craig acreditava que, pela tridimensionalidade do corpo do ator, este nunca deveria interagir com telas planas que representassem a paisagem, e que as decorações teatrais deveriam produzir os estados emocionais sempre em relação com a luz proposta para o espaço cênico.

A plasticidade dramática de um espetáculo é inseparável de sua abordagem visual, este fato deve ser levado em consideração na criação do espaço cênico. Silva (2007, 4) diz que: “(...) a concepção cenográfica para espetáculos de dança (...) precisa atender a demandas específicas, uma vez que o espaço cênico vai ser definido a partir dos padrões criados pela coreografia”.

Com o passar dos anos, o cenário, que antes tinha como objetivo servir de elemento para composição da cena passou também a ser utilizado como coadjuvante, ou seja, como elemento que interfere e interage na cena. “A cenografia evoluiu de um simples elemento de adorno para ter um significado essencial e autônomo devido a sua qualidade pictórica, podendo, inclusive, ser admirada por si própria” (SILVA, 2007, 6). Pode-se dizer que essa mudança de perspectiva soma o sentido do tato ao sentido da visão, visto que o coreógrafo moderno propõe a seu público uma conjunção com a obra, já que propõe novas texturas de figurino, de espaço, de encenação e de gestualidade que se aproximam do cotidiano.

A aproximação da cenografia com a realidade permite ao espectador uma percepção não efetiva “da realidade exterior no percurso da visão” que, segundo Lehmann (2007), é orientada cada vez mais para o abstrato, uma vez que “(...) os objetos, os gestos corporais são perceptíveis como realidade antes de toda significação” (LEHMANN, 2007, 340). Exemplo disso são as obras *O Barba Azul* (1977), *A Sagração da Primavera* (1981) e *Nelken* (1998), todas da

renomada coreógrafa Pina Bausch, que possuem em cena elementos como papel rasgado e lixo, terra e cravos, respectivamente. Por sua vez, Silva (2007) afirma:

Mais recentemente, com a utilização de alta tecnologia em cena, podemos perceber o enriquecimento da cenografia para dança com a utilização de vídeo projetado pelos e nos dançarinos, de ângulos os mais variados, como, por exemplo, projetado do teto para o chão, sobre os dançarinos. Outra variante que tem sido usada com frequência são os cenários que se modificam durante a coreografia, que vão se construindo e desconstruindo de acordo com o enredo ou clima desejado (SILVA, 2007, 13).

A utilização em cena de materiais diversos, do próprio cenário como componente cênico desperta no espectador uma sinestesia sentida e interagida no palco pelos próprios bailarinos, desfazendo esta separação e gradativamente vislumbrando a conjunção do sujeito com o objeto estético.

A proposta do cenário do trabalho *“Aos que aqui estiveram...”* era inicialmente a de criar uma atmosfera, um espaço no qual o espectador pudesse ser para ele transportado e que remetesse às angústias internas que me permeavam naquele momento. Para a atuação do acontecimento cênico era necessário um espaço previamente preparado, que abarcasse os questionamentos desta obra cênica, permitindo a criação de uma atmosfera particular.

Desta maneira, foi a partir das influências visuais que me rodeavam naquele momento, como por exemplo, o Memorial dos Judeus Assassinados na Europa e a Instalação *Embankment* da artista plástica Rachel Whitehead, que me inspirei para a proposta existente nas caixas brancas encontradas no cenário do espetáculo *“Aos que aqui estiveram...”*.

Neste sentido, um dos objetivos era o de criar um espaço gelado e misterioso, no qual muitos mundos e histórias pudessem coexistir. Para Gheerbrant e Chevalier (2003,164) “(...) a caixa sempre contém um segredo: encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível (...) representam o símbolo do feminino; embora proteja, também pode sufocar”.

As **caixas empilhadas**, no trabalho *“Aos que aqui estiveram...”*, propõem uma reflexão sobre as relações de construção, desconstrução e reconstrução do indivíduo neste mundo. Elas podem remeter aos processos de montagem em série de jogos de peças de brinquedos, como os jogos de “legos”, e também à fragilidade de materiais contemporâneos utilizados atualmente para a construção de edifícios, por exemplo. Esta fragilidade muitas vezes é revelada na sociedade que se encontra em um período de cultura massificada. Elas simbolizam, ainda, nossa relação, tanto individual quanto coletiva, enquanto seres humanos, com o que está construído ao nosso redor. O que queremos e não queremos das relações e situações que estão em nosso entorno? Além disso, junto com as **rosas brancas**, outro elemento que compõe o cenário, revelam a dialética existente entre a morte e a vida, uma vez que as flores representam, muitas vezes, a alma dos mortos, e as rosas brancas por outro lado “(...) simbolizam a taça da vida, a alma, o amor... o dom do amor puro” (GHEERBRANT e CHEVALIER, 2003, 788). A rosa branca revela pureza e sabedoria divina. Assim, refiro-me ao espaço em que transcorre o trabalho *“Aos que aqui estiveram...”* como uma homenagem branca, um luto da própria vida.

Para o psiquiatra britânico Colin Parker, o luto não deixa de ser uma “transição psicossocial”. Em seu estudo sobre luto na idade adulta, ele relata que

O luto assemelha-se a uma ferida física (...) o entorpecimento é a primeira fase do luto, que dá, posteriormente, lugar à saudade, procura pelo outro e por sua vez a desorganização, o desespero e por conseguinte a recuperação (...) o luto é uma reação à perda (...) em qualquer luto raramente fica claro o que foi perdido (PARKES, 1998, 24).

Como compreendido através dos estudos desse psiquiatra, o luto não se refere necessariamente a perda de uma pessoa e para compreender a perda relacionada a cada luto é necessária uma análise pontual. Outro fator apresentado em seu estudo é a necessidade de um ritual realizado pela pessoa que se

encontra em luto para que possa se desvencilhar da perda; estar em luto, neste sentido, é considerado também uma homenagem ao ente que morreu.

O ritual, evento extracotidiano, tem sido um marco na história da humanidade. Geralmente codificado através da religião ou das tradições das comunidades, o homem tende a ritualizar os acontecimentos de passagens, como citado acima, em casos de perdas, mortes, mas também ritualiza situações de ganhos, de vida, etc. De acordo com Peirano (2003),

o que se encontra no ritual também está presente no dia a dia. Considerando o ritual um fenômeno especial da sociedade, que nos aponta e revela representações e valores de uma sociedade, mas o ritual se expande, ilumina e ressalta o que já é comum a um determinado grupo (...) Rituais são bons para resolver conflitos e reproduzir as relações sociais (PEIRANO, 2003, 10).

Esta autora defende o ritual como algo passivo de mutação, que não está fossilizado, e que se transforma junto com a cultura. Por sua vez, Néspoli (2000) revela a aproximação do ritual com a atuação cênica, afirmando que esta atuação coloca o corpo num estado transitório, em que as experiências são transformadas, assemelhando-se, neste sentido, do ritual.

Referente a esta relação transitória, chamo a atenção para o conceito de “*limiaridade*”, proposto por Van Gennep (1978). O autor utiliza o termo “*limiaridade*” para definir seres “*transitantes*” ou de passagem. Turner (1990 apud NÉSPOLI, 2000, 19), ao apropriar-se deste conceito, procura entender o ritual não como um evento destacado do cotidiano, mas como um evento que se põe na margem, entre dois estados de coisas, ou entre duas situações. De acordo com Néspoli (2000):

A performance artística assim como os rituais religiosos atualiza o universo de experiências dos atuentes através da manipulação do corpo e dos elementos estéticos e simbólicos. O ritual atua processualmente na criação de novos vetores de subjetivação, pois sua função é conduzir o corpo para a margem, colocando-o

num espaço intermediário entre o real e o virtual (NÉSPOLI, 2000, 23).

O cenário proposto na obra *“Aos que aqui estiveram...”* procura realizar um diálogo com os conceitos elaborados a partir do ritual. A própria montagem cênica e os elementos por ele compostos, como **flores**, **velas**, **areia**, aproximam e dialogam com símbolos recorrentes em cerimônias desse tipo. “No evento ritual, os objetos, os símbolos e o espaço resguardam um tom especial em relação aos objetos comuns, o que os coloca numa posição de sobrevalorização” (NÉSPOLI, 2000, 17).

É relevante relatar que este cenário é feito de caixas brancas de papelão dobráveis, o que facilita seu transporte, montagem e desmontagem. Como descrito anteriormente, as caixas possuem uma simbologia bastante ligada ao secreto. De acordo com Lexikon (2007, 41) elas representam o “símbolo da proteção, do seio materno ou de um segredo oculto. Caixas trancadas (...) contendo Bem e o Mal, surgem às vezes nos contos de fadas em momentos decisivos como símbolos de verdades que não se revelam a todos”.

A cor branca, que permanece como tela de fundo do espetáculo, se mistura invariavelmente com a iluminação que compõe a cena; assim, as caixas brancas também absorvem e refletem a iluminação. Entretanto, define a atmosfera da obra, uma vez que o branco,

é uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem; e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento (GHEERBRANT e CHEVALIER, 2003, 141).

Apesar de ser em muitas culturas e religiões a cor da morte, em especial na corte francesa, a cor branca é associada também ao conhecimento e à manifestação divina. Além disso, “em todo pensamento simbólico a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é

primitivamente a cor do luto (...) é a cor dos primeiros passos da alma...” (GHEERBRANT e CHEVALIER, 2003, 142).

4.2.1.1. Objetos cênicos

Consta em Stratico (2010) que foi Marcel Duchamp (*1887 - †1968) quem inaugurou, a partir de uma nova abordagem do objeto, a transição da apresentação artística de um sistema de representação para um sistema de presentificação. Essa transição caracterizou-se pela inserção de objetos da vida cotidiana para o campo das artes, conceito este que é denominado de *ready made*. Duchamp passou a incorporar objetos cotidianos em suas esculturas sem necessariamente trabalhá-los anteriormente, ou seja, considerando-os prontos para serem exibidos como obra de arte, permitindo, desta maneira, que os objetos possam ser ressignificados nas obras.

Em um movimento global de influência das vanguardas artísticas, os objetos cotidianos também foram invadindo as cenas das artes corporais e começaram a ganhar novo sentido em cena. Pode-se observar tal fato no “*Solo com Sofá*” (1975), de Reinhild Hoffman, no qual, sob música de John Cage, a bailarina realiza movimentos em um jogo corporal com um pano e um sofá; e em “*Im Bade Wannen*” (1980), de Susanne Linke, em que a coreógrafa se confronta com uma banheira como objeto cênico. Diante desta realidade, Silva (2007) relata:

Mesmo no palco tradicional italiano, as inovações cenográficas para a dança e o teatro têm ocorrido de forma engenhosa e criativa, especialmente no que concerne à utilização de elementos cênicos (...). O que se vê hoje pode variar de simples telões pintados ou a austeridade do palco da dança moderna, projeções de slides e filmes, recursos poderosos de iluminação, cenas que se transformam magicamente perante os olhos da plateia através de maquinaria e alta tecnologia, utilização dos mais inusitados objetos cênicos e mesmo elementos da natureza como água, terra ou fogo fazendo parte do cenário (SILVA, 2007, 26).

O objeto cênico na dança, neste sentido, tornou-se um forte estímulo para o processo de criação.

Um objeto nunca é somente um objeto, assim como o espaço físico nunca é somente uma ordenação espacial; tanto o objeto como o espaço contêm sujeitos que são invisíveis, mas que deixaram suas marcas (...). Quando o performer escolhe um objeto de seu universo pessoal, ele tem a oportunidade de resgatar um pouco de sua história e biografia. Objetos estimados podem ser incluídos no seu jogo pessoal, de modo a revelar de maneira sutil. (STRATICO, 2010, 4).

É possível dizer que os objetos cênicos do espetáculo *“Aos que aqui estiveram...”* nasceram junto com a obra; a necessidade da utilização de cada um deles surgiu intuitivamente nos laboratórios de pesquisa de movimento e do conceito utilizado para compor cada cena. Acrescento a isto, o fato de um objeto “chamar” por outro, no sentido de que todos eles não foram compostos simultaneamente, mas, sim, pela necessidade de coesão com o que era necessário dizer.

Em *“Aos que aqui estiveram...”* encontraremos como objetos cênicos:

- **Caixas brancas:** remetem a segredos, mistérios, espaços dentro e fora de nós.
- **Velas:** luto, renascimento, ritual.
- **Areia:** semear, entregar, revelar.
- **Girassol:** a beleza efêmera, amarelo intenso, pedaço mais belo de mim.
- **Rosas brancas:** homenagem, fragilidade, ternura.
- **Vestido azul royal:** alguém que sempre esteve e/ou esta lá.

4.2.2. Figurino

Em um contexto geral, o vestuário revela um dos primeiros indícios da consciência da nudez. Nas obras de teatro, o figurino tem a finalidade de contribuir ao ator para a construção do personagem. Historicamente, de acordo com Viana (2010), foi o encenador Suíço Adolpho Appia (*1862 - †1928) que propôs pela primeira vez, em 1911 - período em que estava associado à escola de Jaques Dalcroze, na cidade de Hellerau -, a utilização da malha preta para os praticantes de euritmia, o que desaguou até os dias de hoje para o que se poderia chamar de “figurino clássico” do cotidiano dos bailarinos.

Nos relatos da história sobre figurino teatral, percebe-se também uma grande influência das ideias estéticas e idealistas propostas por Isadora Duncan. Já foi relatado anteriormente a respeito da importância desta artista no sentido de propor novos conceitos sobre movimento. Pode-se incluir, entre as suas inúmeras influências, ideias a respeito da indumentária na dança. Viana (2010), ao citar o traje utilizado em uma montagem da obra de Shakespeare, “Sonho de uma noite de verão”, remontada por Reinhardt (*1873 - †1943), afirma: “As roupas das bailarinas/fadas são absolutamente contemporâneas, leves, adequadas para este trabalho. As crianças vestem túnicas leves, “à la Isadora Duncan” (VIANA, 2010, 137).

Rodrigues (2008) reitera:

Os figurinos da dança cênica, sobretudo do balé clássico, eram extremamente luxuosos, pois a dança estava associada à nobreza. Eles eram exclusivos do espaço teatral e facilmente identificáveis como indumentárias da Dança, como as saias de filós rodadas, denominadas tutus, leves para serem giradas com facilidade. Atualmente, a dança contemporânea apresenta um figurino com características urbanas, são leves e poucos ornamentados, enfatizando a dança principalmente e o corpo do bailarino (RODRIGUES, 2008, 2).

O figurino na dança vai além de uma simples veste, ele possui códigos que transmitem mensagens implícitas sobre o panorama do espetáculo. Conforme Bonfitto (2002, 83) eles “não ‘caracterizam’ simplesmente, mas passam a ser, eles mesmos, um signo móvel”. Sendo assim, o figurino necessita ajustar-se, especialmente em relação ao corpo do intérprete, para que este possa executar os movimentos no espaço sem que seja prejudicado pelo tecido, forma, textura do figurino. Desta maneira, “(...) sua função é comunicar, é estabelecer uma ligação com o público mesmo antes que o ator se pronuncie” (VIANA, 2010, 283).

Os figurinos do espetáculo “*Aos que aqui estiveram...*” foram idealizados a partir das imagens da natureza e das cores, já relatadas no tópico 4.2 “Vendo Cores” (deste capítulo), que surgiram no início do processo de criação. No desenrolar da obra são utilizados três figurinos respectivamente:

- Um vestido cinza;
- Um top e um short em tons da pele;
- Um vestido, semelhante a um vestido de festa, azul Royal.

A proposta do figurino nesta peça é que ele tenha o papel de segunda pele da intérprete, compondo com os movimentos executados, dando apoio para as imagens apresentadas através dos gestuais. Praticamente todo o desenrolar da obra acontece com a utilização de um vestuário cinza. Esta cor, muito presente em diversos ritos e religiões representa simbolicamente “o que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver (...), o simbolismo do *eterno retorno*” (GHEERBRANT e CHEVALIER, 2003, 247). Além disso, vale relatar, como curiosidade, que a malha cinza foi, conforme Viana (2010), a segunda opção, vindo depois da cor preta, desenvolvida como cor ideal para utilização de figurino do bailarino em cena. Tal fato, entretanto, foi descoberto após a escolha e a realização do trabalho.

No caso do vestido azul, também utilizado em um primeiro momento como cenário da obra no intuito de revelar o sentido de presença de algo ou

alguém o tempo todo naquele espaço, simultaneamente com as ações desenroladas na cena, por ter seu comprimento longo e tecido fino, faz referência a um vestido que é geralmente utilizado para uma festa. Ele revela um novo estar em cena, uma nova maneira de ser.

O azul é a mais profunda das cores. De acordo com a simbologia de Lexikon (2007), além de ser a cor do céu, da imensidão da água, é visto quase sempre como símbolo do “puro, imaterial e frio; cor do divino, da verdade e da fidelidade, no que diz respeito ao apego à verdade e ao compacto firmamento celeste. Cor também do irreal, do fantástico” (LEXIKON, 2007, 30). Também é a cor que simboliza a pureza. No oriente, considera-se o azul uma proteção contra o mal olhado. Gheerbrant e Chevalier (2003, 107) complementam esta definição com a afirmação de que o azul é “(...) o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário... caminho da divagação... do sonho... pouco a pouco cedendo lugar para o inconsciente (...)”. Estes autores concordam ainda que o azul é uma cor sobre-humana, e que é esta cor que separa o homem dos deuses.

Uma das dificuldades encontradas com respeito ao vestido azul foi a relação que se estabeleceu por meio de sua cor azul e a luz projetada no palco, passível muitas vezes de revelar ao público uma tonalidade diferente da proposta original. A luz em contato com o tecido do vestido apresentou a imagem de um vestido roxo. No entanto, não houve espaço físico adequado para que pudéssemos realizar experimentações de cor e luz para elaborar o resultado desejado. Pedrosa (2008, 19) afirma que: “A cor não tem existência material. Ela é, tão somente, uma sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão”.

Acredito que a relevância em apresentar a simbologia das cores, neste caso, é significativa principalmente pelo fato de, como citado acima, terem sido as cores os primeiros estímulos para a criação de *“Aos que aqui estiveram...”*, o que empiricamente norteou os sentidos e os caminhos da composição em si.

A partir desta experiência, creio que para um resultado mais efetivo do trabalho criativo são necessárias condições básicas para sua pesquisa e

idealmente ter um espaço de trabalho que possa oferecer os elementos e recursos técnicos que serão de fato utilizados na peça. Por não ter em sala de ensaio todos os elementos, e nem sempre estar com o iluminador, sonoplasta e figurinista compondo mutuamente, o trabalho acaba sendo realizado em partes. Teria enriquecido muito o desenvolvimento criativo a oferta de melhores condições de estudo, uma vez que seria possível realizar as diversas experimentações no decorrer do processo de criação; fato que, na maioria das vezes, acaba acontecendo apenas no dia da estreia do trabalho, tendo de se maturar na própria cena.

4.2.3. Iluminação

“As cores são ações e paixões da luz”
(Goethe, 1996, 35).

É a luz que direciona o olhar do público no espetáculo, uma vez empregada no espaço cênico pode interferir direta ou indiretamente no objeto a ser iluminado, já que sua intensidade e cor podem variar de acordo com a necessidade da obra. Todavia, a luz deve ser estabelecida a partir da concepção do coreógrafo. De acordo com Silva (2007):

A luz enquanto elemento cênico tem sido utilizada pela dança, uma vez que é uma forma de composição que não interfere no espaço da dança propriamente dito, pelo contrário, o define e amplia. A iluminação para coreografia não só fornece o clima desejado, mas também pode delimitar espaços e definir cenas com muita precisão (SILVA, 2007, 10).

Deste modo, compreende-se que a iluminação abraça o espetáculo e tem o poder de direcionar o público, já que pode esconder ou enfatizar os gestos e o que se passa na cena. Ela, iluminação, é crucial para a concepção e expressão

de uma obra, tendo o poder de valorizar ou desvalorizar os demais elementos que compõem a cena. Além disto,

ela valoriza a tridimensionalidade do corpo, bem como, através das variações de cor, cria diferentes climas e sensações, sem conduzir o espectador pelas mãos, mas deixando seu imaginário fluir delicadamente na direção em que o enredo ou obra dramática pede (VIANA, 2010, 18).

A iluminação do espetáculo “*Aos que aqui estiveram...*” foi elaborada conjuntamente com a atriz e técnica de luz Julia Cavalcanti. Ela articula cores predominantemente leves, potencializando uma possibilidade de leitura que relaciona o espetáculo à ideia de homenagem ritual e de sagrado. As cores escolhidas (branco, azul, amarelo e âmbar) refletem na cenografia composta por uma parede de caixas brancas instaurando atmosferas ora densas, ora sublimes e etéreas. Vinda de torres laterais, a iluminação permite a construção de um espaço em suspensão, sem referências ou precedentes, que valoriza a performance e localiza a dimensão de homenagem na própria realização da coreografia.

Há ainda a proposta de um jogo de luzes com a movimentação. No início do espetáculo, por exemplo, onde idealmente os corredores devem ser bem marcados, permitindo que a intérprete se desloque ora dentro, ora fora da luz apresentada. Este fator depende, entretanto, das possibilidades técnicas disponibilizadas nos espaços de apresentação.

O mapa de luz elaborado se revela como a base de luz do espetáculo, entretanto, a forma de montagem de cada conjunto de luz (número de refletores e tipo de equipamento) pode ser modificada em função dos recursos do espaço e das necessidades de outra obra que, eventualmente, poderá dividir o mesmo palco na mesma noite de espetáculo.

Para “*Aos que aqui estiveram...*” foram usadas basicamente as seguintes disposições dos filtros nos refletores:

- Contra branco

- Contra âmbar
- Contra azul:
- Banho amarelo:
- Geral frente branca
- Geral frente azul:
- Chão diagonal e meio
- Reforço geral branco fundo

4.2.4. Trilha Sonora

A trilha sonora em uma obra de dança é geralmente elaborada pelo coreógrafo em conjunto com o sonoplasta. Ela “complementa o espetáculo de dança, possibilitando a veiculação de uma série de significações capaz de alterar o sentido do espetáculo, dependendo da maneira como é inserida” (PINTO, 2001,136). Desta forma, ela se relaciona com os demais elementos cênicos. Pereira (2010) acrescenta:

(...) a música dialoga com os movimentos do intérprete, explicita seu estado interior, contracena 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 (PEREIRA, 2010, 125).

O espetáculo de dança pode tanto nascer do estímulo sonoro, como a trilha pode também ser inserida após a concepção pronta da obra. A trilha pode ser transformada e adaptada de acordo com a concepção do coreógrafo, que deve levar em consideração o impacto e relação que a música terá diante do público. A informação musical é um elemento subjetivo, não pode ser tocado, porém, o som produzido no espaço cênico entra em contato com ouvido do público e isso o influencia na maneira que absorve e entende o espetáculo.

Para o espetáculo “*Aos que aqui estiveram...*” a trilha sonora foi composta em parceria com o músico compositor Tales Manfrinato. Utilizamos, para a concepção desta trilha, além de músicas previamente compostas, barulhos, sons da natureza, tais como ruídos de vento e areia; e também sons do cotidiano, como sussurros, textos em diferentes idiomas e o silêncio.

Na realidade, a criação cênica e gestual foi em sua maioria composta em silêncio para posteriormente dialogar com o som. Neste sentido, a partir das sensações e imagens elaboradas nos ensaios, fomos encontrando sons que pudessem compor com a ideia sugerida. O trabalho com Manfrinato se deu a partir da apresentação das minhas ideias, estímulos musicais e elaboração das cenas, para que pudéssemos, juntos, criar a atmosfera desejada. No entanto, nem sempre, nesta obra, o som está literalmente “grudado” ao movimento; em alguns momentos ele, som, é responsabilizado por guiar a cena, enquanto em outros também possui o papel de paisagem sonora⁷⁵.

O conceito de paisagem sonora, largamente desenvolvido pelo compositor, escritor, educador musical e ambientalista Murray Schafer, tenta sintetizar um conceito mais abrangente na percepção do espaço sonoro, criando uma ideia geral sobre o ambiente sonoro que nos rodeia, independentemente se os sons existentes num espaço estão sendo produzidos com o intuito de serem compreendidos ou de terem alguma função.

Lehmann (2007) responsabiliza Robert Wilson (*1941)⁷⁶ por ter inicialmente denominado os ambientes de seus trabalhos como “paisagem sonora”, entre os anos 70. “Texto, voz, ruído se misturam na ideia de uma paisagem sonora”, afirma Lehmann (2007, 255).

⁷⁵“O termo *soundscape* foi criado por Schafer em analogia a *landscape* e refere-se a “qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos, podendo ser esse um ambiente real ou uma construção abstrata qualquer, como composições musicais, programas de rádio, etc” (SCHAFFER, 1977, 274-275). Traduzido no Brasil como “paisagem sonora”, essa ideia foi forjada ainda nas décadas de 60 e 70, no âmbito do *World Soundscape Project*, cujo principal objetivo era o de documentar e arquivar paisagens sonoras, a fim de descrevê-las e analisá-las. O intuito desta iniciativa era de promover maior consciência pública dos sons do ambiente partindo da escuta e estimulando um pensamento crítico.

⁷⁶ Dramaturgo e encenador americano. Trabalhou em colaboração com Phillip Glass, Heiner Muller, Allen Ginsberg, entre outros.

Optamos, eu e Manfrinato, em alguns momentos, pelo uso da voz gravada *in off* como parte integrante da trilha sonora. Sabe-se que o uso da voz é uma característica que foi acrescentada à linguagem do *Tanztheater* ao longo dos anos 80. De acordo com Pereira (2010), a voz na cena oferece outras ferramentas ao intérprete criador, uma vez que permite que este crie ritmos e entonações diferentes para determinados contextos em que atua. Com o passar do tempo, acabou se tornando uma característica utilizada em espetáculos não apenas de Dança Teatral, mas da dança contemporânea como um todo.

Relacionamos parte da trilha gravada *in off* com o conceito proposto por Lehmann (2007), de “paisagem textual”, que, segundo o autor, “designa a conexão da linguagem teatral pós-dramática⁷⁷ com as novas dramaturgias do visual e ao mesmo tempo mantém o ponto de referência da “peça-paisagem”” (LEHMANN, 2007, 254).

Os compositores utilizados, os quais impulsionaram a trilha sonora de “*Aos que aqui estiveram...*”, são: Phillip Glass, Massive Attack, Nico Muhly e Tales Manfrinato. Observando o grupo e artistas citados, são reconhecidos dois gêneros musicais relacionados: a “música minimalista” e o “trip hop”, dos quais farei uma breve apresentação a seguir.

A música minimalista teve sua origem nos Estados Unidos da América, na década de 1960. Ela se constitui muitas vezes na reiteração das frases musicais em pequenas unidades, como figuras, motivos e células. Este gênero musical se expandiu no estilo mais popular da música experimental do século XX. Como exemplo deste gênero, a trilha do espetáculo agrega dois compositores Phillip Glass e Nico Muhly.

Phillip Glass é um compositor muito prolífico, tendo produzido inúmeros trabalhos entre óperas, sinfonias, concertos, trilhas sonoras para filmes e outros trabalhos em colaboração com músicos de diferentes culturas e abordagens. Glass também possui fortes ligações com rock e música eletrônica.

⁷⁷Para aprofundar o conceito de Teatro Pós-Dramático, vide o autor Hans-Thies Lehmann (2007), responsável por inserir este termo em debates na perspectiva de uma “oposição à categoria epocal ‘pós-moderno’”.

Na composição da trilha usamos músicas referentes à trilogia composta para o filme “Ensaio sobre a cegueira”, do diretor brasileiro Fernando Meirelles, inspirado no romance de José Saramago. A partir da música já composta, Manfrinato elaborou sons que integrassem e transformassem os temas definidos.

Nico Muhly, nascido em Vermont, é um jovem compositor também influenciado pela música minimalista, tendo inclusive trabalhado com Phillip Glass. Sua participação em “*Aos que aqui estiveram...*” se associa aos sons e ruídos de vozes em uma colagem musical, juntamente com outros ruídos criados por Manfrinato.

Massive Attack é uma banda de trip hop inglesa, formada na cidade de Bristol, no ano de 1988. Este gênero, que veio sendo construído desde meados dos anos 80, constitui-se, basicamente, da música eletrônica marcada por batidas desaceleradas e pelo uso de instrumentos convencionais e acústicos. Seu estilo é lento, bastante influenciado pelo hip hop, jazz, funk entre outros. Massive Attack trabalha em parceria com diversos artistas convidados. Os responsáveis por compor suas músicas são: Grantley “Grant” Evan Marshall, conhecido como Daddy G, ou apenas “G”; Andrew “Andy” Lee Isaac Vowles ou Mushroom ou “Mush”; e Robert Del Naja também conhecido como 3D ou “D”.

4.3. Descrição da sequência de coreografias

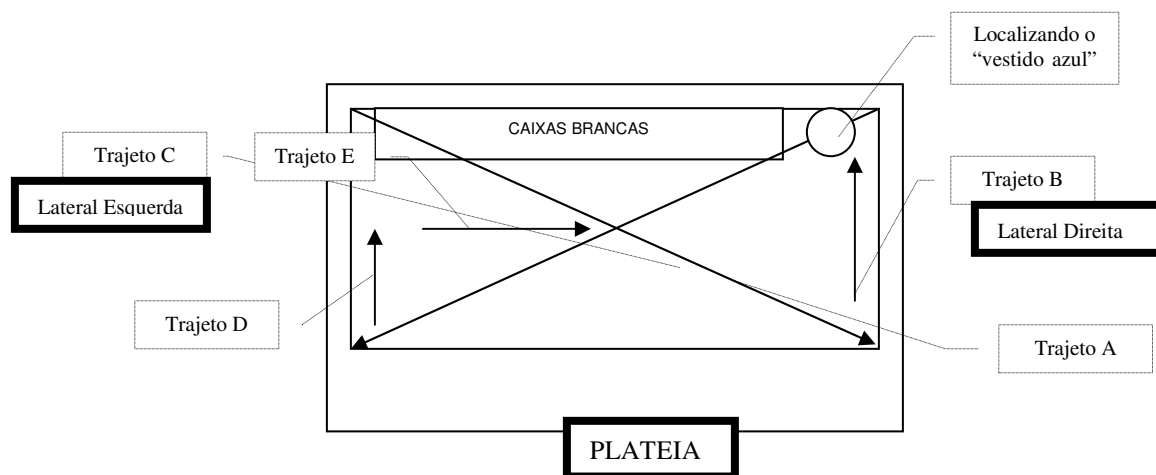
Neste tópico realizo uma breve descrição técnica das sequências de ações realizadas na obra “*Aos que aqui estiveram...*”. Para tanto, tratarei minha pessoa, ao relatar as sequências, como sendo “a intérprete”, a fim de não confundir o leitor com o sujeito que disserta. O objetivo desta descrição é situar e aproximar o leitor do pensamento corporal desenvolvido pela intérprete ao realizar o trabalho.

4.3.1. ...o trajeto...

“O trajeto” abre a peça. É o momento em que o público entra na sala do teatro, com o espetáculo já iniciado. A este “trajeto”, faço um paralelo com o trajeto que leva o indivíduo ao teatro e/ou aos diversos lugares de seu cotidiano; e acaba por ser, ainda, o mesmo trajeto que conduz a intérprete pelo palco. Um trajeto de vida e de morte, em sua constante transformação.

A música cria uma atmosfera no ambiente e a luz é responsável pelo fio que deve desencadear a ação física da intérprete e iniciar sua movimentação. Ao entrar no teatro, o público se depara com o cenário branco composto por caixas e flores e no qual a intérprete já está presente, dando início à apresentação. É como se a história que começa a ser contada naquele momento não tivesse propriamente um começo.

Assim, a intérprete, localizada na lateral esquerda do palco ao lado do muro de caixas brancas que compõem parte do cenário, se esconde por traz das caixas empilhadas que carrega e gradualmente inicia uma caminhada em diagonal, deslocando-se por todos os cantos do palco. O deslocamento tem seu início; a intérprete arrastando o corpo à frente, em suspensão e oposição ao solo, busca perfurar o espaço que se encontra a sua frente. O desenho a seguir propõe demonstrar o caminho do palco percorrido pela intérprete neste instante da peça; partindo do trajeto A, seguindo para o B, C, D, E, consecutivamente.



Esta caminhada aos poucos ganha dinâmica e ritmo ligeiramente mais acelerados que no início. O pulso que permite seu tempo é elaborado a partir de cada suspensão instigada pelo contato dos pés em oposição ao chão. Este caminhar acontece em resposta ao tempo do próprio corpo em deslocamento, como se o tronco fosse perfurando o espaço em uma dinâmica cíclica e constante.

Após o percurso e a dinâmica estabelecidos, as caixas brancas que estão, até este momento, sendo carregadas nos braços da intérprete, caem no chão, ou melhor, se desmoronam no espaço em que se localiza o início do “trajeto D”. Esta queda é realizada como consequência do peso que as caixas representam na cena, ou seja, elas literalmente despencam, juntamente com um movimento de contração do tronco da intérprete para frente.

A queda das caixas desencadeia os movimentos que seguem. Uma repulsa àquele acontecimento revela uma movimentação mais densa no espaço; a partir da contração do tronco à frente, o torço suspende todo o corpo da intérprete em oposição às caixas e ao chão, desintegrando-se de forma magnética da situação em que a intérprete estava vinculada ao peso contido nas caixas e em seu corpo, um ao outro, como referência.

Esta coreografia vem em resposta a todos os elementos, sejam eles materiais ou etéreos, que carregamos em nossas vidas, como se os segredos fossem perdidos no espaço, ou então, a construção subjetiva deles tivessem desmoronado no chão. A intérprete refaz caminhos, conta uma história, em uma relação constante com sua ancestralidade. Mundos diferentes que se cruzam, falam com o sublime, contam ao outro, contam a si mesmo os caminhos e marcas traçados pela vida.

A coreografia inicia uma relação de construção e desconstrução com os objetos cênicos que são as caixas. Onde estão nossos segredos? O que contém as caixas que carregamos na vida? O que pretendemos fazer com elas? A cena termina com a ação de “re” empilhar as caixas que anteriormente haviam sido derrubadas no chão. Esta ação traz o sentido de reconstrução. Desta eterna reconstrução que é o viver.

Acompanha: Barulhos de vento e areia e música de Phillip Glass, do álbum Ensaio Sobre a Cegueira (trilha sonora) - "minimal 5" e "trilha solo 3", com interferências elaboradas por Tales Manfrinato.

4.3.2. ...castelo de areia...

O que define o início desta cena é uma queda da intérprete sob as caixas que foram empilhadas na cena anterior. Esta ação é realizada na frente, lateral esquerda do palco. Ela consiste, em seu início, basicamente de deslocamentos no nível baixo por todo corredor da frente do palco, buscando uma relação física com o montar e com o desmontar das situações que constroem a vida do ser humano.

Na busca pela construção, a intérprete se desloca em cena e revive movimentos e gestos encontrados em obras de intérpretes da cena da dança moderna alemã, como Susanne Linke e Dore Hoyer (*1911 - †1967). Este reviver e refazer é transformado a partir de sua concepção e interpretação em relação com seu próprio corpo e movimento em construção.

Em outro sentido, pode-se considerar este momento também como um espaço que revela devoção e agradecimento pelos ancestrais que através de seus feitos nos permitiram a possibilidade da transformação e reconstrução dos sentidos no mundo. Ao mesmo tempo em que existe um desespero e uma tentativa de recomeço, existe também a procura pelo conhecido e aprendido, para que assim possa ser possível fazer o próprio caminho.

A trilha sonora elaborada para este momento é do grupo Massiv Attack.

Acompanha: Música da banda Massiv Attack.

4.3.3. ...pedras em transição...

O trecho do espetáculo “...pedras em transição...” consiste na retomada das caixas que ficaram caídas no chão, ou seja, pouco a pouco as caixas vão sendo transferidas de lugar, como uma nova tentativa de recomeço, procurando revelar o eterno construir, necessário na vida. As ações utilizadas para esta cena consistem em agachar, levantar, caminhar; ou seja, são ações simples e cotidianas realizadas de maneira neutra em deslocamento de uma diagonal do palco à outra.

Sob a voz *in off* masculina de Tales Manfrinato é recitado uma parte do texto de Caio Fernando Abreu, “A morte dos Girassóis”. O texto se revela como trilha sonora e questiona o peso que consiste o belo:

(...) girassol quando abre flor geralmente despenca. O talo é frágil demais para a própria flor, compreende? Então, como se não suportasse a beleza que ele mesmo engendrou, cai por terra, exausto da própria criação esplêndida. Conheço poucas coisas mais esplêndidas que um girassol aberto (...) (ABREU, 1996, 135).

Acompanha: Voz masculina *in off* de Tales Manfrinato

4.3.4. ...ouvir vozes...

A cena que aqui denomino de “...ouvir vozes...” representa a observação e escuta indispensável na vida para que possamos aprender com o outro. Nesta cena, como “paisagem sonora”, podem ser escutados sussurros, a trilha foi elaborada a partir de barulhos de vozes e ruídos desordenados. O autor Winick (2006, 22) diz que “um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada”.

A oscilação desordenada do som neste momento sugere sentidos secretos, não revelados claramente, permitindo ao espectador imaginar ou suggestionar os possíveis segredos que estão sendo emanados na trilha e/ou no gestual empregado.

Nesta cena, a intérprete refaz a mesma sequência de movimento e gestos em um ciclo de repetição. O mesmo conjunto de movimentos é repetido quatro vezes apenas com a transformação espacial, visto que a cena se repete sucessivamente para as quatro paredes presentes no espaço do palco. São quatro triângulos que convergem ao centro e que recomeçam no momento em que se termina a sequência anterior.

Os gestos elaborados para este quadro são memórias gestuais e frutos da experiência cênica de seis anos com a coreógrafa/bailarina Sayonara Pereira. Nesta cena, a intérprete revive movimentos elaborados a partir de sua experiência com o vocabulário gestual de Sayonara Pereira e revive estes movimentos como uma busca incessante de aprendizado de vida com mestres que fortuitamente temos a oportunidade de encontrar.

Os movimentos são pontuais e sustentados, com algumas contrações e ondulações do tronco. Na sequência coreográfica a intérprete intercala gestos isolados das mãos com movimentos de todo corpo e utiliza a relação da contagem de três tempos para cada movimento, assim, alguns gestos conduzem também à sua pausa e espera para que o outro possa começar.

A simbologia que serviu de inspiração para esta cena consiste em um caminho feito a partir de sinais e indicações. Alguns dos gestos podem revelar isto, como a ação de apontar tanto para o outro como para a intérprete.

Cito como outro exemplo de gestual desta cena específica, o gesto que remete à escuta, às conchas do mar, às religiões e tradições afro-descendentes do Brasil. Este gesto é realizado com as duas mãos em forma de concha, uma frente à outra nos ouvidos da intérprete. Sayonara Pereira relata ser este um gestual que remete aos anos de trabalho com o bailarino/coreógrafo Armando Peken (*1960), com quem teve a oportunidade de desenvolver trabalhos artísticos enquanto vivia na Alemanha. Este coreógrafo inclui em sua linguagem corporal movimentos da simbologia afro-brasileira.

Outros gestos desta cena foram reelaborados a partir do meu primeiro solo coreografado por Pereira, na ocasião, como parte do espetáculo cênico ES-

BOÇO. “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” (PEREIRA, 2010, 103).

Acompanha: Música de "mothertongue i. archive" de Nico Muhly com interferências sonoras elaboradas por Tales Manfrinato.

4.3.5. ...semear, revelar...

A intérprete parte em linha reta na frente do palco para a lateral esquerda, no sentido das caixas que foram jogadas anteriormente no chão. Ao se deparar com as caixas, uma delas é pega e aberta perante o público, permitindo assim revelar algo secreto que estava guardado ao espectador e trazendo à tona o sentido simbólico da caixa.

Dentro da caixa há um saco cheio de areia. Com ela aberta, então, a intérprete realiza uma caminhada no palco que forma a figura de um quadrado no chão, no qual ela semeia os grãos de areia branca. O quadrado “é o símbolo da terra por oposição ao céu, mas é também, num outro nível, o símbolo do universo criado, terra e céu, por oposição ao incriado e ao criador; é a antítese do transcendente” (GHEERBRANT e CHEVALIER, 2003, 750). Neste sentido, é como se, a partir destes elementos, fosse criado um universo próprio de ação. O caminhar por esta figura, além de delimitar o espaço proposto, cria uma relação entre o que está no céu e o que está na terra.

A areia, por outro lado, simboliza por seus incontáveis grãos, a abundância. De acordo com Lexikon (2007, 79), a areia “é purificadora, líquida como a água e abrasiva como o fogo”. Por ser fácil de se moldar às formas, ela também é um símbolo de matriz do útero. “É efetivamente, como uma busca de repouso, de segurança, de regeneração”.

Em meu imaginário poético, estabeleci uma relação com as caixas brancas, que seriam o castelo, e, dentro, elas estariam cheias de areia. Entretanto, alguns conceitos que inspiraram esta cena foram os de semear,

entregar, revelar.

A areia, no entanto, tem significado amplo e cabe ao público significá-la; todavia, este elemento surgiu das imagens iniciais de inspiração para o trabalho, que faziam referência a um castelo de areia desmoronando.

Acompanha: Trechos da música composta "mothertongue i. archive" por Nico Muhly e interferências de Tales Manfrinato, com silêncio.

4.3.6. ...oferenda...

Após a abertura da caixa e a entrega da areia, a intérprete tira de dentro da mesma caixa um girassol, de um amarelo intenso. Para Gheerbrant e Chevalier (2003, 438), “ (...) as flores representam muitas vezes as almas dos mortos (...)”, o girassol, especificamente, além de ser uma forma radiada da flor, oferece alimento para a imortalidade. O amarelo a ele relacionado é símbolo da eternidade e da transfiguração. Considerado por muitos como a cor da maturidade, na China, segundo Lexikon (2007, 16), o amarelo opõe-se ao preto, mas também é estritamente ligado a ele e corresponde às múltiplas relações dos dois princípios yang (amarelo) e yin (preto). No islamismo, o amarelo ouro caracteriza a sabedoria e a ilusão.

Com o girassol na mão, a intérprete refaz o mesmo caminho da areia de uma nova maneira. Desta vez, ela percorre o quadrado caminhando de costas, como se estivesse “rebobinando” o mesmo acontecimento. Ao finalizar o quadrado, ela segue em diagonal para trás, rumo ao vestido azul que até este momento fazia parte do cenário, estando desde o início presente em cena, como se fosse alguma pessoa que estivesse ali o tempo todo a observar. A este vestido, ela oferece o girassol, e põe a se relacionar corporalmente com ele.

Deste encontro, o vestido se transforma em um parceiro no espaço, dando personagens à bailarina, que ora se transforma em uma velha mulher, ora em um escudo de guerra, ora em imagens diversas a serem elaboradas pelo

espectador. A cena termina com uma dança em círculos na qual aos poucos a intérprete deixa o vestido no chão.

Acompanha: Silêncio.

4.3.7. ...despir...

Na caminhada que segue a “deixada do vestido no chão”, a intérprete não olha mais para trás e inicia uma dança bem pontual espacialmente, na lateral direita, à frente do palco, e, de costas para o vestido azul, realiza gestos circulares que se repetem.

Neste momento, a música de Phillip Glass acompanha a movimentação que se mantém repetida, constante e gestual. A intérprete em nenhum instante olha ou faz referência ao vestido azul deixado no chão; é uma despedida nostálgica de algo que ficou para trás. Destes gestos, ela inicia uma caminhada para o fundo do palco, juntamente com a ação de despir o vestido cinza que veste desde o início da obra. Esta ação acontece como que se estivesse descascando suavemente sua própria pele. “Na tradição Islã, uma troca de roupa anuncia a passagem de um mundo para outro” (GHEERBRANT e CHEVALIER, 2003, 949).

Acompanha: música do álbum Ensaio Sobre a Cegueira (trilha sonora) - "minimal 4", de Phillip Glass.

4.3.8. ...velas...

Por detrás das caixas, nos espaços existentes entre elas, começam a surgir velas, que de acordo com a simbologia descrita por Gheerbrant e Chevalier (2003) é onde se encontra a síntese de todos os elementos da natureza; através do fogo e do ar que se unem em sua chama. Estes autores descrevem a vela como símbolo da individuação, trazendo a ideia da unicidade. Ao mesmo tempo

em que representa os anos de um aniversário, a vela também se faz presente nos acontecimentos de morte, em que “simbolizam a luz da alma em sua força ascensional, a pureza da chama espiritual que sobe para o céu, a perenidade da vida...” (GHEERBRANT e CHEVALIER, 2003, 934).

Nesta cena, que acontece no fundo do palco, a intérprete coloca as velas já acesas nas “janelas” da alma, no entremeio das caixas empilhadas e propicia uma atmosfera diferente e transformada. A *alma*, em sua etimologia, relaciona-se ao sopro e ao ar: “*animus* – princípio pensante e sede dos desejos e paixões, corresponde ao grego *anemos*; de registro masculino. *Anima* – princípio da aspiração e expiração do ar; de registro feminino” (GHEERBRANT e CHEVALIER, 2003, 31).

A palavra ‘alma’ possui muitas contradições no que diz respeito à ciência e às diversas crenças e religiões. Portanto, a partir de sua etimologia espero contribuir para que o leitor ao presenciar esta cena possa compor seu significado com sua própria concepção.

Acompanha: Final da música do álbum Ensaio Sobre a Cegueira (trilha sonora) - "minimal 4", de Phillip Glass, e silêncio.

4.3.9. ...outra pele...

Ao sair detrás deste “muro branco” uma suspensão, um instante. O muro simboliza fronteiras, separação, “comunicação cortada, com sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocada; defesa, mas prisão” (GHEERBRANT e CHEVALIER, 2003, 626), talvez um instante na obra que a divide em dois momentos, é como se algo novo estivesse para iniciar.

Semidespida, a bailarina se permite encontrar com o vestido entregue ao chão; é como se, a partir desta outra pele, ela fosse vivenciar uma nova experiência. Tanto o azul do vestido, quanto o branco do muro, exprimem o desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção ao

divino.

A valsa⁷⁸, dança muito popular no final do século XVIII, entre a alta sociedade vienense, foi revisitada neste momento da obra, e é responsável pela continuidade do momento no qual a intérprete veste o vestido azul. A valsa surge como inspiração para a movimentação desta cena, que acontece praticamente o tempo todo no nível alto a partir da movimentação de braços e troncos.

A areia que fora derramada no chão é considerada o símbolo da infinitude, auxilia no sentido de criar o efeito sonoro do ambiente, que retoma o mesmo som de vento e areia do início da peça. Partindo da movimentação da valsa, da leveza e da entrega, a intérprete caminha para fora da cena, com um longo *fade out* de luz.

Acompanha: Silêncio e ruídos de ventos e areia elaborados por Tales Manfrinato.

4.4. Entrelaços do artista-pesquisador

Ter a oportunidade de realizar um trabalho no campo das artes contribuiu muito para minha relação com a pesquisa, com a possibilidade do fazer artístico. Estar ao mesmo tempo relacionando intelectual e sinestesicamente as relações propostas pelas descobertas do trabalho exige grande concentração e entrega a este trabalho.

Ao longo de um processo de trabalho criativo existe uma dinâmica intensa de trocas muito rápidas entre o intuitivo e racional: procura-se algo e, por meio de um insight (intuitivo), vem a solução, passa-se a ter elementos sob forma possível de ser controlada pelo intelecto, os quais são ordenados (...) a criação, na realidade é um ordenamento, é selecionar, relacionar e integrar elementos que a princípio pareciam impossível (ZAMBONI, 2006, 34).

⁷⁸ Do alemão *Walzer*, é um gênero musical erudito de compasso binário composto (embora muitas vezes para facilitar a leitura, seja escrita em compasso ternário. In: <[HTTP://pt.wikipedia.org/wiki/Valsa](http://pt.wikipedia.org/wiki/Valsa). acessado em 20/02/2011>.

Ordenar os acontecimentos e as sensações internas que se constituem em mim foi a maneira que encontrei de realizar uma pesquisa em artes, sempre estabelecendo uma relação profunda e constante comigo mesma e com o mundo ao meu redor.

Para Ostrower (2008) a criação se articula através da sensibilidade, “porta de entrada das sensações” e neste contexto se refletem nosso entendimento do mundo; a forma como entendemos as situações mundanas, a partir de uma cultura que não é herdada, mas antes de tudo, transmitida a nós.

Tem-se que estar atento ao que nos cerca e encontrar a poesia que a vida nos propõe a todo instante junto aos acontecimentos, “pois o ato criador tem de ser um mundo para si mesmo e encontrar tudo em si mesmo e na natureza da qual se aproximou”, diz Rilke (2008, 27).

A sensação que tenho é a de olhar pela janela e ver um mundo de borboletas; de buscar nas asas dessas borboletas, cores que ainda não tenha notado, percebido, reconhecido. É uma investigação constante da vida, da natureza das relações e sentimentos humanos, fatores estes que concretizam o estado de nosso ser.

Com toda humildade reconheço que esta pesquisa é apenas uma parcela, um limiar, um grão das descobertas de uma vida. É, como diria Salles (2004), um *gesto inacabado*, uma ação de início para nunca ter fim; uma investigação mútua de ordenação e de caos transitantes entre a mente, o racional e o sinestésico. Afinal, como dirá Rilke (2008):

As coisas em geral não são tão fáceis de aprender e dizer como normalmente querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais do que todos os acontecimentos de arte, existência misteriosa, cuja vida perdura ao lado da nossa que passa (RILKE, 2008, 23).

O espetáculo cênico *“Aos que aqui estiveram...”* é fruto indissociável deste processo de trabalho e permitiu o entrelaçar da pesquisa e da criação em todo o trajeto percorrido.

4.5. CADERNO INCONOGRÁFICO CAPÍTULO 4

Figura 26 Abaixo, prédio onde se localiza o Arquivo de Dança de Colônia, Alemanha, 2010



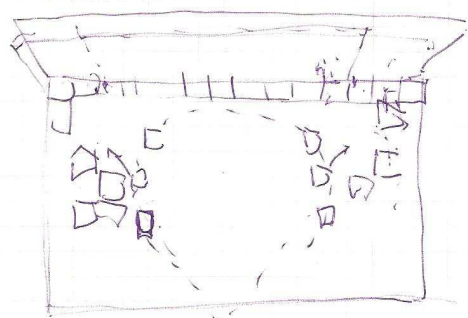
Figura 27 Acima Luiza Banov e Susanne Linke, Porto Alegre, Brasil, 2009.



Figura 28 Acima Luiza Banov e Urs Dietrich, Bremen, Alemanha, 2009.



Figura 29 À esquerda Essen, Alemanha 2010.

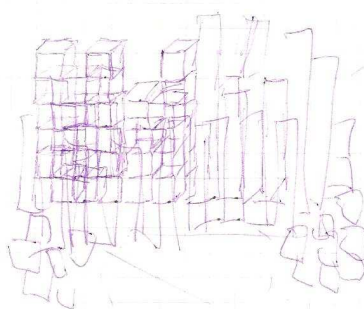


Seda / Vasil
Cone

Rigera

caixa
papela

→ CONSTRUÇÃO

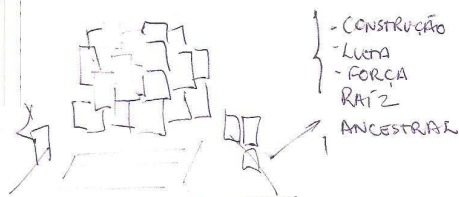


→ CASTELO

dados
Sogo e vida

Figura 30 À esquerda desenho elaborado em conversa com Marcelo Moschetta; primeiras idealizações do cenário de "Aos que aqui estiveram..."

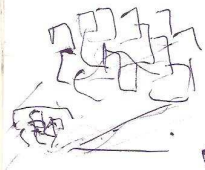
Figura 31 Abaixo desenho e construção da trilha sonora elaborados junto com Tales Manfrinato



CENA 1 - CAMINHADA + SILÊNCIO + CAIXAS

CENA 2 - MÚSICA + CAMINHADA

+ SEQUÊNCIA COREOGRÁFICA



A morte dos girassóis



CASTLE MADE OF SAND
TUCK AND PATTI

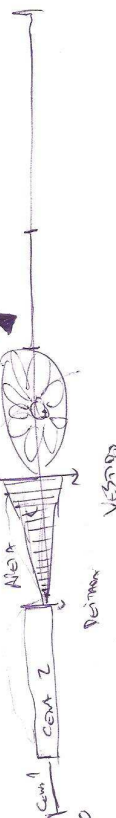


Figura 32 Abaixo, primeira experiencia com as caixas, cenário do trabalho “Aos que aqui estiveram...”



Figura 33 Abaixo Luiza Banov no “Memorial dos Judeus Assassinados na Europa”, Berlim, Alemanha, 2010

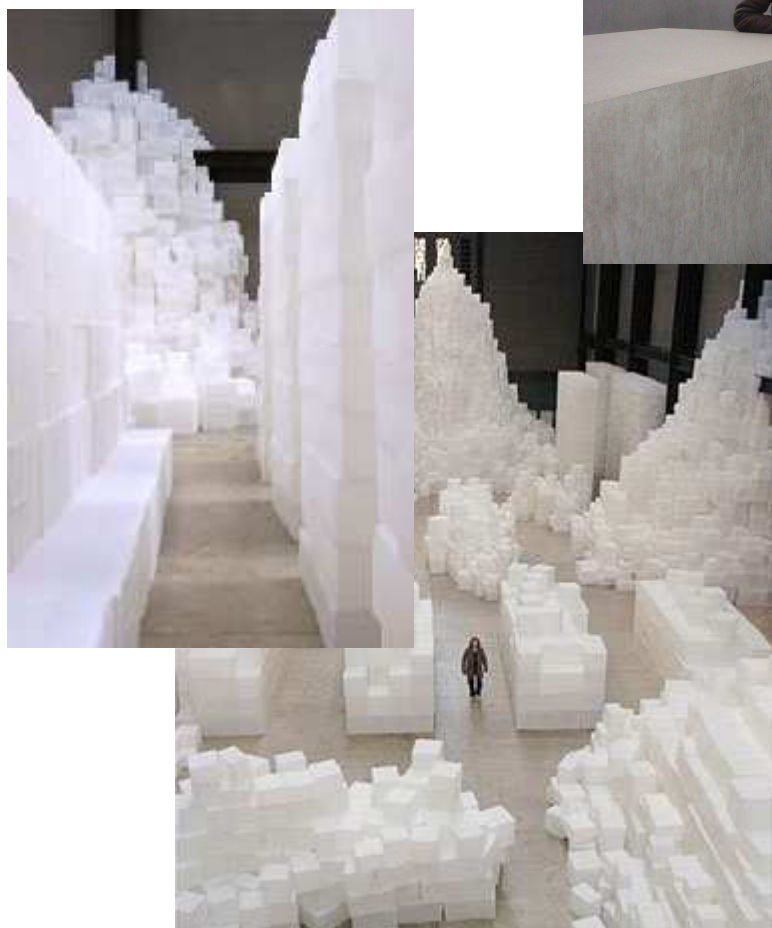


Figura 34 e Figura 35 ao lado fotos da intalação Embankment de Rachel Whitehead, Londres 2005.



Figura 36 Luiza Banov com os bailarinos do Folkwang Tanz Studio em sala de ensaio com Susanne Linke, Essen, Alemanha, 2010.

Figura 37 o lado,
“Aos que aqui estiveram...”
SESC Pompéia, São
Paulo, 2010.



Figura 38 Ao lado
respectivamente, Luiza Banov,
Susanne Linke e Sayonara
Pereira, Porto Alegre, Brasil,
2009.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Diz-nos a ciência que a mudança é um elemento essencial da existência. As estrelas que vagueiam pelo céu nascem e morrem. Crescem e desaparecem, colidem-se umas com as outras, ou ainda destroem-se pelo fogo. A mudança esta em toda parte..." (Laban, 1978, 145).

Lembro-me de forma nítida o encontro que tive com a professora Sayonara Pereira para falarmos sobre o meu desejo de realizar o estudo que aqui apresento. O encontro ocorreu em um pitoresco café na cidade de Porto Alegre; mesmo sem ter naquele momento a convicção dos objetivos de minha pesquisa, tinha comigo, intuitivamente, que desejava entender melhor a dança moderna alemã e suas ramificações.

Graduada há aproximadamente um ano, encontrava-me residindo na cidade de Porto Alegre, envolvida no processo de criação do espetáculo *“Olhos fechados no sol”*, do coreógrafo Mark Scieckarek. Recordo-me ainda que apesar de estar percorrendo meus primeiros passos como profissional da dança, o que me deixava motivada, sentia a falta do diálogo e da reflexão que proporciona o meio acadêmico. Além disso, sentia que o trabalho diário de treinamento e criação desenvolvido pelo grupo, em Porto Alegre, estimulava e alimentava minhas percepções em relação ao fazer dança, tendo despertado em mim maiores reflexões a respeito da mesma.

Assim, eu e a Professora Sayonara, que naquela tarde me aceitou como sua orientanda, demos início à primeira parte do trabalho de pesquisa em direção ao desenvolvimento do projeto a ser realizado. Quando assumi esta proposta não imaginava a proporção que a pesquisa e suas implicações tomariam em minha vida, tornando-se - a pesquisa e o que ela envolve - parceira constante ao longo desses anos.

Para mim, este trabalho, na forma como o vejo, representa um personagem intrigante, paradoxal, ora amigo, ora inimigo, mas sempre um companheiro de minhas inquietudes, de meus pensamentos e de minha rotina diária, apoderando-se de minha vida, a ponto de influenciar meus objetivos desde então.

Ao longo deste período, pelas características intrínsecas da dinâmica envolvida e pela abrangência do tema elegido, a procura de novas janelas e correções constantes de rumo se fizeram necessárias. Pude perceber que seria

impossível abarcar todos os questionamentos em um mesmo trabalho. Por isso sou grata a minha orientadora por se fixar no eixo da pesquisa, proporcionando-me o norte no qual o trabalho deveria permanecer.

É importante mencionar que a metodologia da *pesquisa-ação* revelou-se ideal para o trabalho realizado, uma vez que ater-se apenas à pesquisa biblio e videográfica levaria a resultados pouco produtivos, inviabilizando a concretização do mesmo. Minha participação atuante enquanto artista e pesquisadora, em especial na oportunidade de visitar pessoalmente a escola Folkwang e estar em contato com seus professores e alunos, foi fundamental como estratégia de pesquisa e desenvolvimento artístico.

A pesquisa me permitiu compreender historicamente o movimento do *Tanztheater*, amadureceu meu entendimento sobre a dança moderna em seu contexto geral, e me forneceu conhecimento e vivência enquanto intérprete e criadora. Espero que as considerações aqui apresentadas sobre o contexto histórico e sobre a definição e características da Dança Teatral venham também a contribuir com o olhar de outros pesquisadores e artistas, gerando novas pesquisas, abrindo novos caminhos de trabalho.

Acredito que para o desenvolvimento das artes seja essencial reconhecer o que já foi realizado para que possamos ter a possibilidade de transformar e assim desenvolver novos pensamentos; esta pesquisa veio um pouco como um “grito” a esta necessidade e também como um respeito e admiração às histórias escritas ao longo do tempo.

Apesar disso, reconheço a rapidez com que as informações têm emergido atualmente nos diversos campos e espaços, e também estou ciente das mais diversas técnicas corporais, inovações de linguagem e imediatismo de informação que os dias atuais proporcionam, criam e recriam. Ainda assim, creio que devemos considerar nossos antepassados e aprender com eles. Esta afirmação, já intuída anteriormente neste trabalho, revelou-se mais forte após a execução do mesmo, ensinando-me acima de tudo a sabedoria que se pode atingir através da observação do mundo e do outro.

A Escola Folkwang é um eixo que revela este aprendizado. O trabalho realizado em seu espaço apesar de se transformar com o tempo mantém suas raízes desde seu início. Foi o que pude observar desde os estudos de Rudolf von Laban, que teve suas indagações transmitidas a Mary Wigman, Kurt Jooss entre outros, os quais, por sua vez puderam desaguar o olhar e o direcionamento artísticos nos trabalhos de Susanne Linke, Hans Züllig, Jean Cébron, Lutz Förster, entre outros; e creio que continuará desta maneira no que diz respeito a esta linha de trabalho para os atuais e futuros artistas que por estes caminhos passarem.

O processo de criação de *“Aos que aqui estiveram...”* se mostrou integrado com os questionamentos e anseios que encontrei pelo trajeto do trabalho e desejo poder continuar apresentando o espetáculo juntamente com as descobertas desta pesquisa em espaços diversos, podendo ainda, quem sabe, gerar novas discussões. Para mim, constituiu-se um grande desafio poder confluir simultaneamente nas duas vertentes reflexivas, acadêmica e artística. Mais do que tudo, uma imensurável satisfação.

É certo, ainda, que eu não imaginava o quão difícil seria dizer “adeus” a este trabalho, e percebo que, visto ser necessário, é como ter de dar “adeus” a um amigo querido, com o qual não me encontrarei mais pelas manhãs; a partir deste momento, seguirei desacompanhada em meu dia a dia.

Tenho a certeza, entretanto, de que, muito desta temática poderá ainda ser investigada e aprofundada, uma vez que desejo continuar (re)descobrimo este universo e suas vertentes, e espero instigar outros artistas/pesquisadores da mesma maneira.

Finalizo este trabalho fazendo uma analogia aos dias em que tenho a oportunidade de colher acerolas com minha avó. Penso que ao finalizar esta pesquisa, junto a ela carrego uma cesta cheia de frutas vermelhas, ou melhor, talvez a cesta de frutas sejam estas páginas escritas, e o ato de colher as frutas tenha se revelado em seu trajeto.

Sim, talvez eu possa comparar a investigação acadêmica com o ato de colher frutas, na qual a árvore é o caminho que percorremos, e os frutos são as

direções, indagações e respostas que encontramos no percurso. Ressalto que nem sempre nos deparamos com uma árvore carregada de frutos e às vezes necessitamos regar a árvore para poder iniciar a colheita. Porém, muitas vezes, a árvore se encontra “carregada” e, neste caso, pegamos uma cesta e nos colocamos “em baixo do pé”!

Quando olho uma árvore repleta de acerolas, confesso que nem sempre sei por qual das frutas devo começar, mas aos poucos a observação me leva às escolhas e depois que colho uma sigo incansável até colher o máximo de frutas que puder e que couberem em meu cesto. Algumas frutas se encontram próximas a mim, e fáceis de encontrar, outras, todavia, se localizam no topo da árvore e, para estas, devo permear seus galhos e me esticar ao máximo para alcançá-las.

Ao me deparar com um conjunto de acerolas uma ao lado da outra, cuidadosamente procuro não deixar nenhuma delas cair ao chão, o que muitas vezes é inevitável. Outras vezes ainda, colho lindas acerolas que já foram comidas por passarinhos em sua outra face. A decisão de colher frutas nunca possibilita colher todas que se encontram na árvore; não são todas que estão maduras, nem sempre todas cabem no cesto que carrego, ou então, nem sempre consigo alcançá-las.

Assim, algumas frutas permanecem em seus galhos; não as colhi, talvez porque eu não as tenha visto, talvez não as alcancei, ou então, algumas simplesmente deixei por deixar... Algumas frutas que tentei colher, contudo, não consegui pegar, pois caíram ao chão, ou estavam estragadas.

O fruto pode ser comparado aos encontros que tive durante o processo desta escrita e também às escolhas que fiz ao escrever. A sensação que tenho ao entregar esta dissertação é a de acabar de sair do pé de acerola, cheia de frutas vermelhas na mão. Por um tempo poderei beber deste suco e me alimentar de sua vitamina; talvez algumas estejam amargas, outras bem doces. Entrego minhas frutas e divido-as com o leitor; que este suco possa saciar a sede de quem experimentá-lo, ou ainda, instigar o desejo por novos sabores!

....

*É uma mistura de medo...
uma mistura de medo e desejo...
medo desejo sonho encontro desilusão
uma mistura de conhecimento,
mistério,
passado que se transforma no presente,
presente que não entrega o futuro.
me emociono ao caminhar pelas ruas já tanto caminhadas...
as árvores secas do inverno, e os poucos pássaros que se arriscam a voar no céu cinza...
é uma mistura de lembranças da infância, junto com o reconhecimento de uma língua que pouco sei
falar...
aprender os verbos, substantivos, adjetivos de músculos, ossos, articulações é quase tão difícil
como cair em queda livre...
experimentar a gravidade, mas ter a força da suspensão...
a queda, a recuperação...
o pé que enraíza como árvore no solo que me sustenta...
sentir as contrações em que cada vértebra deve caminhar por si como uma escada rolante em
busca do céu...
dançar é muito parecido com a vida... temos que lutar muito para encontrar os caminhos...
Tenho me emocionado muito aqui, em uma expectativa estranha de conseguir algo que desconheço
A cada novo gesto me confundo e busco a possibilidade de reproduzir...
não é fácil...
apenas me sinto grata...
grata pela vida e pelos caminhos que tem me levado...
grata aos encontros que tem permitido... com pessoas tão queridas e também comigo...!
grata por poder sentir meu sangue em posições diferentes do espaço e por não saber exatamente
tudo o que devo descobrir!*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. **Pequenas Epifanias - crônicas 1986/1995**. Porto Alegre, Sulina, 1996.
- ADOLPHE, Jean-Marc. No perigo de não ser visto. **DOSSIER Danse et Dramaturgie**, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse, 1997, pp. 8-10.
- ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- BANES, Sally. **Writting Dancing in the age of postmodernism**. Hanover & London Wesleyan, University Press, 1994.
- BENTIVOGLIO, Leonetta e CARBONE, Francesco. **Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2007.
- 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 et al. (orgs.). **O Meio como Ponto Zero – Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- BROOK, Peter. A porta aberta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CABANNE, Pierre. **O Cubismo**. Trad. Joana Ferreira da Silva. Portugal, Editora RES, 1987.
- CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch. Routledge performance practitioners**. EUA e Canadá, Routledge, 2009.
- CRUZ NETO, Otavio. **Pesquisa Social – teoria – método e criatividade**. Rio de Janeiro, Vozes, 1998.
- CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- DOSSIER Danse et Dramaturgie. **Nouvelles de Danse**. Bruxelles, Contredanse: 1997, p. 31.

- DUBRAY, Charlotte. No perigo de não ser visto. **DOSSIER Danse et Dramaturgie**, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse, 1997, pp. 18-21.
- FABRIS Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo, Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- FERNANDES, CIANE. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança – Teatro: Repetição e Transformação**. São Paulo, Hucitec, 2000.
- FISCHER, E-E. Reflection of the times. The inter-and-multimedia of Tanztheater in Germany. **TANZTHEATER today. Thirty years of german dance history**. Hannover, Kallmeyersche, 1977, pp. 17-20.
- FLORES, P. Leyson. **Hacia una dramaturgia Del movimiento. Análises e reflexión sobre la dramaturgia em el discurso coreográfico en la danza contemporánea**. Caracas, Colección Canícula. 2000.
- FOUCAULT, Michel. **La Hermenéutica del Sujeto**. México, Fondo del Cultura Económica, 2006.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. São Paulo, Nova Fronteira, 1980.
- GHEERBRANT, A & CHEVALIER, J. **Dicionário dos símbolos (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números)** Trad. Ver da Costa et. al, Rio de Janeiro, José Olympio, 2003.
- GHILBERT, Laure. **Danser avec le III Reich: Les danseurs modernes sous le nazisme**. Bruxelas: Ed. Complexe, 2000 apud GREBLER S. A. Maria, A dança – teatro e as formas coreográficas da modernidade. **Cadernos do JIPE – CIT no.18 – Estudo em movimento I: Corpo, Crítica e História**. Salvador, Universidade Federal da Bahia/UFBA/PPGAC, 2008, pp. 114 a 126.
- GOETHE, W. J. **Doutrina das cores**. Trad. Marco Gianotti, São Paulo, Novalexandria, 1996.
- GREBLER, S. A. Maria, A dança – teatro e as formas coreográficas da modernidade. **Cadernos do JIPE – CIT no.18 – Estudo em movimento I: Corpo, Crítica e História**. Salvador, Universidade Federal da Bahia/UFBA/PPGAC, 2008, pp. 114 a 126.
- GUIMARÃES, A. C. Maria. **Vestígios da dança expressionista no Brasil – Yanka Rudzka e Aurel von Millos**. 1998. 257p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

- HESSE, Hermann. **Demian**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- HOGUE, Raimund. **Pina Bausch – Tanztheatergeschichte**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986.
- JUNG, C.G. **Sincronicidade**. Trad. Mateus Ramalho. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2007.
- KARINA, Lilian and KANT, Marion. **Hitler's Dancers – German Modern Dance and the Third Reich**. Tradução: Jonathan Steinberg. New York, Berghahn Books, 1996 (2004 para o inglês).
- KATZ, Helena. **Como o vento, Pina Bausch mudou a paisagem**. Programa Tanztheater Wuppertal Pina Bausch – Café Muller / Sagração da Primavera, Teatro ALFA, São Paulo, 2009.
- KUHLMANN, Christiane. **Tanz-Lese-Eine Geschichte des Tanzes in Essen**. Klartext-Essen: 2000, 36. Trad. Sayonara Pereira. apud PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO: espetáculo cênico com os alunos do Instituto de Artes da UNICAMP**. 2007. 182p. Tese. (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
- LAMBERT, M. Marisa. **Expressividade Cênica pelo Fluxo Percepção/Ação: o Sistema Laban/Barteneff no desenvolvimento somático e na criação em dança**. 2010. Tese. (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- LABAN, Rudolf. **Domínio de Movimento**. (org. Lisa Ullmann). São Paulo, Summus Editorial, 1978.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução: Pedro Sussekind, São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- LEXIKON, Herder. **Dicionário dos símbolos**. São Paulo, Pensamento Cultrix LTDA, 2007.
- LOBO, Leonora & NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento – um método para o intérprete criador**. Brasília, LGE Editora, 2003.

- LOMAKINE, Luciana. **(Re) descobrindo a dança em tempos pós-modernos**. 1999. 206p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- MADUREIRA, R. José. O ritmo, a Música e a Educação. **Pro-posições**. Revista da Faculdade de Educação. Vol. 18, no. I (52), p. 269-273, Campinas, UNICAMP, 2007.
- MARKARD. Anna e MARKARD, Hermann. **Jooss**. Ballett-Buhnen-Verlag Rolf Garske, Koln/Cologne, 1985.
- MARTIN, John. **A Dança Moderna. (Parte I e II)**. Trad. Márcia Strazzacappa. **Pro-posições**. Revista da Faculdade de Educação. Vol. 18, no. I (52), p 229-259. Campinas, UNICAMP, 2007.
- MAUSS, Marcel. Les Techniques Du Corps. Extrait du **Journal de Psychologie**, XXXII, ne, 15 mars/15 avril, 1936, pp.3-4. Communication présentée à la Société de Psychologie, le 17 mai 1934.
- MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: EDUSP, 1974, vol. II apud LOMAKINE, Luciana. **(Re) descobrindo a dança em tempos pós-modernos**. 1999. p 206. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- MAZZAGLIA, Rossella. A instabilidade do sonho: os gestos da dança contemporânea p. 73-80. **URDIMENTO. Revista de Estudos das Artes Cênicas**. Santa Catarina, CEART/UDESC, 2009. vol.1, no. 12.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza e CRUZ NETO, Otávio. **Pesquisa Social – Teoria, Método e Criatividade**. Rio de Janeiro, Vozes, 1998.
- MONTEIRO, Mariana. **Noverre – Cartas sobre a Dança**. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1998.
- MOTA, Júlio. Um peixe nem tão estranho assim: um breve estudo do movimento corporal de uma peça do DV8 Physical Theater. **Cadernos do JIPE – CIT, no.18 – Estudo em movimento I: Corpo, Crítica e História**. Salvador, Universidade Federal da Bahia/UFBA/PPGAC, 2008, pp. 127-164.
- NAVAS, Cássia e DIAS, Lineu. **Dança Moderna**. São Paulo, Edições Mandacaru, 1999.
- NAVAS, CASSIA. Dança: Escritura, Análise e Dramaturgia. **Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – Como Pesquisamos?** São Paulo, ECA-USP, 2000/2001.

- _____. Dança Brasileira no final do século XX. **Dicionário SESC. A linguagem da Cultura**. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- _____. **Desenhos da Dança** (Artigo para o Doutorado em Semiótica). São Paulo, Pontífica Universidade Católica/PUC, s/d.
- NÉSPOLI, Eduardo. **Performance e Ritual: Processos de Subjetivação na Arte Contemporânea**. 2004. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- NESTROVSKI, Arthur e BOGÉA, Inês. Pina Bausch. O gesto essencial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 de ago. de 2000. Caderno MAIS!, p. 8-12.
- _____. Pina Bausch. Dance senão estamos perdidos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 de ago. de 2000. Caderno MAIS! pp. 12-14.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio. No movimento dos sentidos**. Campinas, Editora da UNICAMP, 2007.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis, Vozes, 2008.
- PARKES, M. Colin. **Luto – estudos sobre a perda na vida adulta**. Trad. Maria Helena Franco Bromberg. São Paulo, Summus, 1998.
- PARTTSCH-BERGSOHN, Isa. **Modern dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences**. Tucson, University of Arizona/Harwood Academic Publisher, 1994.
- PARTSCH-BERGSOHN, **Modern Dance in Germany and the United States: cross. Crosscurrents and Influences**. Tucson: Harwood Academic Publishers, 1994 apud RENGEL, Lenira P. **Dicionário Laban**. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.
- PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- _____. **Dicionário de Teatro**. 3ª edição. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- _____. **O Teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- PAVLOVA, Anna. **Novo Dicionário de Ballet**. Rio de Janeiro, Nórdica, 2000.

- PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro, SENAC Nacional, 2008.
- PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda, 2003.
- PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO: espetáculo cênico com os alunos do Instituto de Artes da UNICAMP**. 2007. 182p. Tese. (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- PEREIRA, Sayonara **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO**. São Paulo, Annablume, 2010.
- PINTO, C, Maria. Um estudo sobre a utilização dos elementos cênicos no espetáculo de dança. **Cadernos da Pós-Graduação**. Instituto de Artes/ UNICAMP, Campinas, 2001.
- RENGEL, Lenira P. **Dicionário Laban**. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.
- RICHARDSON, R. J. **Pesquisa Social – Métodos e Técnicas**. São Paulo, Atlas, 1985.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre, L&PM EDITORES, 2006.
- ROPA, C. Eugenia. O solo de dança no século XX: entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência. **URDIMENTO. Revista de Estudos das Artes Cênicas**. Santa Catarina, CEART/UDESC, 2009, V. 1, no. 12, pp. 61-72.
- ROSSET, Clement. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Trad. José Thomas Brum. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística**. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2004.
- _____. **Redes de criação Construção da obra de arte**. São Paulo, Editora Horizonte, 2006.
- SANCHEZ-COLBERG, Ana. **German Tanztheater: Traditions and Contradictions A Choreological Documentation of Tanztheater from Its Roots in Ausdruckstanz to the Present**. (Tese de Doutorado, não publicada). London, Laban Centre for Movement and Dance. July, 1992. apud MOTA, Júlio. Um peixe nem tão estranho assim: um breve estudo do movimento corporal de uma peça do DV8 Physical Theater. **Cadernos do JIPE – CIT, no.18 – Estudo em**

- movimento I: Corpo, Crítica e História.** Salvador, Universidade Federal da Bahia/UFBA/PPGAC, 2008, pp. 127-164.
- SCHAFER, R. Murray. **The tuning of the world: The soundscape.** New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- SCHMIDT, Jochen. Learning what moves people. In **Reflection of the times. The inter-and-multimedia of Tanztheater in Germany. TANZTHEATER today- Thirty years of German dance history.** Hannover, Kallmeyersche, 1997. pp. 8-12.
- _____. **Tanztheater in Deutschland.** Frankfurt am Main, Berlin-Propyläen, 1992.
- _____. **Tanzen Gegen Die Angst. Pina Bausch.** Düsseldorf und München, Econ et List, 1998.
- _____. Ponencia para el Festival Internacional de Danza de Jakarta Indonésia. Tradução de Leyson Ponce Flores. Caracas, Colecion Canícula, 1996 apud FLORES, P. Leyson. **Hacia una dramaturgia Del movimiento. Análises e reflexión sobre la dramaturgia em el discurso coreográfico en la danza contemporánea.** Caracas, Colecion Canícula, 2000.
- SCHOENFELDT, Susanne. **La danse-théâtre de Kurt Jooss** In: **Nouvelles de Danse.** Bruxelas, n. 18, p. 29-37, jan. 1994, apud GREBLER, S. A. Maria, A dança – teatro e as formas coreográficas da modernidade. **Cadernos do JIPE – CIT no.18 – Estudo em movimento I: Corpo, Crítica e História.** Salvador, Universidade Federal da Bahia/UFBA/PPGAC, 2008, pp. 114-126.
- SERVOS, Nobert. **Pina Bausch Dance Theater.** Munich, K-Kiser, 2008.
- THIOLLENTE, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação.** São Paulo, Cortez, 2008.
- TURNER, V. Are there universal of performance in myth, ritual and drama. In: **By Means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual.** Cambridge, Press syndicate of University of Cambridge, 1990 apud
- NÉSPOLI, Eduardo. **Performance e Ritual: Processos de Subjetivação na Arte Contemporânea.** 2004. p. 80. Dissertação. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- TIPLER, A. Paul. **Física Moderna.** Trad. Yashiro Yamamoto. Rio de Janeiro, Editora Guanabara Dois S.A, 1981.
- VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem.** Petrópolis, Vozes, 1978.

- VAN KERKHOVE, Marianne. No perigo de não ser visto. **DOSSIER Danse et Dramaturgie**, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse, 1997, pp. 1-8.
- VIANA, Fausto. **Figurino Teatral e as renovações do século XX**. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2010.
- VIANNA, Klauss e CARVALHO Antonio M. **A Dança**. São Paulo, Siciliano, 1990.
- WINEARLS, Jane. **Modern Dance. The Jooss-Leeder Method**. London, Adam e Charles Black, 1958-1967.
- WISNIK, M. José. **O som e o sentido – uma outra história das músicas**. São Paulo, Editora Schwarcz LTDA, 2006.
- ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência**. 3ª. edição. Campinas, Autores Associados, 2006.

ICONOGRAFIA:

A autora evidou-se em localizar todos os detentores dos direitos das imagens reproduzidas nesta dissertação 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, ou mesmo retiradas de vídeos, o que explica a irregularidade do conjunto.

SITES ELETRÔNICOS CONSULTADOS:

- ANAUATE, Gisela. Só movimentos necessários. **Revista Época**. Lyon (França), 24/10/2008. EMI15548-15295,00-SUSANNE+LINKE+SO+MOVIMENTOS+NECESSARIOS.html. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0>>. Atualizado em 29/10/2008. Acessado em: 10/10/2010.
- ANDRADE, Milton. Ação dramática, movimento funcional e teoria do esforço. **Urdimento**. 2008. Disponível em: <http://www.primeirosinal.com.br/files/publication/13/94_231.pdf>. Acessado em: 08/10/2010.
- ANDRADE et. al. Contemporâneos. **Revista de Artes e humanidades**. 2009. no. 5. ISSN 1982-3231. Disponível em: <www.revistacontemporaneos.com.br>. Acessado em: 10/01/2011

- CALDEIRA, Almir. A Física Quântica: o que é e para que serve. **Revista eletrônica Física Moderna – Mito e Ciência**. 2001. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/fisica/fisica02.htm>>. Acessado em: 15/01/2011
- CHIBENI, S. Sílvio. A interpretação da Mecânica Quântica. **Revista eletrônica Física Moderna – Mito e Ciência**. 2001. Disponível em: <<http://www.lce.esalq.usp.br/aulas/lce1302/inmequa.pdf>>. Acessado em: 26/02/2011.
- ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994 apud RODRIGUES, Graziela e MELCHERT, Ana Carolina. **DANÇA EM FOCO II - A Dança como o Achadouro do Corpo**. INSTITUTO DE ARTES. UNICAMP, 2008. Disponível em: <ggpe.prpg.unicamp.br>. Acessado: 07/01/2011.
- HIGHWATER, Jamake. **Dance Ritual of Experience**. New York: A and W Publishers Inc, 1978 apud SANTOS, Inaycira Falcão. Dança e Pluralidade Cultural: Corpo e Ancestralidade 37. **Revista Múltiplas Leituras**. jan./jun. 2009. v. 2, no. 1, pp. 31-38. <<https://www.metodista.br/revistas/revistasmetodista/index.php/ML/article/view/325>>. Acessado em: 07/01/2011
- NIETZSCHE, F. Assim falava Zaratustra. **Books Brasil**. 2002. Disponível em: <www.ebookbrasil.com>. Acessado em: 20/08/2009.
- PEREIRA, Sayonara Sousa. Susanne Linke e o legado do tanztheater. **Conectedance**. Brasil. 2009. Disponível em <<http://www.conectedance.com.br/materia.php?id=78>>. Acessado em: 04/03/2010.
- RODRIGUES, Graziela e MELCHERT, Ana Carolina. **DANÇA EM FOCO II - A Dança como o Achadouro do Corpo**. INSTITUTO DE ARTES. UNICAMP, 2008. Disponível em: <ggpe.prpg.unicamp.br>. Acessado: 07/01/2011.
- SANTOS, Inaycira Falcão. Dança e Pluralidade Cultural: Corpo e Ancestralidade 37. **Revista Múltiplas Leituras**. jan./jun. 2009. v. 2, no. 1, pp. 31-38. <<https://www.metodista.br/revistas/revistasmetodista/index.php/ML/article/view/325>>. Acessado em: 07/01/2011.
- SANTOS, C. Fátima. A Composição da Paisagem Sonora em: Corpo Re-construção Ação Ritual Performance. **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**. Brasília, 2006. Disponível em

<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao03/07COM_TeoComp_0303-107.pdf>. Acessado em 28/01/2011.

SILVA, Eliana Rodrigues. Encenação e Cenografia para Dança 2. **Diálogos Possíveis**. FSBA, Jan./jun. 2007. Disponível em: <www.fsba.edu.br/dialogospossiveis>. Acessado em: 15/01/2011.

STRATICO, A. F. José. **Objeto Cênico e o Sujeito – História, Memória e Interrelações**. 2010. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Pesquisa/ilumina%E7%E3o%20c%EAnica%20espetaculos.pdf>>. Acessado em: 07/01/2011.

VIDEOGRAFIA:

BEL, Jérôme. **The last performance**. Deutschland, 1998.

DIETRICH, Urs. LINKE, Susanne. **Hommage à Dore Hoyer – Affectos Humanos**. Théâtre de la Ville, Paris, 1988.

LINKE, Susanne. **Markische Landschaft**. Tanz im August, Hebbel Theater, 1994.

VÁRIOS AUTORES. **Balé – Teatro** / Susanne Linke e Reinhild Hoffman, Deutschland, 1994.

ESPETÁCULOS ASSISTIDOS AO VIVO:

A HISTÓRIA DO SOLDADO. Direção Verônica Fabrini. Centro de Convivência Cultural Carlos Gomes (28/06/09).

A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA. Pina Bausch Tanztheater Wuppertal. Direção de Pina Bausch, música de Igor Stravinsky. Teatro Alfa. São Paulo (26/09/09).

BREU. Grupo Corpo, Bienal SESC de Dança – Conexões. Santos (07/11/2009).

CAFÉ MULLER. Pina Bausch Tanztheater Wuppertal. Peça de Pina Bausch, música de Henry Purcell. Teatro Alfa. São Paulo (26/09/09).

CÉU NA BOCA. Quasar Cia de Dança, Direção Henrique Rodovalho, Teatro Alfa – 18/10/09 São Paulo.

DITOS E MALDITOS / Desejos da Clausura. Cia Terpsí Teatro de Dança. Festival Internacional de Dança Mesa Verde. Porto Alegre, Brasil (20/11/2009).

ERA... UMA VEZ? Direção Alexander. SESC Campinas. Semana SE TOC (08/05/09).

ESTADO INDEPENDENTE. Cia Borelli de Dança. Festival Internacional de Dança Mesa Verde. Porto Alegre (20/11/2009).

GNAWA. São Paulo Cia de Dança. Coreografia de Nacho Duato. Teatro Alfa. São Paulo (25/10/2009).

GNAWA. São Paulo Cia de Dança/ Coreografia de Nacho Duato. SESC Piracicaba. (Maio/2009 – Fevereiro/2010).

IMÃ. Grupo Corpo. Bienal SESC de Dança – Conexões. Santos (07/11/2009).

JARDIM DE TÂNTALO. Cia Borelli de Dança. Teatro Municipal de Americana (15/04/2009).

METAMORFOSES. Ballet Nacional de Merseille, Direção Frédéric Flamand, Teatro Alfa (03/10/2009).

MEU PRAZER. Marcia Milhazes Companhia de Dança. Festival Internacional de Dança Mesa Verde. Porto Alegre (19/11/2009).

NUCLEARES. Cia de Teatro e Dança Mariana Muniz. Galeria Olido, Sala Paissandu, São Paulo (07/10/09).

PASSANOITE. São Paulo Cia de Dança. Coreografia de Daniela Cardim. Teatro Alfa. São Paulo (25/10/2009).

PINK FLOYD BALLET. Coreografia de Roland Petit, Teatro Allá Scala. Milão. (03/07/09).

POLÍGONO REVISITADO. São Paulo Cia de Dança. Coreografia de Alessio Silvestrin. Teatro Alfa. São Paulo (25/10/2009).

QUASE ELA (três momentos de saudade). Morena Nascimento. Bienal SESC de Dança – Conexões. Santos (07/11/2009).

SERENADE - São Paulo Cia de Dança/Coreografia de George Balanchine. SESC Piracicaba (Maio/2009-Fevereiro/2010).

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO. Felix Mendelsson-Bartholdy. Baseado na comédia de William Shakespeare. Orquestra, coro e corpo de baile do Teatrpo da Ópera de Roma/Terme di Caracalla. Roma (08/07/09).

Solos Susanne Linke:

- **FLUT – Estreia Kaikpu-Yin**

- **IM BADE WANNEN**

- **WANDLUNG**

Bailarinos: Susanne Linke, Urs Dietrich, Mareike Franz. Teatro São Pedro – Porto Alegre, Brasil (21 e 22/11/2009).

BITS AND PIECES. Rodolfo Leoni, Neue Aula. Essen-Werden, Alemanha. (18/12/2009).

DIVIDENDO. Urs Dietrich, Neues Schauspielhaus. Theater Bremen, Alemanha. (07/12/2009).

EPHIGIENIA AUF TAURUS. Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Wuppertal, Alemanha. (24/01/2010).

KONTAKTOFF. Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Wuppertal, Alemanha. (31/01/2010)

LET ME CHANGE YOUR NAME. Ahn Eun-Me Company (Coreia). Teatro Nacional La Castellana. Bogotá, Colombia. (28/08/2010)

SETE PECADOS CAPITAIS. Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal. Berlim, Alemanha. (12/12.2009).

3 NIGHTS AND 3 DAYS. NOW Dance Company (Coreia). Teatro Nacional La Castellana. Bogotá, Colombia. (04/09/2010)