

1 PRIMEIRAS PALAVRAS

O presente trabalho consiste numa dissertação de Mestrado realizada no Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), inserida na linha de *Estudos de Processos* que abriga projetos voltados para a caracterização e análise crítica de processos e suas respectivas implicações.

A pesquisa foi conduzida a partir de estudos do processo histórico-evolutivo da Dança Expressionista alemã desde 1900, identificando por um lado as idéias básicas que a fundamentam, e explicitando as mudanças e os desdobramentos que geraram contribuições efetivas em outros lugares, como na Bahia com a fundação da Escola de Dança da UFBA em 1956. Por outro lado serão expostas novas perspectivas encontradas através de vestígios documentais que servirão para ilustrar os construtos comparativos e argumentativos da dissertação, que se propõe a explicar a influência da Dança Expressionista através de composições coreográficas contemporâneas.

Para uma melhor compreensão da escolha temática, incluiu-se nesta apresentação um resumido relato pessoal e profissional do envolvimento com o assunto. Entrando em 1964 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, não conseguindo adaptar às aulas de balé clássico, optou-se pelas aulas de dança moderna, com a orientação de professores europeus, oriundos de escolas alemãs como a *Escola Superior de Dança e Coreografia de Dresden-Hellerau* e a *Escola Folkwang para Música, Dança e Fala* em Essen, onde se cultivava a tradição da Dança Expressionista alemã. Uma vez avançada nas aulas, seguiu-se a integração no *Grupo de Dança Contemporânea da UFBA*, participando-se em coreografias de conceito expressionista dirigidas por Rolf Gelewski e Roger George. Também após concluir a Licenciatura em Dança continuaram intensos os estudos de dança livre, subjetiva e expressiva, evoluindo-os em trabalhos solísticos e coletivos. Notando uma carência de publicações brasileiras sobre a referida temática, foram iniciados levantamentos bibliográficos e documentais no *Deutsches Tanz-Archiv Köln* (o arquivo de Dança da cidade de Colônia), como também familiarizações com o cenário de dança contemporânea alemã baseada nas tradições expressionistas, incluindo uma ampla dedicação a leituras, fichamentos e traduções.

A pesquisa como um todo perpassa por dois momentos de complexidade e averiguação: a História da *Ausdruckstanz* na Alemanha e sua a forte influência na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Através de um mergulho historiográfico, traz questões que elucidam inicialmente os vínculos históricos e sócio-políticos das formas coreográficas da modernidade da dança na Alemanha em suas diversas fases estéticas, em consonância com os momentos marcantes entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais que ali aconteceram.

A dança moderna alemã foi desenvolvida sob a égide de vários signos norteadores provenientes de outras artes, especialmente a literatura, a pintura e o teatro. No início do século XX ecoava na sociedade alemã um clamor por mudanças na vida e no trabalho. A palavra de ordem foi *Lebensreform* (reforma da vida) com um forte apelo ao retorno à natureza, indo de encontro às concepções materialistas e pouco espiritualizadas da sociedade industrialista. Inconformados, artistas e intelectuais de vários países da Europa se reuniram criando manifestos políticos que geraram novas idéias, contribuindo para o florescimento das artes e para um estilo de vida menos rígido para a sociedade. Estes movimentos ficaram reconhecidos como as *vanguardas históricas européias*. Os movimentos mais consagrados foram o *Surrealismo*, o *Futurismo* e o *Dadaísmo*. Na Alemanha se deu o *Expressionismus*, movimento que influenciou definitivamente a *Ausdruckstanz* (dança expressão), o objeto de estudo principal desta pesquisa. Para melhor situar a *Ausdruckstanz* optou-se pelo termo Dança Expressionista, correspondente ao nome em inglês *Expressionist Dance*.

A dissertação foi estruturada em capítulos abrangendo problematizações de ordem estético e histórico-filosófica, registradas ao longo do processo co-evolutivo da Dança Expressionista alemã (1900-1933). O próximo capítulo é inteiramente dedicado ao Movimento Expressionista e ao surgimento da *Ausdruckstanz*. Foi analisada a sua estrutura, bem como os seus representantes e antagonistas; como se deu a perda da sua expressão original; o envolvimento e a sua subutilização como instrumento de propaganda nazista e finalmente o seu declínio dentro da Alemanha pós-Segunda Guerra.

Na visão de vários estudiosos da *Ausdruckstanz* como Hedwig Muller (1985) Norbert Servos (1990), é quase incompreensível como os mais proeminentes

representantes desta dança se deixaram levar por idéias fascistas, executando coreografias de massa sob encomenda para o partido nazista, durante os Jogos Olímpicos de 1936. Outra autora, Laure Ghilbert (2000) analisa como a cultura géstica da *Ausdruckstanz* voltada para a nudez e a vitalidade corporal foi distorcida, servindo para os objetivos propagandísticos de superioridade étnica do Nacional Socialismo. Confessa-se aqui que este foi o momento de perplexidade enfrentado nos estudos. As paixões iniciais da pesquisa sobre a *Ausdruckstanz* sofreram variações de afetos, exigindo mais averiguações sobre esse paradigma na história desta arte, assunto que será incluído no Projeto para o Doutorado.

A terceira delimitação estrutural da dissertação foi a *Audrukstanz* na Bahia. Um capítulo em forma de revisão histórica, dedicado à fundação da Escola de Dança da UFBA, onde foi analisada a presença de professôres europeus e alemães da linha de Dança Expressiva, que contribuíram para os ideais da Universidade Federal da Bahia dos anos 50, de criar escolas de arte. Para este assunto, a pesquisa baseou-se em matérias de jornal e diálogos com as visões de Antônio Risério (1995) e Juçara Pinheiro (1993) sobre a passagem do Reitor Edgar Santos e seu conceito de reforma e ampliação da Universidade da Bahia. Os escritos do professor e coreógrafo Rolf Gelewski desenvolvidos durante os quinze anos de atividade na UFBA (1960-1975), serviram para compreensão do sistema pedagógico e a didática de ensino de dança que ele implantou na escola.

Num quarto momento da dissertação aplicou-se o procedimento metodológico de *Estudos de Caso* para averiguar criações coreográficas do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA dirigido por Gelewski, e os grupos Intercena de Salvador, Dança-Theatre de Calcutá e Pagu Dança-Teatro de Belo Horizonte dirigidos pela autora que tiveram em seu repertório coreografias e/ou espetáculos relacionados com a influência da *Ausdruckstanz*. O objetivo da utilização deste recurso metodológico foi o de verificar isoladamente cada estrutura coreográfica, identificando traços e vestígios da Dança Expressionista encontrados através de documentação fotográfica, artigos em jornais e depoimentos de participantes. Neste capítulo a sustentação teórica foi a partir dos conceitos de *permanência* elaborados por Jorge Albuquerque Vieira (2006, p. 22), em consonância com os parâmetros fundamentais da Teoria Geral dos Sistemas - TGS de Bunge, (1977 e 1979), ou seja: *Permanência*, Autonomia e Meio Ambiente. Numa perspectiva de que um

sistema tende através da memória manter-se gerando autonomia, observou-se a Dança Expressionista em sua semiologia, como um sistema com sua história co-evolutiva em biosemiose, com seus movimentos sígnicos ou *memes* que se replicam, e se propagam como forma de permanência.

Nas referências encontram-se vários autores alemães ainda pouco conhecidos por nós como Hedwig Muller (1985) e Horst Kogler (1972; 1984; 2004) que foram fundamentais para o desenvolvimento do segundo capítulo por suas pesquisas avançadas sobre a história da Dança Expressionista. Importante também se fazem os diálogos com autores e pesquisadores brasileiros que em suas abordagens contribuíram na fundamentação em diferentes etapas da pesquisa como: Antonio Risério (1995), Silvana Garcia (1997), Ciane Fernandes (2000; 2002), Lia Robatto e Lucia Mascarenhas (2002), Eliana Rodrigues Silva (2004), Helena Katz (2005; 2006), Adriana B. Machado (2007) e Jussara Setenta (2008).

Nos Mo(vi)mentos Finais foram observados três parâmetros principais para a compreensão da Dança Expressionista: a influência do movimento expressionista; o subjetivismo e a visão romântica; o experiencialismo e a gestalt artística.

Como complementações da pesquisa foram organizados três anexos contendo ficha técnica, currículos e as ilustrações dos Estudos de Caso.

2 A DANÇA EXPRESSIONISTA

2.1 O EXPRESSIONISMO

O surgimento da Dança Expressionista na sua extensão pode ser melhor compreendido através de um conciso panorama das vanguardas artísticas a partir dos primeiros anos do século XX. Conforme Silvana Garcia (1997, p.20), quando os movimentos de vanguarda despontam na Europa com o Expressionismo e o Futurismo e mais tarde com o Dadaísmo e o Surrealismo, havia um trânsito intenso de informações e personalidades. Publicações alternativas e exposições internacionais divulgavam novas idéias, criando uma atmosfera que favoreceu a inovação e rupturas com padrões tradicionais. Artistas em seus âmbitos locais se agrupavam em coletivos, fomentando ideários revolucionários, criando obras inusitadas, publicando panfletos e manifestos agitadores, provocando a sociedade com suas irreverências não somente artísticas como também políticas e sociais.

Referindo-se a estes movimentos, Garcia (1997, p. 20) aponta: "Exerceram suas influências entre si, reivindicaram diferenças e primazias, e deixaram um legado que influenciou em toda a arte seqüente do século, até o presente da nossa pós-modernidade." Ela também sugere a existência de um consenso entre os estudiosos que costumam considerar o Expressionismo difícil de se definir, por diferir-se bastante dos outros movimentos pelas formas multifacetadas e por seus princípios sujeitos a critérios individuais e subjetivos. Quanto ao surgimento do Expressionismo, Eckehart Nölle (1982, p. 1) esclarece:

O termo expressionista terá sido usado pela primeira vez em 1900 por Julien-Auguste Hervé, que o aplica a uma série de quadros para distingui-los do estilo da pintura impressionista. Por volta de 1905 começa a usar-se esta designação também na Alemanha, para um movimento artístico cujos modelos eram, sobretudo, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Paul Gauguin e Edward Munch. Os principais representantes desta nova arte da expressão pictórica e gráfica são, entre outros, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner e Karl Schmidt Rottluff, que em 1905 fundaram em Dresden o grupo A Ponte (Die Brücke). Um outro centro desta arte foi Munique, com a comunidade de artistas O Cavaleiro Azul (Der Blaue Reiter, fundada em 1911), a qual pertenciam, por exemplo, Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke e Paul Klee.

Estes artistas insurgiram-se contra o academicismo, o impressionismo e o naturalismo. As artes plásticas destes anos mostraram os mesmos motivos e sintomas como a poesia, e, conforme Nölle (1982, p. 1), "a mesma dispersão das formas tradicionais e uma experimentação de todas as possibilidades formais até a conseqüência de uma dissolução total da realidade, mostra o mesmo colapso e a mesma erupção do humano." Kurt Pinthus caracteriza na introdução da sua histórica antologia poética *Crepúsculo da Humanidade* (MENSCHHEITSDÄMMERUNG, 1920):

Uma geração que se sentia unida no seu repúdio das concepções materialistas e utilitaristas do mundo dominante do século XX, da sua crença irrefletida no progresso, constantemente negada por um egoísmo social e nacional [...]. E Kurt Pinthus constatava em 1919: *Nesta arte não importa o virtuosismo, mas a vontade – a vontade da humanidade. Esta arte destruirá o estético em todas as suas manifestações. Aqui a arte desemboca no ético e no político.* (PINTHUS apud NÖLLE, 1982, p. 1)

Foi o expressionismo das artes plásticas que começou a inspirar o surgimento de semelhantes tendências na literatura alemã. Revistas como *Der Sturm* (A Tempestade), *Die Aktion* (A Ação), *Die Revolution* (A Revolução) proclamavam já nos seus títulos e nos seus textos os seus intentos revolucionários. A literatura e a poesia não somente renegaram as tradições do naturalismo e do impressionismo, mas através das desastrosas experiências da Primeira Guerra Mundial ganharam uma força expressiva mais radical, optando por linguagens dinâmicas de imagens estáticas e provocações de sentimentos revoltantes, expressando paixões, distúrbios, visões e profecias. O poeta de Salzburgo Georg Trakel (1887-1914) exclamava os horrores da guerra que o levou a suicidar-se. Georg Heym (1887-1912) acusa em imagens impulsivas e demoníacas as alienações humanas nos modernos centros urbanos, como também Ernst Stadler (1883-1914) que exclamou: *Eu sou só chama, sede, grito e gangrena.* Johannes R. Becher, (1891-1958) agitador político, dirige-se as massas: "vamos incentivar o povo, atenuar seus sofrimentos, organizar seus exércitos, ser proclamadores dos fins e dos começos"¹ (MARTINI, 1960, p. 510).

¹ As citações constantes da página 15 até 47, exceto NÖLLE, foram traduzidas do idioma alemão, pela autora.

Também a literatura dramática expressionista repudiava tanto o teatro naturalista do meio burguês quanto o teatro impressionista sentimental de então. O seu credo era um teatro expressivo de idéias, sonhando por uma regeneração espiritual da humanidade, exaltando o êxtase ao grito, a vitória do humano sobre o desumano. Na representação do herói as sólidas formas dramáticas foram desintegradas, fragmentos de imagens explodiram em cena, visões mágicas se impuseram às realidades. O grotesco e o patético agitavam os palcos. Carl Sternheim (1878-1942) se destacava com seu teatro de “ataque, luta e desilusão contra a burguesia e suas acomodações [...]”, chamando suas peças ironicamente “da vida heróica burguesa” (MARTINI, 1960, p. 527). Nas suas peças, Georg Kaiser (1878-1945) pretendia “provocar contra as absurdidades da vida cotidiana conclamando para um novo humanismo ético” (p. 528).

Ainda segundo Martini (1960), inspirado nas maiores crueldades da Primeira Guerra Mundial, Kaiser escreve a peça *Gás*, terminando em “autodestruição e apocalipse” (p.519). Em contraposição, outros dramaturgos expressionistas transformaram seu teatro num palco de mensagens de salvação, recorrendo ao teatro religioso barroco, com Ernst Barlach (1870-1938) na sua peça *Nach Damascus* (Após Damascos) ou se dedicando ao messianismo comunista como Ernst Toller (1893-1939) em *Masse-Mensch* (Homem-Massa), “uma peça da revolução social do século XX” (p. 530).

Conforme Otto Mann (1960), no teatro expressionista o herói dramático era o portador de uma mensagem humanista. O verdadeiro ser humano encontrava-se somente fora da classe burguesa e fora do estado; eram jovens protagonistas e idealistas lutando por um futuro melhor. As personagens foram reduzidas ao típico e essencial, figuras representativas sem nome próprio. A linguagem se tornou lírico-retórica, o uso da prosa ou do verso dependia do grau da expressividade da personagem, preferindo às vezes a língua cotidiana, até vulgar. A forma dramática tradicional, tectônica, foi substituída por seqüências cênicas de quadros simbólicos, um *drama de estações*, às vezes influenciada pelo cinema. As encenações focalizavam a temática espiritual, apoiada por cenografias e efeitos de luz correspondentes (MANN, 1960, p. 556).

O método e os objetivos do teatro expressionista foram definidos de forma lapidar pelo dramaturgo Paul Kornfeld: *Em vez de pretender investigar e analisar a complexidade de fenômenos*

demasiadamente marcadas pelo tempo, importa tomar consciência do que em nós é atemporal [...]. Aqui (no drama moderno), o homem é apenas espírito e alma [...]. Da selva das coisas terrenas elas (as personagens) emergem extáticas e possesas, mas pela primeira vez dotada das verdadeiras marcas do humano. (NÖLLE, 1982, p.1)

2.2 A GINÁSTICA E A AUSDRUCKSTANZ

2.2.1 A ginástica

Conforme Martini (1960, p.421), em torno de 1900 a Europa encontrava-se numa crise geral, tanto política quanto social e cultural. Essa crise se acentuava mais ainda na Alemanha por um crescente movimento operário representado politicamente pelo Partido Social Democrata, confrontando-se "com uma sociedade burguesa conservadora, presa nos formalismos do idealismo clássico-romântico em decadência, num patriotismo imperial e numa religiosidade trivializada" (p. 421). O clima cultural era um questionamento geral dos valores tradicionais. Já o Naturalismo, surgido nos fins do século XIX, havia provocado uma visão mais crítica e realista do ser humano e da sociedade ao seu redor. Para Martini (1960), a crescente miséria social fez surgir nos primeiros anos do século a seguinte situação:

Uma nova geração exigindo uma maior afirmação de valores espirituais numa sociedade modernizada e industrializada cada vez mais materialista e massificada. Intelectuais e artistas demonstravam uma *ira humanitária* diante de uma realidade urbana que tirou do homem a sua individualidade e relegava-o ao anonimato. Eles se sentiram num clima de absoluta insensatez e decadência fatal, protestando contra o sofrimento e a miséria no mundo e exigindo uma nova *fraternidade humana*. (p. 421)

Para superar o seu desespero alguns se declararam até salvadores da alma humana, procurando ou exigindo pateticamente um *homem novo*, seja religiosa ou ideologicamente.

Para Fritsch-Vivié (1999, p. 29), em torno de 1900 a ginástica representa uma filosofia de vida. Surgem escolas de movimento das mais variadas tendências como dança, ginástica, reforma da vida, clubes da juventude, culto à natureza e grupos de orientação social, abrindo os mais diferentes aspectos da atividade corporal, bem

como ginástica para mulher e grupos mistos, para crianças e até para operários. Escolas e cursos surgem em todos os lugares e com uma frequência em massa. O início do movimento feminista tem um papel importante nisso, e, é comum em todas as iniciativas a experiência do próprio corpo com uma prática complexa da vida e de si mesmo. Através de formas de expressão e de ginástica, se encontraria uma compensação quase sempre dirigida contra o modo de vida da época que foi considerado como uma forma alienada de viver. “Nomes como Jacques-Dalcroze (1867), Hade Kallmeyer (1884), Isadora Duncan (1877) estão relacionados a diferentes sistemas de ginástica” (FRITSCH-VIVIÉ, 1999, p. 29).

Conforme Kogler (2004), existe anterior à Ausdrckstanz o registro de um tipo de ginástica expressiva iniciada com Geneviève Stebbins² nos Estados Unidos, já por volta de 1885, baseando-se no *Delsarte System of Expression* que influenciou Isadora Duncan, cuja origem histórica é também reconhecida por Rudolph Von Laban.

Contudo, coube a Hade Kallmeyer, ex-aluna de Geneviève Stebbins, a introdução do método *Delsarte* em Berlim por volta de 1909, através do *Instituto para Cultura Harmoniosa do Corpo e da Expressão*, criado por ela, que publicou no mesmo ano o seu livro *Beleza e Saúde do Feminino através da Ginástica* (Kogler, 2004).

O *Delsarte System of Expression* está relacionado aos resultados da pesquisa científica do ator, cantor, filósofo e pedagogo francês François Delsarte (1811-1871) que tratava “da natureza humana e suas normas de expressão emocional” (INGERSOLL *apud* KURTH, 2003, p. 46). Observando atitudes, gestos, tons de voz e modos de falar das pessoas no cotidiano e em circunstâncias normais e anormais, Delsarte registrou e identificou cada um por inscrições específicas relativas à duração do movimento, espaço e significado. Peter Kurth, autor da obra *Isadora* assinala: “Não há dúvida de que Isadora Duncan assimilou a mensagem da obra de Delsarte, especificamente à ligação entre o corpo e o homem interior” (2003, p. 46). Convencido de suas afirmações, Kurth reforça a idéia citando outro biógrafo de Duncan, Millicent Dillon, que escreveu:

² Professora de oratória, norte-americana, que popularizou a ciência delsartiana quando publicou *The Delsarte System of Expression*, em 1885.

Até a fraseologia de Delsarte sobre a natureza da arte se tornou parte da linguagem de Isadora sobre a dança. Ele falava da arte como divina em seus princípios, divina em sua ação, divina em seu fim. Considerava que o gesto era o agente da alma. (DILON *apud* KURTH, 2003, p. 47)

As articulações entre as idéias de libertação do corpo feminino reprimido, a combinação delsartiana de espiritualidade e ciência e a revisão do pensamento provocada pelo Darwinismo foram fatores muito atraentes para os espíritos rebeldes da época (KURTH, 2003). Irrupiam paralelamente, nos Estados Unidos com Isadora Duncan e na Europa com vários coreógrafos, novas proposições identificadas com estas visões. Na Suíça surgiu Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), professor de música, pianista e compositor que criou o método *Rhythmische Gymnastik* (ginástica rítmica), através da qual o homem deveria recuperar sua harmonia físico-espiritual que supostamente havia perdido no processo civilizatório coletivo (FRITSCH-VIVIÉ, 1999, p. 23). Este conceito incluiu um refinamento e treinamento da percepção musical, especialmente o *ouvir interno* que desenvolve os sentidos tonais e harmônicos. Dalcroze estava convencido que elementos musicais, especialmente ritmo e dinâmica, como também melodia, tonalidade, fraseamento e harmonia eram matérias que podiam ser averiguadas através de movimento e gesto.

A idéia básica do método de Dalcroze cresceu com os seus seguidores, transgredindo as fronteiras da educação e encontrando-se com outras áreas como movimento criativo, terapia de dança, métodos de terapias físicas e mentais, dança moderna, ópera, teatro e pantomima. Entre suas alunas em Dresden-Hellerau destacaram-se Suzanne Perrottet que se tornou sua assistente de ensino, e Mary Wigman que lá adquiriu o Diploma de Professora em Ginástica Rítmica (FRITSCH-VIVIÉ, 1999).

2.2.2 A *Ausdruckstanz*

Para muitos teóricos foram as formas revolucionárias de educação corporal através da ginástica e da sensibilização musical que contribuíram essencialmente para o desenvolvimento das novas formas de dança. Mas a dança moderna assimilou também outras facetas do espírito da época: de um lado, uma reconsideração da origem grega de todo cultivo corporal, cuja base foi o movimento

de livre expressão de vida e cujas metas estavam relacionadas ao ser humano como um todo, e, do outro lado, as tendências anti-burguesas e utópicas dos expressionistas.

Conforme Koepler (2004), muitos historiadores tendem a considerar o período da *Ausdruckstanz* iniciando em 1910 e indo até 1933. Esta época inclui François Delsarte e Isadora Duncan como precursores, e Rudolf Von Laban e Mary Wigman como os legítimos representantes. É muito questionada a utilização na cultura anglo-saxônica do termo *expressionist dance* em relação à *Ausdruckstanz*, uma vez que a Dança Expressionista, propriamente dita, representa somente uma tendência na arte de dança entre outras. De fato, o termo *Ausdruckstanz* surge somente nos fins da década de 1920, designando cumulativamente todas as formas revolucionárias de dança desenvolvidas a partir do início do século XX.

Provavelmente este termo tem sua origem de uma adaptação do nome *ginástica expressiva* criada por Rudolf Bode, músico e regente alemão que em 1911 abriu em Munique a Escola-Bode com cursos de Ginástica Rítmica, publicando em 1922 o livro *Movimento de expressão e força criativa: fundamentação da ciência da expressão* (KOEGLER, 2004).

A Alemanha, no fim do século XIX, encontrava-se numa fase de transformação qualitativa, orientando-se para uma acentuada expressão da alma e da individualidade. Em 1903, a dançarina americana Isadora Duncan³ trabalhando em Berlim, publica a conferência *A Dança do Futuro* na qual ela defende que:

Os movimentos do corpo humano devem corresponder à sua forma. Eles deveriam corresponder até à sua forma individual. A dança de duas pessoas nunca deveria ser igual [...]. Haverá sempre movimentos que serão a expressão perfeita deste corpo individual e desta alma individual [...]. O dançarino do futuro será um dançarino cujo corpo e alma se unirão tão harmoniosamente que a linguagem desta alma terá se tornado o movimento do corpo. (DUNCAN *apud* KOEGLER, 2004, p. 3)

³ Isadora Duncan (1878-1927), natural de San Francisco nos Estados Unidos, conhecida pelo grande público como a precursora da dança moderna, tornou-se um mito da cultura contemporânea por sua expressão corporal libertária, cuja virtude se refletiu não somente nos palcos como também na vida pessoal, quebrando paradigmas da dança e chocando a sociedade do início do século XX. “Sou uma expressionista da beleza. Uso o corpo como meu meio, exatamente como um escritor usa suas palavras. Não me chamem de dançarina” (DUNCAN *apud* KURTH, 2003, p.10).

Após Isadora Duncan, foi especialmente Alexander Sacharow⁴ o dançarino que em 1910 proclamou *a verdadeira arte da dança* com movimentos expressivos que transmitem algo da alma diretamente através do gesto. A importância do conceito *alma* nos anos seguintes é sempre destacada como algo significativo para a dança moderna. Por exemplo, Frank Thiess, em 1920 em seu livro, *A Dança como obra de arte*, dedica um capítulo inteiro à expressão da dança da alma, afirma: “Não é a dançarina que se apodera da alma, mas é a alma que se apodera dela. Ela se torna alma” (DUNCAN *apud* KOEGLER, 2004, p. 3).

Para Mary Wigman dançar significa: “Mover-se transformando emoção interna invisível para o movimento corporal visível” (WIGMAN *apud* KOEGLER, 2004, p. 3). Também Rudolf Laban considera a dança um instrumento para a exteriorização da alma dizendo: “O fluxo da emoção interna irrompe quando a alma se abre no jogo da dança” (WIGMAN *apud* KOEGLER, 2004, p. 3). Este conceito de individualidade da alma e do corpo proclamado por Isadora Duncan fez surgir o termo *Körperseele* (corpo-alma). A primeira utilização do termo *corpo-alma* em relação à dança surgiu a partir de 1914, referindo-se à dança de Mary Wigman. É com ela que começa uma nova, senão a verdadeira fase da dança moderna, a própria *Ausdruckstanz*.

Conforme Koeqler (2004), o movimento da *Ausdruckstanz* pode ser compreendido pelas seguintes fases estruturais:

1. Fase da observação: 1900 – 1910.
2. Fase da erupção: década de 1910 até o início da década de 1920.
3. Fase da fundação de escolas: primeira parte da década de 1920.
4. Fase criativa de efetuação: finalizando antes de 1933.

Estas subdivisões podem ajudar a compreender o desenvolvimento histórico, porém as fases estão inter-relacionadas e não se seguem sistematizadamente. A fundação da escola de Laban aconteceu já no início da *fase da erupção*, várias carreiras de dançarinos foram iniciadas antes da *fase da fundação de escolas* e com certeza antes da *fase de influências efetivas* ou até já haviam terminado.

Por *Ausdruckstanz*, num sentido mais rigoroso, entende-se historicamente e esteticamente aquela “tendência enfático-expressionista da dança moderna que é

⁴ Alexander Sacharow (1886-1963), dançarino e coreógrafo russo-alemão de extensa carreira mundial, emigrou em 1941 para Buenos Aires e depois retornou a Europa até o final da sua vida em Roma trabalhando também como cenógrafo e figurinista.

centrada programática e pedagogicamente em torno do dançarino e coreógrafo Rudolf Laban e seu método didático de movimento” (KOEGLER, 2004, p. 4). Ainda em Koepler vê-se que esta primeira fase da *Ausdruckstanz* (após preliminares em Munique em torno de 1910) acontece na época de 1914 até 1917, começando com os cursos de verão de Laban no Monte Verità/Itália. Nos anos da Primeira Guerra Mundial, então, surge o modelo de dança, que em seguida, nos anos vinte, tornou-se conhecido como *Ausdruckstanz* alemã (nos Estados Unidos sob a denominação *German Dance* que desencadeou o seu mais forte potencial de inovação junto ao movimento expressionista).

Em 1986 a fundadora do Museu de Dança de Colônia e historiadora Hedwig Müller apresenta o seu modelo de compreensão do fenômeno da *Ausdruckstanz* com a seguinte classificação: a) Movimento da *Ausdruckstanz*, b) *Ausdruckstanz*, c) Laban, d) Wigman. Sobre o Movimento da *Ausdruckstanz* ela considera o espectro total de atividades de dança mais ou menos entre 1910 e 1933, na Alemanha, incluindo a dança amadora e a dança ginástica, as quais foram parcialmente ligadas à Laban. Ao *Movimento da Ausdruckstanz*, Müller inclui também importantes criadores antagonistas à linha de Laban e Wigman como Valeska Gert, Oskar Schlemmer e Kurt Jooss. A *Ausdruckstanz* surge dentro deste movimento geral, tendo sua origem marcada nos trabalhos de Rudolf Laban e Mary Wigman, formando um círculo mais interno, que conforme Müller inclui personalidades como Kurt Jooss, Yvonne Georgi, Harald Kreutzberg, Gret Palucca, Dore Hoyer, Jean Weidt e seus *Rote Tänzer* (Dançarinos Vermelhos) (MÜLLER *apud* KOEGLER, 2004, p. 10).

Müller observa outras características da *Ausdruckstanz*, distinguindo-a do balé clássico, como por exemplo: de um lado, as pernas e pontas e do outro o pé nu, a simples túnica sobre pernas nuas em lugar de figurino, já originados com Duncan. Essa oposição ao balé clássico era influenciada pelos movimentos de transformação cultural geral como o movimento da *Reforma da Vida* contra o antinatural, a falta de higiene, gasto de força, roupa e alimentação inadequadas et al, liberando a mulher para a forma corporal natural e o desenvolvimento livre do movimento. A *Ausdruckstanz*, mais tarde, até mostrou uma *coragem à feiúra*, destaca Müller, quebrando os padrões convencionais de naturalidade e beleza. Outras características da *Ausdruckstanz* são: a renúncia ao aparato cênico, induzida

também pela preferência às salas de concerto no lugar de palcos de teatro para ópera e balé; foi marcante também um outro conceito do uso da música que serviu à dança em lugar de ser determinada por ela. Foi essencial para o dançarino de a *Ausdruckstanz* cultivar a sua personalidade solista, renunciar ao libreto e concentrar os seus movimentos ligados ao chão (MÜLLER *apud* KOEGLER, 2004).

Percebe-se em vários dançarinos expressionistas uma influência do tratado *A Origem da Tragédia no Espírito da Música*, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Mary Wigman se dizia apaixonada pelo livro de Nietzsche *Assim falava Zarathustra*. A Rudolf Laban foi atribuída uma influência de filosofia de vida, também inspirada por Nietzsche, principalmente o conceito de oposição apolíneo-dionisíaco. Uma das frases nietzscheanas mais citadas por representantes da dança da época foi a seguinte: “Eu poderia acreditar somente num deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE *apud* KOEGLER, 2004, p. 10).

A fama da *dança nova*, da *dança livre*, o conceito de soltar corpo e alma em livre expressão, em poucos anos resultou num movimento de massa e num nivelamento amadorístico. Reinavam mal-entendidos sobre a substância artística da *Ausdruckstanz* e deficiências e até negligências técnicas. Inúmeros seguidores e imitadores, ginastas adolescentes se divertiram extrovertidamente nos palcos em excessivas convulsões de maneira que os próprios conceitos originais da libertação de corpo e alma se tornaram também os aspectos mais vulneráveis entre os críticos da época. O amplo diletantismo prejudicou as intenções originais desta nova arte da dança. Um extremo subjetivismo negando forma, disciplina e técnica desfiguraram a verdadeira *Ausdruckstanz* levando-a ao penoso e ridículo. Um crítico: “Nas pernas de Nijinsky tem mais alma do que numa dúzia de grupos de dança neo-alemã. Esta ginástica extática é um típico produto de uma geração que se formou de esporte e expressionismo” (MÜLLER *apud* KOEGLER, 2004, p.11-12).

A repercussão negativa do subjetivismo exacerbado e escapista provocou constrangimento e até incriminações nos anos posteriores à Primeira Guerra Mundial, quando a Alemanha se encontrava numa situação de extremos problemas sociais e políticos. Críticos exigiram das artes conteúdos mais concretos, mais comprometidos com a realidade. E de fato, a *Ausdruckstanz* precisou entrar numa nova fase, reconsiderando o seu conceito estético, mostrando um *pathos* de tristeza e terror, como as subseqüentes obras coreográficas de Mary Wigman.

2.3 O NÚCLEO LABAN E WIGMAN

Rudolf Jean-Baptiste Attila Laban, conhecido como Rudolf von Laban e/ou Rudolf Laban, nasceu em Bratislava em 1879 e estudou inicialmente arte e arquitetura em Paris. Interessado em criar relações entre o *movimento humano* e o *espaço que o circunda*, envolveu-se também com encenação e dança. Na virada do século XIX para o século XX, a cidade de Paris estava repleta de idéias artísticas inovadoras. Laban fez aulas de balé entre 1902 e 1903 e familiarizou-se com os princípios do movimento expressivo de François Delsarte, através do Monsieur Morel, um dos primeiros alunos do mestre (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, p.103).

A definição de trindade de Delsarte, “a unidade de três coisas, cada uma das quais é essencial para as outras duas, cada uma co-existindo no tempo, co-penetrando no espaço e cooperando no movimento” (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, p.103) foi mais tarde desenvolvida e modificada por Laban para a trindade de *Tanz, Ton, Wort* (dança, som, palavra).

Tentando perseguir seus interesses artísticos e garantir a sua sobrevivência, Laban, entre os anos 1900 a 1910 viveu em lugares distintos. Entusiasmado pela vitalidade artística e o estilo de vida boêmio da cidade de Munique, lá se estabeleceu como desenhista de roupas de baile e organizador de desfiles de carnaval com encenações espetaculares de dança. Como uma reação às técnicas de dança na época, Laban começou a explorar *a dança como uma forma de arte*. Ele começou a dar aulas de dança livre, que nascia do ritmo interno do movimento corporal, e independente da música ou de um relato de alguma estória, mas principalmente a expressão de elementos dinâmicos e espaciais contidos no movimento (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, p. 103).

Laban criou em 1915 o *Instituto Coreográfico de Zurique*, cujo método se espalhou e ramificou na Itália, na França e na Europa Central. Nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial as diferenças entre ginástica e dança ainda não eram claramente definidas. Havia em Berlim a *Duncan School* para jovens mulheres dirigidas pela irmã de Isadora Duncan, Elisabeth, que usou música como estímulo à expressividade, com instruções da própria Isadora para a utilização da fluência harmônica e graciosa do movimento. Conforme Partsch-Bergsohn (1994), Rudolf Bode se distanciou do método de Dalcroze a quem criticava por partir da música

para a educação do corpo, ao invés de originar do físico uma educação para a música. Evidentemente, cada sistema tinha uma ênfase diferente. Enquanto Laban pouco opinou sobre o método de Dalcroze, ele discursou amplamente sobre as propostas de Duncan:

A principal realização de Duncan foi que ela reanimou a forma da dança expressão que poderia ser chamada de dança lírica em contraste com as principais formas dramáticas de dança do balé. Não houve história através de suas danças que foram, como ela própria denominou, a expressão da vida e de sua alma. Ela despertou a percepção da poesia do movimento no ser moderno. Em um tempo em que a ciência, e especialmente a psicologia, empenhou-se em abolir radicalmente qualquer noção de uma alma, esta dançarina teve a coragem de demonstrar com sucesso que ali (na alma) existe no fluxo do movimento humano algum princípio ordenado que não possa ser explicado de maneira racionalista. (LABAN *apud* PARTSCH-BERGSOHN, 1994, p. 103)

Laban, que em sua juventude experimentou a magia nas danças circulares dos Dervishes, chegou à conclusão que na performance de Duncan inspirada pelos gregos não havia outra semelhança senão *externa*, distanciada dos movimentos dos gregos da Antiguidade. Ele via também muitas limitações no ensino de dança proposto por Duncan.

Durante a época em que viveu em Munique, Laban apresentou uma opinião considerável que definia as distinções entre dança e ginástica, assim como a relação da dança para com a música e o drama. Em seu *Estúdio para Dança e Arte Dramática* fazia com que os estudantes entendessem a dança como forma de arte independente, que não necessitava da música nem da estrutura dramática para sua expressividade. Ele reexaminou nas expressões do corpo, do gesto e da fala as inter-relações de dança, som e palavra.

Conforme Partsch-Bergsohn (1994), além do seu trabalho criativo e de análise de dança, Laban também se dedicou à realização de propostas de dança em massa. Com essa finalidade ele desenvolveu a arte da dança em coro, onde grande número de pessoas se move segundo uma coreografia de estrutura simples, porém instigante, permitindo assim que os bailarinos e as pessoas leigas dançassem juntos. Usando mais o ritmo do corpo do que o musical, os grupos amadores de dança em coro com que Laban trabalhava, desenvolviam o mesmo amor ao movimento que os corais à música.

Foi por seu trabalho abrangente em fundamentação do domínio do movimento que ele recebeu um convite dos líderes do Monte Verità, um resort nas montanhas próximas a Ascona, para dirigir a *School of all the Arts of Life* (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, p. 104). Durante os verões de 1913 até 1917 ele experimentou o movimento como terapia. Seus movimentos improvisatórios tiveram como objetivo libertar seus alunos dos *constrangimentos da civilização moderna*. Por volta dos trinta anos de idade, Laban estava num ótimo momento de sua vida, principalmente quando no verão experimentava e dava aulas ao ar livre no Monte Verità, e no inverno, no seu estúdio em Zurique. Seu entusiasmo contagiante revelou o lado carismático de sua personalidade. Laban cultivava também na sua vida particular os princípios de liberdade de expressão como boêmio de coração. Sua viagem artística e pessoal foi afortunada por ter encontrado duas mulheres companheiras e colaboradoras como Susanne Perrottet e Mary Wigman. Susanne Perrottet foi uma professora suíça do instituto de Dalcroze em Hellerau. Ela deixou seu primeiro mentor e foi juntar-se a Laban. Dedicava-se ao ensino da dança utilizando a abordagem musical dalcroziana, que ocasionalmente também serviu a Laban quando ele precisava de partituras musicais para as suas produções ou quando trabalhou com som. (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, p. 104)

A outra jovem dançarina foi Mary Wigman que escalou o Monte Verità em 1913 e lá chegando, percebeu imediatamente que esse era o lugar ao qual ela pertencia. Como ex-aluna de Dalcroze, tinha um currículo altamente estruturado com aulas de piano, voz e teoria musical. Com ele viveu seus momentos favoritos de improvisar movimentos quando Dalcroze tocava piano. Como apontado em diversas biografias, Mary Wigman descobriu muito cedo que tinha se aproximado de Dalcroze não para aprender música, mas para aprender a falar diretamente através do seu corpo.

Assim como Susanne Perrottet, Wigman optou por sair da criação ordenada de Dalcroze para uma completa liberdade de expressão e experimentação oferecida por Laban. Durante o seu primeiro verão com Laban ela experimentou uma sensação de completa libertação. Ao contrário de Dalcroze, Laban deixou que Wigman seguisse sua intuição e se entregasse apaixonadamente à experiência do movimento. Indiferente às tensões as quais mais tarde se desenvolveram entre eles, Wigman, em seus diários de 1913, confessa-se agradecida a Laban por toda a sua

vida (PARTSCH-BERGSON, 1994, p. 108). Colaborando com ele, Wigman encontrou sua essência, aprofundando também sua consciência corporal, quando intuitivamente preencheu com vida as seqüências de movimento que Laban construiu teoricamente. Sua técnica consolidou-se numa coordenação aperfeiçoada. Baseando-se no uso da improvisação de Laban e a sua teoria básica dos três elementos – força, espaço, tempo –, Wigman fundamentou o seu método de ensino de dança. Adotou também o idealismo metafísico de Laban, ao interpretar o espaço como uma metáfora de ordem cósmica.

Diversos historiadores apontam que, assim como Laban, Wigman foi muito motivada pelo pensamento dionisíaco, enfatizando estudos de espaço por sua natureza dramática, utilizando-o como um parceiro dramático imaginário e concebendo-o como um volume vivo em volta do corpo como água ou nuvens. Wigman também costumava praticar uma tradução tátil das mãos ou dos pés. Suas aulas de improvisação continham estudos em diferentes texturas, expondo seus alunos a experimentarem as superfícies da madeira, do metal ou da cera e sua fluidez (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, p. 109). Em 1917 ela abandonou Laban quando sua corporalidade já tinha tornado-a expressiva como *performer* e professora incomparável. Laban sabia que Wigman era uma dançarina vigorosa, o tipo que ele sempre desejou. Wigman, além de entendê-lo intuitivamente, conseguiu compartilhar com Laban alguns dos mais secretos sonhos como e.g. os *Giros Dervish* e outros interesses em danças de cultos religiosos. Para ambos a dança surgiu do ritual, de sua própria forma dionisíaca não sectária, inspirados em Friedrich Nietzsche (PARTSCH-BERGSOHN, 1994).

Laban, após a Primeira Guerra Mundial, mudou-se para Stuttgart, para iniciar uma nova fase da sua vida com a dançarina Dussia Bereska, de origem russo-alemã. Em 1928 ele publica *Kinetographie Laban*, uma de suas grandes contribuições para o mundo da dança e da compreensão do movimento. É nesta obra que ele articula os princípios da *Labanotation* que vem a se tornar um dos principais sistemas de notação do movimento. De 1930 a 1934 foi diretor, em Berlim, da *União dos Teatros Estaduais*. Em 1937, após as implicações pela colaboração com o Nazismo fugiu da Alemanha e foi para a Inglaterra com a ajuda de Kurt Jooss. Vivendo em Manchester, ele redirecionou o foco do seu trabalho para o operariado na indústria, estudando o tempo e a energia despendidos na execução das suas

tarefas para reduzir os gastos desnecessários de energia física. Os resultados destas pesquisas foram publicados em 1947 no seu livro *Effort-Study*. Ele continuou ensinando e realizando pesquisas na Inglaterra até a sua morte em 1958.

Sobre a carreira de Mary Wigman, ela inicia aos 23 anos com Dalcroze e depois continua com Laban, como visto anteriormente, e logo decide a procurar um caminho próprio para o palco. Assim, em Munique, em 1914, ela realiza a primeira apresentação com seu primeiro sucesso *Hexentanz* (Dança das Bruxas) que posteriormente recriou várias vezes. Segundo Launay Wigman sonhava com “um gesto mais além de todo modelo ideal, em encontrar um movimento que lhe seja próprio e que explore territórios desconhecidos, esta região do silêncio onde as fronteiras se redefinem sem cessar” (LAUNAY, 1996 *apud* GREBLER, 2008, p. 120). É interessante a observação que essa dança que busca “uma espécie de espontaneidade crua que não receia o grotesco” marca o nascimento da *Ausdruckstanz* por seu trabalho expressivo através do uso de máscaras e de música acentuadamente percussiva. Conforme Koegler, enquanto Wigman optou por apresentar-se em espaços alternativos como salas de concerto, denominando sua arte de *Tanzdrama*, Laban preferiu para o seu *Tanztheater* os palcos convencionais de teatros estaduais. Portanto eles começaram a se afastar por suas divergentes opções artísticas (KOEGLER, 2004, p. 15). Uma outra possibilidade da divergência de ambos é também vista pela autora Ghilbert no seu livro *Danser avec le III Reich* (2000) que escreve: “O Tanzdrama de Wigman inaugura um trabalho de improvisação coletiva que reconcilia o princípio da autoridade carismática com a idéia da realização individual” (GHILBERT *apud* GREBLER, 2008, p. 120).

Koegler (2004), por sua vez, destaca que esta nova fase de Wigman não foi bem apreciada pela crítica e pelo público. É famosa a sua contestação: “Ainda não tenho força suficiente” (p. 15). A partir de 1919 ela faz várias turnês por cidades alemãs e foi somente aos 33 anos de idade, depois de diversas tentativas, que venceu, abrindo em Dresden sua primeira escola de dança artística e tornando-se em pouco tempo o centro da *Ausdruckstanz*. Entre seus alunos encontravam-se grandes destaques posteriores como Gret Palucca e Harald Kreutzberg.

Nos anos seguintes, em turnês na Alemanha e nos Estados Unidos, Wigman torna-se por vinte anos a mais proeminente representante da nova dança. Seu método pedagógico floresceu e ela abriu várias outras escolas, conseguindo que, de

fato, a *Ausdruckstanz* se desenvolvesse em larga escala. No segundo Congresso de Dança, realizado em 1928 na *Folkwang Hochschule* de Essen, foram apresentados alguns discursos sobre a dança: Jooss falou sobre princípios da Dança-Teatro e Teatro-Dança, Laban se concentrou no seu Teatro-Dança e Mary Wigman abordou os princípios da Dança Expressão (GREBLER, 2008, p.123). Em congressos subsequentes, como o de 1930 em Essen, e em 1950, em Zurique, milhares de dançarinos participantes foram orientados por grande número de professores renomados como Harald Kreutzberg, Rosalia Chadlek, Mary Wigman e Kurt Jooss.

Pelo grande número das criações coreográficas de Wigman não é possível caracterizá-las separadamente, porém a sua marca principal foram temas cerimoniais, evidenciados e.g. no seu ciclo *Danças Extáticas* com títulos como: *Oração, Sacrifício, Dança de templo*, com o ciclo *A Celebração* ou coreografias como *Forma Cerimonial, Dança da Morte, Dança do Sofrimento*, entre outras. Conforme Koegler, (2004) as danças de Mary Wigman desta época foram altamente reconhecidas pela qualidade artística do seu estilo pessoal. Porém ela sofreu severas críticas a respeito do seu desempenho pedagógico. Um dos críticos constatou: “Mary Wigman é o grande gênio da dança da nossa época, um gênio que não precisa aprender, mas também não sabe ensinar” (p. 18). Outras críticas se relacionaram aos seus grupos de dança e suas obras coreográficas por supostamente colocar um grupo coral apenas como figurantes para destacar sua capacidade solista, como ela mesma afirmou no seu livro *A Arte da Dança Alemã*, de 1935.

2.4 OUTROS REPRESENTANTES DA AUSDRUCKSTANZ

Consideram-se eminentes representantes da *Ausdruckstanz* desta época também Gret Palucca (1902-1993), Dore Hoyer (1911-1967) e Harald Kreutzberg (1902-1968).

Gret Palucca, aluna da Mary Wigman, contrastando-se distintamente do cerimonioso e sacral como também da problemática metafísica da *Ausdruckstanz*, foi conhecida por ser a mais alegre, bem humorada e mais ágil entre as dançarinas modernas dos anos vinte e trinta, tornando-se por isso muito popular. Wigman assim a descreveu:

Entre os meus primeiros estudantes encontrava-se uma moça de quadris estreitos com a aparência de um rapaz com uma expressão atrevida, o rosto contornado por cabelos louro-avermelhados. Seu nome: Gret Palucca. Um temperamento excelente para dança com a habilidade natural de pulos, os quais eu nunca encontrei novamente entre os muito dançarinos que ensinei durante anos. Sempre quando havia demonstrações em aula, a sua ambição foi desafiada a pular melhor e mais alto. (WIGMAN *apud* SOREL, 1975, p. 62)

Wigman, neste mesmo livro, destaca nomes como: Hanya Holm, Max Terpis, Yvonne Georgi e Margarita Wallmann, como grandes talentos que chegaram a sua escola em Dresden, que funcionou de 1920 até 1943 (SOREL, 1973, p. 65).

Dore Hoyer iniciou sua formação em 1923 na cidade de Dresden em ginástica rítmica. Percebeu-se logo o seu talento extraordinário e a partir de 1928 ela começou a estudar dança no sistema de Dresden-Hellerau e depois na escola de Palucca. Durante os anos de estudos ela freqüentou inúmeras apresentações de *dança de câmara*, entre outras de Mary Wigman, Gret Palucca, Harald Kreutzberg, Valeska Gert, Anna Pavlowa, Uday Shankar que influenciaram o desenvolvimento de um conceito próprio de dança, principalmente o seu ideal de uma *expressividade solística na arte da dança*. Dore Hoyer não era considerada como uma típica aluna da linha Palucca. A sua dança se distinguia por uma energia corporal poderosa e radical, culminando em saltos, deixando-se cair nos joelhos. Por razões financeiras ela teve que aceitar papéis solistas em palcos da província, onde adquiriu experiências práticas de teatro. Mas os papéis convencionais permitiram pouca criatividade própria. A marcante característica da sua dança era a “fascinante e precisa concordância dos movimentos dos membros com a música” (KOEGLER, 2004, p.25). Dore Hoyer somente podia realizar e desenvolver plenamente sua arte junto ao compositor e pianista Peter Cieslak, cuja morte em 1935 interrompeu abruptamente a sua primeira fase coreográfica. Por razões econômicas ela teve que aceitar cargos em vários teatros como diretora de balé ou coreógrafa.

Outro renomado dançarino da *Ausdruckstanz* foi Harald Kreutzberg. Por ocasião de uma apresentação durante o Festival de Salzburg em 1927, um crítico do *New York Times* escreveu: “Um novo Nijinsky veio à luz aqui nessa noite” (PETER, 1977, p. 1). Assim, iniciou-se para o dançarino de 24 anos, solista da Ópera Estadual de Berlim, uma carreira extraordinária em palcos internacionais, com mais de 300 apresentações somente nos Estados Unidos. Com seus espetáculos dramáticos e humorísticos ele entusiasmou a imprensa e o público. Considerado,

por alguns críticos, “o maior dançarino da nossa época” Harald Kreutzberg foi reconhecido o melhor protagonista masculino da dança moderna alemã. Respeitado como representante da cultura contemporânea alemã no exterior, tanto durante a República de Weimar, quanto durante o Terceiro Reich e também nas três primeiras décadas da República Federal da Alemanha, Harald Kreutzberg desenvolveu uma carreira solística das mais cotadas no cenário mundial da dança. Conforme depoimento de Lais Góes concedido em 03 jan. 2008, Kreutzberg apresentou-se em Salvador no Teatro do ICEIA (Instituto Central de Educação Isaías Alves) por volta de 1948, quando cumpria sua turnê pela América Latina.

2.5 OS ANTAGONISTAS DA *AUSDRUCKSTANZ*

Acompanhando o desenvolvimento da dança moderna na Alemanha a partir da dança expressionista, se faz necessário incluir criadores que são considerados antagonistas à *Ausdruckstanz* e principalmente aos conceitos de Mary Wigman, ou sejam, os dançarinos e coreógrafos Valeska Gert e Kurt Jooss, e o teórico de teatro da Bauhaus Oskar Schlemmer.

Valeska Gert (1892-1978) foi reconhecida como uma “mestra da caricatura psicológica” (KOEGLER, 2004, p. 19). Atuava nos palcos já com sete anos de idade. Começou suas atividades profissionais antes da Primeira Guerra Mundial como crítica, escrevendo paródias de artigos de moda, revelando o seu talento para a caricatura e a sátira. A sua carreira artística iniciou-se durante a Guerra, trabalhando simultaneamente nas áreas de dança e teatro, incluindo mais tarde cinema e cabaré. Tomando inicialmente aulas de interpretação teatral, ela paralelamente já se apresentava como dançarina em palcos alternativos. Conforme Koeqler, os críticos da época caracterizaram a temática do seu trabalho como *Dança Satírica da Época*. Ela atuava dançando as cenas cotidianas de Berlim de então, as tragicomédias, os prazeres e os vícios, os sofrimentos e as glórias, as cenas da *selva da cidade* como os tumultos nas ruas e no metrô, as de tráfico de drogas e a prostituição, lembrando as pinturas de crítica social dos artistas expressionistas George Grosz ou Käthe Kollwitz. Koeqler ressalta que Gert apresentava nos palcos não somente temas bem diferentes e mais realistas que Wigman, mas também de forma bem distinta. Por exemplo, “Wigman dançava a *Dança da Morte* de uma maneira mística e patética,

enquanto que Gert dançava *a morte, falecendo* mesmo no palco sem o *pathos* nem a dor.” (KOEGLER, 2004, p. 19). A crítica considerava Wigman uma dançarina *moderna* e Gert uma dançarina mais vanguardista, até *ultramoderna*.

Valeska Gert contribuiu essencialmente para uma ampliação do conceito da *dança*, combinando de maneira conseqüente elementos criativos de dança, teatro e pantomima. Gert substituiu as máscaras expressivas das dançarinas por mímica facial, os pés nus por sapatos de esporte e de boxe ou as meias e saltos altos de uma prostituta. Ela não se interessava em interpretar música sofisticada, preferindo música de entretenimento da época a qual ela mesma retrabalhava. Na sua *Salomé* de 1923, Gert até integrou gritarias históricas de mulheres, um violoncelo imitando o miado de gatos, barulho de colheres e panelas (KOEGLER, 2004, p. 20).

A arte de Valeska Gert se destacava de qualquer outra tendência de dança moderna, incorporando um estilo bem pessoal. Quando questionada, costumava responder: “Eu danço como eu danço e só eu danço desta forma” (KOEGLER, 2004, p. 21). Ela também não estava interessada em criar um método didático, fundar um movimento artístico, mas mesmo assim influenciou dançarinos e atores, até a dança moderna nos Estados Unidos:

Ela teve uma influência enorme no movimento do *Concerto de Dança Americana* durante os anos trinta [...]; as suas apresentações como também as de Lotte Lenya foram muito importantes na importação do estilo de atuação na dança e no teatro americanos através do cinema e do cabaré alemães. (KOEGLER, 2004, p. 21).

Existem controvérsias sobre as origens da *dança-teatro* contemporânea. Como precursora considera-se menos Mary Wigman e sua *Ausdruckstanz*, do que a sua antagonista Valeska Gert. O historiador americano de dança George Jackson indicou que algumas produções nos anos 50 e 60 do Living Theatre de Judith Malina e Julian Beck já eram *dança-teatro* no sentido próprio. Exatamente nessa época Pina Bausch morava em New York e, segundo Jackson, é muito provável que o experimental Living Theatre inspirou Pina Bausch e que o mesmo foi influenciado claramente por Valeska Gert. Uma característica estilística da técnica de dança de Valeska Gert é, por exemplo, a interrupção do fluxo dos movimentos. A estruturação de tempo e movimento nas suas danças se caracteriza por *técnicas de corte*,

“fragmentação de unidades motoras, reduções cênicas lembrando revistas” (BRANDSTETTER *apud* KOEGLER, 2004, p. 2).

Ao dançarino alemão Kurt Jooss (1901-1979), que fundamentalmente inspirou o conceito de *dança-teatro* de Pina Bausch, costuma-se atribuir erroneamente o fato dele ter sido um protótipo da dança expressionista. Na publicação *Jooss*, organizada por sua filha, Anna Markard, encontra-se um artigo *Jooss e o Expressionismo* de Hedwig Müller com algumas citações esclarecedoras sobre o assunto pelo próprio Jooss: “Cada dançarino deve ser um ator-dançarino capaz, e um fanático pela dança-teatro para que a arte da dança tenha um bom futuro” (JOOSS *apud* MARKARD, 1985, p. 12).

Kurt Jooss, nos seus estudos com Laban, descobriu sua inclinação pela dança e, como dançarino, fez parte do movimento expressionista, afirmando:

A partir do primeiro momento do meu contato com este mundo me aconteceu uma transformação plena. Todo meu ser estava empolgado profundamente, meu corpo formou-se para a dança, todo o meu ser entusiasmado começou a dissolver nessa arte de uma maneira milagrosa.

A colocação revela Jooss ainda procurando uma forma pessoal de corporalidade através do conceito expressionista *Körper und Seele* (corpo e alma). A empolgação inicial dos dançarinos resultava naquela convicção formulada por Laban: *Cada ser humano é um dançarino* como consta no seu livro revolucionário de 1920, *O Mundo do Dançarino*, proclamando a universalidade da dança.

Naquela época na Alemanha não se precisava ser tão profissional na dança do expressionismo: foi a forte intensidade que empolgou a todos... As normas para cada obra se formam a partir da personalidade do criador durante o processo de trabalho, do tipo da técnica e do desafio. As normas podem ser decifradas da obra acabada, porém jamais uma obra pode ser construída a partir de normas e intentos. (DENVIR *apud* MARKARD, 1985, p.12)

Kurt Jooss supera essa primeira fase expressionista através de uma posição crítica procurando seu próprio caminho.

O grito do expressionismo contra as tradições já não foi o suficiente e então Jooss opta por um caminho das realidades sociais. Ele não conseguia mais acreditar naquela utopia social de modelo cósmico contrapondo suas realidades visionárias para os verdadeiros problemas políticos e sociais. (MÜLLER *apud* MARKARD, 1985, p. 14)

Jochen Schmidt, renomado crítico alemão de dança, observa que os conceitos de Jooss eram semelhantes àqueles de Bertolt Brecht: “O que Brecht alcança com palavras, Jooss alcança com movimentos. Pela primeira vez, coreografia consegue expressar características sociais através de posturas de dança” (SCHMIDT *apud* MARKARD, 1985, p. 14). Conforme Schmidt, assistindo obras como *Big City*, *Pavana* e *Mesa Verde*, se torna evidente que os trabalhos de Jooss representam na história da dança uma verdadeira contraproposta ao balé clássico como expressão feudal. Por exemplo, em *Big City* os proletários executam uma dança vulgar enquanto que os ricos dançam Charleston.

Quando Jooss, em 1927, inicia seu ensino de dança em Essen, ele faz as seguintes colocações:

A revolução expressionista trouxe, com certeza, uma destruição do estilo cênico tradicional, porém nenhuma renovação... A revolução espiritual do expressionismo trouxe a *Ausdruckstanz* e aí parece que a dança foi encontrada. A nova idéia foi aceita com entusiasmo, com felicidade nos vimos, como almas vivas se revelaram para nós dançando e, quase fomos satisfeitos. Mas algo por enquanto indefinível faltava. Será que estas desconcertantes revelações de alma ou temperamentos podiam se chamar arte? (JOOSS *apud* MARKARD, 1985, p. 14).

Enquanto muitos dançarinos expressionistas perderam em sua expressividade emocional, entrando em caminhos sem saída de uma rebelião frustrada e entrando numa mera estetização, até se tornando moda, Kurt Jooss, pragmático, temeu se perder em mera subjetividade e gastar-se num projeto sem aprofundamento pedagógico, fez sua opção:

Os criativos saltos no tempo do expressionismo foram superados, superados os gritos assustadores das primeiras músicas de jazz, os sons primordiais convulsionistas da poesia expressionista, superada a dança de expressão livre em sua maneira bárbara.

Para Kurt Jooss isso foi o começo de um período decisivo de trabalho intenso. Ele decidiu estudar balé clássico em Viena e Paris, junto com seu colega Sigurd Leeder, tomando aulas na *Danse d'école* e assumindo métodos de ensino daquela escola tradicional. Jooss sistematizou a didática de uma nova dança dentro do seu trabalho coreográfico-pedagógico num esforço de chegar às claras formas de representação, como também a uma fundamentação duradoura da dança moderna.

Neste sentido, Jooss procurou uma relação mais sóbria com a contemporaneidade, se inspirando por artistas plásticos de crítica social como Otto Dix e George Grosz.

Vivemos num momento em que uma nova forma artística está surgindo. Isso significa para a dança que, a partir do caos dos movimentos arbitrários e ocasionais e numa situação econômica limitada, pode ser cultivado somente aquilo que é o mais puro e essencial possível.

Para a pesquisadora Grebler (2008, p. 121), “foi a partir da orientação de seu trabalho coreográfico para os temas sócio-políticos, e buscando comunicar essas idéias que Jooss se afastou dos temas psicológicos da dança moderna para aproximar-se cada vez mais da dança teatral”. Ela destaca também que Jooss incorporou a técnica do balé no treinamento dos seus dançarinos, buscando combinar movimentos da dança moderna, e realizando uma síntese dos dois meios.

No fundo sou um autor de teatro. Penso em termos de teatro e não é fácil se desfazer deste tipo de pensamento. Preciso dos roteiros que prendem e apaixonam, e busco conseguir transformar em movimento e emoção a dramaturgia de um texto. (ASLAN, 1998, *apud* GREBLER, 2008, p. 121)

Outro antagonismo artístico ao expressionismo foi o movimento *Bauhaus*, nas artes cênicas, com a oficina de teatro de Oskar Schlemmer⁵. Constituía meta da Bauhaus encontrar uma nova e poderosa correlação de trabalho entre todos os processos de criação artística para culminar finalmente num novo equilíbrio visual da cultura e do meio-ambiente.

Na comunidade da Bauhaus Oskar Schlemmer teve um papel destacado, quando, em 1921, começou a dirigir a oficina de escultura, transformando-a numa oficina cenográfica. Conforme Walter Gropius⁶, a qualidade artística mais característica do trabalho de Oskar Schlemmer era sua interpretação do espaço. Nas suas pinturas como também nos seus trabalhos cenográficos de balé e teatro, Schlemmer concebe o espaço num só volume, sob o aspecto da atuação do

⁵ Oskar Schlemmer (1888-1943), pintor, escultor e desenhista alemão, que após dirigir a oficina de escultura da Bauhaus, foi contratado em 1923 como responsável da oficina de artes cênicas, resumindo os seus conceitos na publicação *Das Triadische Ballett* (O Balé Triádico).

⁶ Walter Gropius (1883-1969), fundador do Staatliches Bauhaus Weimar (1919), projeto alemão que fusionou a Escola de Artes e Ofícios e a Escola de Belas Artes. Gropius defendeu num sistema do Bau (estrutura) como uma atividade social, intelectual e simbólica: “Vamos criar juntos uma estrutura do futuro que será tudo numa única forma Escultura e Pintura” (GROPIUS *apud* DROSTE, 2004, p. 19).

dançarino e do ator (GROPIUS, 1961, p. 10). Ele formula a figura humana em movimento no espaço em termos abstratos, geométricos e mecânicos. Gropius afirma que suas formas e figuras são puras criações da imaginação, simbolizando tipos eternos do caráter humano e seus diferentes humores, serenos ou trágicos, cômicos ou sérios.

O legado literário de Oskar Schlemmer, especialmente o capítulo *Mensch und Kunstfigur* deste livro, é clássico em forma e conteúdo. Nele ele oferece valores básicos para a arte teatral, formulados numa linguagem bonita e concisa, revigorados por ilustrações e diagramas na sua escrita única. Tal clareza disciplinada de pensar, atingindo validade universal e atemporal, caracteriza um homem visionário. (GROPIUS, 1961, p. 10)

Em sua publicação *Homem e Arte-Figura (Mensch und Kunstfigur)*, Oskar Schlemmer defende que:

As leis do homem orgânico encontram-se nas funções invisíveis do seu próprio interior: as pulsações do coração, circulação, respiração, as atividades do cérebro do sistema nervoso. Se considerarmos estes fatores como determinantes, o seu centro será o ser humano cujos movimentos e emanações criam um espaço imaginário [...]. O homem como dançarino (*Tänzer Mensch*) está invisivelmente envolvido com todas essas leis. Ele obedece tanto às leis do corpo quanto as leis do espaço; ele segue a sensação de si mesmo como também a sua sensação da lei do espaço. Como uma pessoa que faz nascer uma quase infinita variedade de expressão, seja num movimento abstrato ou numa pantomima simbólica, seja num palco nu ou num ambiente cênico construído por ele, seja falando ou cantando, seja nu ou com figurino, o homem-dançarino é o meio de transição para o grande mundo do teatro. (SCHLEMMER *apud* GROPIUS, 1961, p. 25)

Schlemmer delimitou as possibilidades do homem como dançarino que transformado pelo figurino representava nova relação com o espaço:

A transformação do corpo humano, a sua metamorfose, é possibilitada pelo figurino e o disfarce [...]. Consideramos fundamentalmente decisivo na transformação do corpo humano em termos do seu figurino de palco o seguinte: as leis do espaço cúbico ao redor [...], resultado: arquitetura ambulante; as leis funcionais do corpo humano em relação ao espaço [...], resultado: a marionete; as leis do movimento do corpo humano no espaço [...], resultado: o organismo técnico; as formas metafísicas de expressão simbolizando vários membros do corpo humano [...], resultado: desmaterialização. (SCHLEMMER *apud* GROPIUS, 1961, p. 25)

Das Triadische Ballett (O Balé Triádico) tem sua origem em 1912, em Stuttgart em cooperação com a equipe de dança de Albert Burger e Elsa Höltzel e o artesão- maestro Oskar Schlemmer. Gropius cita que a primeira apresentação completa aconteceu em 1922 em Stuttgart. Depois também foi apresentado em 1923, durante a Semana da Bauhaus no Teatro Nacional de Weimar.

O Balé Triádico consiste em três partes formando a estrutura de cenas estilizadas de dança, desenvolvendo do cômico ao sério. A primeira é um burlesco alegre com o palco decorado com cortinas amarelo-limão caído. A segunda é cerimonial e solene, encenada num palco cor de rosa. E a terceira é um gênero fantástico-místico num palco preto. As doze diferentes danças em dezoito diferentes figurinos estão sendo dançadas alternadamente por três pessoas, dois dançarinos e uma dançarina. Os figurinos são parcialmente de tecido colado e parcialmente em formas de rígido papel-maché, pintadas com tinta metálica ou colorida. (SCHLEMMER *apud* GROPIUS, 1961, p. 34)

O Balé Triádico foi uma das obras de vanguarda mais encenadas nos primeiros anos da década de vinte. Sua importância para a dança moderna foi destacada em 1977 quando o dançarino e coreógrafo Gerhard Bohner⁷ montou para a Academia das Artes de Berlim uma nova versão histórica, como também em 1986 ele remontou *Stabtanz* (dança com bastões), uma coreografia de Oskar Schlemmer sobre a relação do corpo no espaço, explorando linhas retas e diagonais (SCHLICHER, 1987, p. 28).

2.6 O DECLÍNIO DA DANÇA EXPRESSIONISTA NA ALEMANHA

Com o advento da Segunda Guerra Mundial as artes - e em especial a dança moderna alemã - entra num período onde quase todos os expoentes emigram para outros países, por exemplo, Kurt Jooss e Rudolf Laban para a Inglaterra. Dos que ficam, uns se deixam integrar nos conceitos político-culturais do Nacional Socialismo e outros sofrem limitações de sua liberdade de criação. Os rebeldes da *Ausdruckstanz*, desde a virada do século XX até a década de vinte, transformaram a Alemanha num centro de dança de importância histórica que, porém, floresceu por

⁷ Bohner, Gerhard Bohner, nascido em 1936, entre os coreógrafos de dança-teatro optou por um caminho bem distinto, em prol de uma autonomia da dança, conceituada em oposição ao balé clássico (MÜLLER, 1984, p. 82).

pouco tempo devido ao surgimento do Nacional Socialismo. A sede por liberdade individual e os impulsos de uma expressividade ilimitada foram para os ideólogos do Nazismo motivo de suspeita. O subjetivismo empolgante e sua política cultural facilitaram a absorção da *Ausdruckstanz* pelo Nacional Socialismo que considerava o artista supostamente um individualista apolítico. O conceito idealista da *Ausdruckstanz*, de uma harmonia plena, foi absorvido pela ideologia programática de uma estética reacionária e demagógica que culminou na fundação em 1933 da organização *Kraft durch Freude* (força através do prazer) (TREUE, 1958, p. 739), o esforço mais popular e eficiente dos nazistas para uma melhor integração do povo como *comunidade étnica* através de múltiplos programas culturais e turísticos.

Para a historiadora Hedwig Müller (1985) é quase incompreensível como estes artistas deixaram canalizar a sua energia e seus talentos artísticos, os seus conceitos de celebração e ritual para eventos coletivos glorificando uma suposta integração ideológica do povo numa massa uniformizada. É digno de nota a detalhada narrativa de Mary Wigman sobre as festividades de inauguração dos Jogos Olímpicos de 1936:

É um espetáculo de massas em proporções nunca alcançadas, realizadas na presença de cem mil espectadores no Estádio Olímpico. O espetáculo consiste em três formações começando às nove horas da manhã. Jogo Infantil é o título da primeira na qual 2500 moças e 900 moços entre 11 e 12 anos apresentando Rondas de Dança Infantil sob a direção artística de Dorothee Guenter. [...]. Na segunda formação apresentada por 2300 moças de 14 a 18 anos, sob o título O Charme das Moças [...], incluindo um solo de Palucca, uma valsa dentro a massa das moças [...]. Na quarta parte segue uma Dança de Armas coreografada por Harald Kreutzberg com 60 guerreiros, mantendo uma seqüência lógica vem o drama Lamentação de Mary Wigman com 80 dançarinas. (MÜLLER, 1985, *apud* SERVOS, 1990, p. 66)

Norbert Servos se refere aos protagonistas da nova dança alemã entregando sua arte a um baixo nivelamento em padrões coreográficos geométricos massificados dos nazistas que não diferenciaram entre encenações militares e civis: em ambas enfrenta-se o mesmo monumentalismo que faz o corpo vivo e, portanto, o indivíduo desaparecer em favor da ideologia dominante e repressiva: “O fato que a *Ausdruckstanz* – dentro a sua própria esfera – não tinha nada a opor contra isso talvez seja sua mais grave capitulação” (SERVOS, 1990, p. 66). Alguns dos mais proeminentes artistas como Rudolf Laban, Mary Wigman, Harald Kruetzberg e Gret

Palucca participaram coreograficamente nos desfiles dos Jogos Olímpicos de 1936, organizado pelo partido Nacional Socialista alemão chefiado por Adolf Hitler. Kurt Jooss optou antes pela emigração na Inglaterra seguido por Laban que após complicações com o partido exilou-se também neste país. Alguns outros como Mary Wigman e Gret Palucca permaneceram, entrando numa certa emigração mental, muitos deles, logo após a Guerra, resumindo o seu trabalho na Alemanha, Wigman em Leipzig e Palucca em Dresden, como também Harald Kreutzberg que sem dúvida foi o mais proeminente dançarino alemão nestes anos.

Ainda de acordo com Servos, nos anos pós-guerra a companhia independente de dança que despertou maiores esperanças para uma revitalização da dança na Alemanha foi a Folkwang-Tanztheater, fundada por Kurt Jooss na cidade de Essen em 1949, quando ele voltou da emigração. Com seus êxitos internacionais na Inglaterra e em turnês pelas duas Américas, Jooss era a personalidade mais promissora para dar continuação à dança moderna alemã que havia culminado brilhantemente com a sua coreografia *Mesa Verde* no ano de 1926, representando uma síntese das novas conquistas na dança clássico-acadêmica dos anos vinte e trinta (SERVOS, 1990, p. 66).

Na sua análise histórica sobre a dança na Alemanha pós-guerra, Horst Kogler destaca: “O cenário alemão de dança dos anos cinqüenta pareceu um colorido tapete remendado. Os poucos restantes representantes da Dança Moderna encontravam-se em dificuldades” (KOEGLER, 2004, p. 13); destaca ainda que os incansáveis como Wigman, Dore Hoyer, Palucca e outros que voltaram a atuar como dançarinas encontravam-se numa época de restauração cultural na Alemanha e que, por conseguinte, cada vez mais confrontados com concorrências esmagadoras: de um lado as companhias de balé de ópera e do outro lado com a vinda de companhias internacionais em turnê para a Republica Federal da Alemanha.

Da França chega o Grand Ballet du Marquis des Cuevas com suas estrelas, como também muitos pequenos grupos experimentais e ambiciosos, de Roland Petit como embaixador do charme chique de Paris até as companhias de Janine Charrat e Maurice Béjart que vencem na Alemanha e especialmente em Berlim com sua mistura sábia de existencialismo e sensualismo. Inglaterra envia, além do Sadler's Wells e Royal Ballet, o Ballet Rambert e o London Festival Ballet. Dos Americanos o New York City Ballet e o American Ballet Theatre encontram tanto aceitação quanto recursos, enquanto que os grupos modernos seja de Martha Graham, José Limón, Merce

Cunningham ou Paul Taylor enfrentam em geral grande ceticismo.
(p.15)

Diante deste cenário variado e cada vez mais heterogêneo, alguns coreógrafos e dançarinos da *Ausdruckstanz*, de certa forma, marginalizados, procuraram alternativas de trabalho fora do continente europeu. O alemão Kurt Jooss (1901-1979) junto com o seu parceiro Sigurd Leeder (1902-1982), ambos dançarinos do grupo de Laban, emigraram para o Chile, fundando em 1947 a Escola de Dança da Universidade do Chile que mais tarde foi dirigida por Ernst Uthof (1904), coreógrafo alemão naturalizado chileno (NAVAS; DIAS, 1992, p. 28). Conforme a dançarina Yolanda Amadei, Maria Duschenes era húngara, aluna de Jooss e Leeder na Inglaterra nos anos trinta, se fixou em São Paulo em torno de 1940, trazendo os métodos Laban, Jooss e técnicas americanas. A francesa René Gumiel, de extensa carreira internacional foi aluna de Jooss, Leeder e Kreutzberg, e veio para o Brasil em 1956, estabelecendo sua escola de dança em São Paulo. A dançarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka em 1947 foi para Buenos Aires onde trabalhou em várias instituições. Em 1950 foi convidada para lecionar na Pro-Arte em São Paulo e em seguida lançar um curso de dança moderna no Museu de Arte de São Paulo, fundando em 1952 o Conjunto de Dança Contemporânea. Após algumas viagens à Bahia, ela aceitou em 1956 o convite de fundar e dirigir a Escola de Dança da Universidade da Bahia. Rolf Gelewski, dançarino e coreógrafo alemão, que se formou com Gret Palucca, Mary Wigman e Marianne Vogelsang, e que em 1953 foi contratado como solista no Teatro Metropol de Berlim e em 1960 aceita o convite da Universidade Federal da Bahia para reestruturar e dirigir a Escola de Dança, encerrando seus trabalhos em 1975 (AMADEI, 2006).

Concluindo é interessante observar que historicamente a Dança Expressionista em suas primeiras manifestações, aparece desvinculada das tradições do Ballet Clássico orientando-se pelos sistemas de ginástica e as novas tendências de cultura do corpo surgidas na Alemanha em 1900. Observa-se que na fase do surgimento, um dos mais sólidos pressupostos da *Ausdruckstanz* foi a quebra do convencionalismo na criação artística, aliada a uma forma de expressar que valorizasse o interior, a intuição, e os sentimentos do dançarino, assunto que será abordado nos próximos capítulos com a experiência da *Ausdruckstanz* na Bahia.

3 A DANÇA EXPRESSIONISTA NA ESCOLA DE DANÇA DA UFBA E AS PRESENÇAS DE YANKA RUDZKA E ROLF GELEWSKI

3.1 YANKA RUDZKA

Conduzindo um projeto de renovação cultural através da Universidade da Bahia, o Reitor Edgar Santos, em 1954, após a criação dos Seminários de Música, funda dois anos depois a Escola de Teatro e a Escola de Dança, as primeiras do gênero em nível superior no Brasil. No decorrer da sua história, a Escola de Dança torna-se um centro de referência da dança moderna no Brasil e na América do Sul.

A origem da Escola de Dança só pode ser compreendida no plano da Utopia dentro do qual se definiu o projeto de Universidade da Bahia; um programa que não se acomodou à perenização de situações conhecidas e conservadoras, e que teve o futuro como meta, por visar uma área de conhecimento incomum – as Artes. (PINHEIRO, 1994, p. 75)

Concordando também com a caracterização de Antônio Risério, a Universidade da Bahia nos anos cinquenta e sessenta estava *sendo inventada* à medida que ela mesma ia se movimentando. Não era uma instituição sedimentada e no comando dela estava um reitor com capacidade de dialogar com o poder e conseguir verbas.

A Bahia oferecia efetivamente condições institucionais para a ousadia cultural [...]. É por esse motivo que devemos gravar, em cores vivas, o nome de Edgar Santos. Ele fez a Universidade baiana e a comandou, com um misto de astúcia e audácia, entre os anos de 1946 e 1962. Mais que um reitor, Edgar tinha um projeto geral para a Bahia e para o Brasil, estrategicamente centrado na dimensão cultural da vida social [...]. Cidade e Universidade complementam-se de tal modo que uma parece hoje impossível sem a outra. (RISÉRIO, 1995, p. 76 -77)

Através do impulso de renovação da Universidade, a Bahia se destaca no cenário nacional, concentrando um pensamento estético-intelectual europeu, se transformando num dos maiores celeiros de produção e invenção artística da época. Risério (1995), referindo-se aos audaciosos convites de Edgar Santos quando este contrata o maestro alemão Hans Joachim Koellreuter para dirigir o Seminário de Música em 1954, e a dançarina polonesa Yanka Rudzka em 1956 para dirigir a

Escola de Dança, aponta: “A vanguarda perseguida na Alemanha encontra abrigo, atenção, apoio e aplauso do outro lado do atlântico, numa cidade tradicional e impotente [...], podemos falar de uma diáspora atlântica [...], diáspora da avantgarde” (p. 80 - 81).

É neste período fértil, com a criação de novas escolas de arte, que os professores tinham como compromisso a aplicação de pesquisas ligadas às idéias das vanguardas artísticas europeias. Vale recorrer à definição de Silvana Garcia (1997) sobre vanguardas históricas:

Esse sentido de ruptura que adere indistintamente à noção de vanguarda: a desconexão do vínculo que une o momento ao passado, negando a continuidade de uma geração à outra [...]. É no regozijo dessa sensação de liberdade prenhe de novas possibilidades, insuflada por um espírito irrequieto de juventude que tudo pode, que os vanguardistas irão avançar em direção ao futuro. Chocar e inovar: dois princípios fundamentais das vanguardas. (p. 16)

Construindo também por sua vez um discurso sobre o tema de vanguarda, o poeta e músico Caetano Veloso (*apud* RISÉRIO, 1995, p. 80) sugere: “Um dos mistérios do nosso tempo é o que chamamos de arte moderna. Uma das suas maiores fascinações, a idéia de vanguarda”. De outro ângulo, o pensador mexicano Otávio Paz (*apud* RISÉRIO, 1995, p. 81) define as vanguardas históricas: “Em todas as sociedades as gerações tecem uma tela feita não só de repetições, como de variações; e em todas elas realiza-se de um modo ou de outro, aberta ou veladamente a querela dos antigos e dos modernos”.

Dentro do contexto apresentado, intenciona-se averiguar de que maneira a visão de vanguarda instaurada na época influenciou a produção artística e pedagógica da Escola de Dança nos períodos de 1957 a 1959 com Yanka Rudzka, e de 1960 a 1975 com Rolf Gelewski. Risério aponta que a crescente produção nas artes e a socialização de novas idéias contaram com uma confluência emaranhada de intelectuais e artistas locais e estrangeiros, que mesmo fora da Universidade perseguiram o desejo de inovar. Vigoravam na cena nomes como Caribé (pintura), Mário Cravo Júnior (escultura), Pierre Verger (fotografia e etnografia), Vivaldo Costa Lima (antropologia), Lina Bo Bardi (arquitetura e desenho industrial), Hans-Joachim Koellreuter, Ernst Widmer e Walter Smetak (música atonal, dodecafônica), Walter da Silveira (cinema), Martin Gonçalves (teatro), Yanka Rudzka e Rolf Gelewski (dança).

Ainda para Risério (1995), esse período de renovação cultural da UFBA trouxe para as escolas recém-criadas ações definidoras que traçaram um perfil progressista onde as idéias avançadas eram bem-vindas. Yanka Rudzka aplicou, desde o seu começo na Bahia, a sua bagagem de Dança Expressionista a um diálogo com as danças e os ritmos dos cultos afro-baianos na criação das suas coreografias. Nas suas pesquisas ela priorizou, esteticamente, as características das danças do Candomblé, deixando que esse universo ritualístico penetrasse em suas composições. Paralelo à criação de peças baseadas em composições de Debussy, Prokoffiev e Hindemith, ela coreografava trabalhos como *Águas de Oxalá* e *Candomblé* com percussão afro-baiana, utilizando instrumentos como berimbau e piano no palco e misturando elementos da capoeira com seu gestual de dança moderna, ao que Lia Robatto, ex-aluna e solista de Yanka, afirma:

Yanka tinha uma postura algo distante, mas atenta [...]. Seu interesse não era o envolvimento religioso [...], mas o candomblé como linguagem, campo de formas, discurso gestual [...]. Yanka estava aberta para aqueles signos em rotação – e aproximou na coreografia candomblé, orixás e música dodecafônica. (ROBATTO, *apud* RISÉRIO 1995, p. 105)

Conclui-se pelas observações de Risério, que para os artistas locais esse período foi de grande impulso no sentido de redescobrir e trabalhar com signos da própria cultura, aliando outros conceitos e informações estético-intelectuais de nível internacional, trazidos por artistas e professores estrangeiros. A Universidade naquele momento muito especial ajudou a alterar a pacata visão de uma sociedade provinciana e elitista que não considerava suas raízes culturais e até desconhecia os cultos do Candomblé, comenta Risério.

Operando com idéias estéticas fortemente embasadas, os mestres convidados ajudaram direta e indiretamente a influenciar e a gerar novos artistas e movimentos, com contribuições históricas efetivas e inegáveis à cultura baiana e brasileira: o cinema novo de Glauber Rocha, a poesia e a música tropicalista de Caetano Veloso, a música erudita contemporânea de Lindembergue Cardoso, a arte teatral de Othon Bastos e Carlos Petrovitch, o trio da dança moderna na Bahia com Lia Robatto, Laís Salgado Góes e Dulce Aquino.

Lia Robatto iniciou seus estudos com Yanka Rudzka em São Paulo, em 1952, na idade de onze anos. Quando Rudzka veio se apresentar em Salvador (1956) trouxe Lia, cujo sobrenome era Carvalho.

Yanka era esteticamente econômica nos acessórios cênicos, optando por figurinos e cenários discretos [...]. Suas coreografias apresentavam uma organização formal requintada, porém paradoxalmente, com movimentos muito simples e claros [...]. Como reação contra os exageros dos movimentos expressionistas Yanka perseguia imagens gestuais sintéticas, numa transposição esquemática das emoções, através de movimentos puros. Exigia dos dançarinos uma interpretação expressiva e sutil [...], o dançarino tinha que impor-se pela sua presença cênica sóbria [...]. Yanka podia se inspirar em músicas contemporâneas, criando obras coreográficas abstratas, ou inspirar-se em poemas de Cecília Meireles, por exemplo, ou tomar como tema simples atmosferas expressivas [...]. A relação de Yanka com a organização estética do espaço através do movimento [...], um sentido espacial em cada gesto, extrapolando os limites físicos da arquitetura cênica: *tengo ganas del espacio* era uma das suas frases recorrentes. Os movimentos utilizados eram cheios de surpresa quanto aos detalhes formais, ritmos e intenções expressivas, porém, pouco ousados em termos técnicos, quase nunca atingindo os grandes saltos, as quedas súbitas ou as recuperações mais ágeis. (ROBATTO e MASCARENHAS, 2002, p. 113 -114)

Mais do que uma aluna, Lia Robatto foi uma protagonista dessa nova dança realizada na Bahia, interpretando com destaque solos nas coreografias de Yanka. Em seu artigo *Reflexão pessoal e apaixonada sobre as aulas e coreografias de Yanka Rudzka*, Robatto relata a orientação das aulas da seguinte forma:

Yanka Rudzka mostrava os exercícios como se estivesse dançando no palco [...], o clima de trabalho em suas aulas era de extremo fascínio e concentração e, de principalmente prazer nos movimentos [...], as aulas eram divididas em três partes: primeira parte – aquecimento, alongamento e relaxamento; segunda parte – exercícios técnico-interpretativos; terceira parte – seqüência de movimentos criativos [...]. Essa parte era a mais significativa e original do seu trabalho, eram exercícios dançados, criações livres de Yanka, a serem repetidas e eventualmente desenvolvidas por cada aluno [...]. As aulas eram quase sempre acompanhadas por pianistas que tivessem a capacidade de improviso [...], o que melhor se adaptou a esse tipo de música foi o pianista Carlos Lacerda. (ROBATTO e MASCARENHAS, 2002, p.111)

Com pouco tempo trabalhando em Salvador, Rudzka formou, como dançarina e coreógrafa, o *Conjunto de Dança Contemporânea* contando com a participação

das alunas-dançarinas Lia Robatto, Yolanda Amadei Rocha, Glória Moreira, Inês Salgado Góes, Dietlind Glaser, Lais Salgado Góes, Maria Tereza Viana e Maria Tereza Pedreira. Entusiasmada com a fundação da Escola de Dança, a presença de Yanka na Bahia e o espetáculo de estréia do Conjunto, a colunista Lia Mara escreveu no *Diário da Bahia*:

[...] deslumbraram os olhos de uma numerosa assistência com sua arte sublime. Viram-se poemas de Cecília Meireles, Domingos Carvalho da Silva, um ex-voto da coleção Mario Cravo e números de Prokofieff, Debussy e Honneger, interpretados maravilhosamente. [...] Apaixonada da arte que já não tem segredos para ela, Yanka Rudzka prossegue no ritmo acelerado de trabalho do que sabem haver encontrado pela frente grande destino a cumprir. Razão me cabe, até de sobra para dizer com ênfase, no mais alto grau de entusiasmo: agora, sim, temos de fato uma Escola de Dança. (MARA, 1958)

Após um ano de existência, a Escola já funcionava na capital baiana com muito sucesso. Com a finalidade de formar dançarinos, professores e coreógrafos, Rudzka como professora, coreógrafa e diretora representava uma visão bem própria da dança moderna:

É um novo desenvolvimento de uma velha arte. Arte da nossa época mantém relação com a realidade numa permanente busca de novas formas, idéias e concepções e liberdade absoluta de criação. [...]. Na Dança Moderna não existe técnica fria como movimento mecânico superficial. É com a técnica moderna que se consegue o domínio do corpo localizando a concentração em diversos pontos centrais do movimento [...]. O movimento técnico tem de estar sempre ligado a expressão, ensinando a dançarina a sentir a libertar-se de suas inibições, abrindo-lhe desta forma um mundo de possibilidades, permitindo-lhe escolher livremente o que mais convêm à sua mentalidade, à sua tendência e fantasia. A Dança Moderna desenvolve a personalidade exigindo força de sentir, pensar e criar. (RUDZKA *apud* MARA, 1958)

Nota-se que entre as Escolas de Arte criadas nos anos cinqüenta no campus da UFBA, surgiu um ensino interdisciplinar entre as artes, motivado também pela escassez de professores. Embora autônomas, elas mantinham um bom nível de colaboração entre si, os professores ministrando aulas ou dando conferências para os alunos das três unidades. Os alunos da Escola de Dança recebiam aulas de Yulo Brandão (Estética), H. J. Koellreuter (Percepção Musical), Martim Gonçalves (Apreciação Artística), Gertrude Spoker (Rítmica), João Augusto (História da Arte), e

alunos da Escola de Teatro freqüentavam o curso de “Dança para Teatro” ministrado por Yanka Rudzka, cujo conceito ela definiu numa entrevista ao jornal Correio da Manhã:

Por meio da Dança para Teatro compreendo educação do aluno em sentido do movimento, de domínio do corpo, da plena consciência de suas possibilidades plásticas. [...] faço também combinações de som fala, movimento em diferentes ritmos, expressões e acentuação. (RUDZKA, *apud* J.J. & J, 1958)

No intento de ampliar mentalmente os horizontes dos alunos da Escola de Dança, Yanka Rudzka promoveu também palestras e debates sobre assuntos bem diversos e abrangentes, como *herança africana, arquitetura brasileira, cultura indígena* e outros, sempre convidando personalidades eminentes das diferentes áreas: Lina Bo Bardi (Artes Plásticas), Martim Gonçalves (Teatro), Abdias do Nascimento (Cultura Africana) e muitos outros.

Jussara Setenta, no seu livro *O fazer – dizer do corpo* (2008, p. 71) define: “Os fazeres, tanto dos sujeitos quanto da instituição, funcionavam de modo concomitante, evolutivamente; um fazendo o outro, num trabalho onde a mobilidade das informações permitia a construção normativa da formação superior em dança”. As promoções de Yanka potencializaram institucionalmente a recém-criada Escola, projetando-a no cenário cultural.

Outra ex-aluna e dançarina, Lais Salgado Góes, hoje Lais Morgan, dá um relato sobre sua convivência com Rudzka:

[...] Yanka era muito expressiva, muito ligada com a natureza, muito ligada com o ser humano. Eu me lembro bem de quando ela dava aulas de técnica, falando sobre o plexo solar e como projetar nossa expressão, como ampliar os limites espaciais; ela falava do plexo solar como expressão e como fonte geradora da energia do movimento. A técnica de Yanka funcionava muito bem para o corpo da mulher e era bem expressiva, com se a dança dela viesse do expressionismo alemão. Ela dizia que sua dança era Dança Expressiva. (GÓES *apud* ROBATTO e MASCARENHAS, 2002, p. 119)

Quase sessenta anos depois, durante a elaboração do livro *Passos da Dança na Bahia*, Lia Robatto colheu um depoimento de Yanka Rudzka, então na Áustria:

Quando morei na Argentina (mais ou menos entre 1943 e 1950) desenvolvi, por mim mesma novas soluções de dança. [...]. Eu tratei de desenvolver uma investigação de caráter individual. Sempre fui

uma artista independente. Eu sabia o que eu queria e passei para você o meu trabalho pessoal. Nunca tive medo de concorrência. O que eu faço é só meu. Ninguém pode copiar (RUDZKA, 1997 *apud* ROBATTO e MASCARENHAS, 2002, p. 116).

Rudzka confiava na sensibilidade de cada artista, na autoconfiança das pessoas para encontrarem seu próprio caminho. Era convencida da importância da interação do artista com o espaço cênico de um lado, e por outro lado com a sua época como fonte inesgotável de sensações e associações criativas. Durante a sua passagem pela Bahia ela desenvolveu um dos seus trabalhos mais marcantes, *Suíte – Impressões do Folclore Brasileiro*, onde ela confessa ter feito "uma tradução moderna do folclore puro buscando a verdadeira essência das coisas; interessava-me transmitir as formas e o centro do pensamento. Eu não fiz o exótico. Criei obras de arte" (RUDZKA, 1997 *apud* ROBATTO e MASCARENHAS, 2002, p. 116).

Formada por professores alemães representantes da Escola Mary Wigman, Ruth Sorel e Georg Groke, e também com cursos de aperfeiçoamento com Harald Kreutzberg, Yanka Rudzka coloca-se como uma artista criadora e exigente. Com os conhecimentos adquiridos dirigiu na sua terra natal, Polônia, a Escola Estadual de Dança e ensinou expressão corporal no Instituto Nacional de Teatro. Formou um conjunto de dança fazendo várias turnês na Europa. Durante o longo estágio na Argentina, criou os cursos pan-americanos de Educação Física e de Dança Moderna, lecionando expressão corporal num curso de Cinema em Buenos Aires. Como já mencionado, Yanka chegou ao Brasil em 1952, convidada pelo Museu de Arte e pela Pro-Arte em São Paulo. Fez vários trabalhos ensinando, coreografando e formando dançarinos. Participou duas vezes, de seminários internacionais em Salvador até que então, em 1956, foi convidada para fundar a Escola de Dança da Bahia, onde deixou um legado coreográfico (AMADEI, 2006, p. 16).

Durante os anos 1957 a 1959, com o Conjunto de Dança Contemporânea da UFBA, Yanka Rudzka realizou as seguintes obras, segundo Robatto e Mascarenhas, (2002, p. 115):

- *Lirismo*, poema de Domingos Carvalho da Silva;
- *Visões Fugitivas*, música de Prokoffiev;
- *Prelude*, música de Debussy;
- *Hora Grave*, poema de Rainer Maria Rilke e música de Nicolau Kokron;

- *Suíte Impressões do Folclore Brasileiro: Ex-Votos*, poema de Cecília Meireles;
- *Águas e Oxalá*, música de Eunice Catunda; *Candomblé*, música de percussão.
- *Ritmos*, música de Prokoffiev;
- *Temperamentos vigoroso, jocoso, misterioso*, música de Prokoffiev;
- *Três Tempos do Pássaro – pássaro diurno, pássaro noturno, pássaro solitário*, música de Hans Joachim Koellreuter;
- *Moça Fantasma*, poema de Carlos Drummond de Andrade, música de Eunice Catunda

Pinheiro (1994), autora anteriormente citada, comenta em sua dissertação de mestrado *Edgar Santos e a origem da Escola de Dança: a utopia de uma razão apaixonada*, o contexto sócio-cultural da recepção das inovações artísticas nestes anos baianos:

A dança inusitada e insólita, levada à prática por meio de providencias concretas dessa Universidade, e que passa a integrar a vida cultural da sociedade dessa época, contraditoriamente, não corresponde aos códigos estéticos que povoam o cotidiano de então. (p. 74)

A implantação da Escola de Dança da UFBA havia acontecido num cenário virgem, contando com a coragem desbravadora de uma grande artista acostumada a trabalhar em metrópoles culturais como Buenos Aires e São Paulo. Com dificuldades de se adaptar ao clima tropical e aos pesados fardos da administração pública, solitária no seu encargo, sem um quadro de professores especializados e sem os recursos necessários para levar a Escola adiante, Yanka Rudzka se demitiu da UFBA em 1959. Robatto (ROBATTO e MASCARENHAS, 2002, p. 87) confessa:

Nossa diretora para o nosso espanto e desapontamento, deixou repentinamente a Escola, que ela própria fundara, antes mesmo de formar a sua primeira turma de alunos, na qual eu me incluía, deixando órfãs e extremamente frustrados, nós dançarinos, estudantes e professores da Escola.

A decisão da despedida aconteceu logo após uma apresentação pouco sucedida no cine-teatro Guarani por ocasião do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso Brasileiros, onde o Conjunto de Dança Contemporânea apresentou

um espetáculo com música de H. J. Koellreuter e coreografia de Yanka Rudzka. Para Lais Góes Morgan, que na época tinha treze anos, “Yanka era muito temperamental, dava alguns pitis, não em aula. Mas eu posso imaginar como era difícil agregar tudo isso com um bando de gente que nunca viu dança” (GÓES, 2008).

A prioridade de Yanka Rudzka foi ao trabalho de criação. Suas funções de diretora da Escola e professora nunca estiveram à parte de sua atividade de coreógrafa inventiva e transgressora. A sua visão de formação de um artista era muito mais ampla e coincide com os conceitos do Expressionismo Alemão, com as idéias de que o dançarino para ser capaz de interpretar o mundo à sua volta precisa ter não somente sensibilidade, mas também bons conhecimentos culturais e sociais. Numa entrevista em 1960, de volta a São Paulo, ela declarou:

[...] para os dançarinos é necessário aprofundar conhecimentos e adquirir a consciência do que fazem, do que vêem e do que querem, onde possam diferenciar entre o autêntico e o falso, entre criação artística e amadorismo. Para encontrar a verdade, a dança segue outras artes, evoluindo com a época. (RUDZKA *apud* LEAL & PIROZELLI, 1960)

Quando Yanka Rudzka deixa a Escola de Dança da Bahia, suas aspirações para uma *verdadeira escola* continuavam. Para ela o projeto seria uma escola que tivesse todas as matérias que cobrissem amplos conhecimentos para a formação do dançarino. O projeto pedagógico do Curso Livre de Formação em Dança que foi implantado em 1956, ainda sem o caráter acadêmico porque não havia no Ministério de Educação a regulamentação para os cursos superiores de Dança, pareceu incipiente aos intentos dela. O Curso Livre contava com três setores: Dança Moderna, Balé Clássico e Dança Folclórica. O currículo de estudos oferecido ao alunado foram os cursos: *Fundamental*, *Magistério* e *Aperfeiçoamento Profissional*. Tais cursos funcionaram com um programa de ensino provisório que destacava fatores de espaço e tempo na criação, na expressão e na técnica, incluindo conhecimentos básicos de história da arte, percepção musical e estética (ROBATTO e MASCARENHAS, 2002, p. 15). Embora existisse colaboração mútua entre as Escolas e seus professores, como já mencionado, a Escola de Dança foi muito prejudicada pela falta de um quadro docente de peso, que participasse da política

acadêmica. Em pouco tempo, dentro do âmbito das decisões na Reitoria, em relação às outras escolas, a de Dança foi esvaziada de recursos e de privilégios.

Yanka Rudzka foi considerada por muitos uma extraordinária artista criadora com uma formação cultural bastante elevada, porém lhe faltava uma metodologia para viabilizar suas propostas artístico-pedagógicas e uma sistematização mais eficiente para a administração dos cursos de uma Escola da Universidade. Entretanto conclui-se que foi a produção coreográfica de Yanka Rudzka a primeira semente da Dança Moderna na Bahia. Pelo fato de, até o meado dos anos cinqüenta, não haver nenhuma atividade de dança coreograficamente encenada. Nesses anos a Bahia começou a aprofundar a Arte da Dança baseada em conceitos da Dança Expressionista Alemã através de professores herdeiros desta tradição. Setenta (2008, p. 71) trata o assunto com um enfoque muito oportuno:

A modernidade que aqui chegava era a do discurso norte-americano e a adoção do pensamento expressionista alemão fez com que a Escola de Dança da UFBA inaugurasse um espaço singular no nosso país [...] onde se podia estudar dança, havia elegido outra modernidade, a européia, para o seu eixo de constituição. Assim, permaneceu duplamente isolada, sem qualquer outra instituição de educação superior em dança com quem pudesse intercambiar a sua proposta pedagógica de ensino universitário.

3.2 ROLF GELEWSKI

Numa tentativa de iniciar uma revisão da contribuição de Rolf Gelewski (1930-1988) para o entendimento da Escola de Dança e da dança na Bahia no período de 1960 a 1976, o que se sugere aqui é analisar sucintamente a produção coreográfica, o discurso teórico-prático e a concretização metodológica do ensino-aprendizagem realizada por Gelewski nestes anos. Considerado por muitos profissionais um artista consciente e grande educador, Gelewski foi responsável pela estruturação do ensino na Escola e por fomentar a implantação dos cursos em nível de graduação. Após examinar o material coletado (registros criados e compilados pelo próprio professor, entrevistas, publicações e experiências da autora como aluna e dançarina) concluiu-se que seus pensamentos filosóficos sobre a dança e suas concepções coreográficas influenciaram profundamente gerações de coreógrafos, dançarinos e

professores que fizeram parte deste momento na Escola de Dança da Universidade. Rolf Gelewski chega à Bahia em 1960, num período em que a cultura local agrupava alguns nomes da vanguarda artística brasileira e europeia e, como visto anteriormente, havia no âmbito da Universidade da Bahia uma “louvável e excepcional abertura para invenção, os novos códigos, o experimentalismo” (Risério, 1995, p. 48). Quando Gelewski assume a direção artística da Escola, confessa em uma entrevista ao Jornal *Diário de Notícias* de 4 nov. 1960:

Ao receber o convite do professor Koellreutter em nome da Universidade da Bahia fiquei muito interessado ao saber que a Escola de Dança é a primeira escola de dança moderna fundada no Brasil e com possibilidades futuras de se tornar um grande centro de estudo desta arte. Fiquei sensibilizado em ser convidado deste movimento no qual empenharei todos os meus esforços para tomar a frente artística para a afirmação da dança moderna.

Na mesma ocasião Gelewski declara que durante sua direção pretende inicialmente realizar o que foi planejado como a promoção de seminários internacionais de dança e a formação de um grupo permanente de dança com alunos da Escola e convidados. Seu primeiro espetáculo, apresentado no auditório da Escola de Teatro em novembro de 1960, impressionou a crítica pela precisão técnica e sua correspondência com a música, executando movimentos com evoluções rítmicas exatas. Fernandes (1960) afirma: “A dança de Gelewski impõe respeito pela seriedade [...] seus gestos não eram só presos à técnica. Havia muita arte e arte não pode ser explicada: terá de ser vivida. Ele viveu *O Indeciso*”.

Além da elogiada coreografia *O Indeciso*, realizada em única diagonal do espaço, constavam do programa: *Luta com o anjo*, onde o crítico assinala a *serenidade dos gestos dos braços, pernas e cabeça* (FERNANDES, 1960), e ainda *Ritual com a taça*, *O Senhor seja o meu pastor* e *Danças de jazz*. Gelewski utilizou para as suas coreografias músicas de compositores como Webern, Bartók, Stravinsky, Hindemith e Bach com peças executadas ao vivo pelo pianista Pierre Klose. Consta nos arquivos também o fato do novo diretor artístico e dançarino ter dividido posteriormente um programa de espetáculo com o grupo das alunas do curso profissional sob a direção de Norma Ribeiro⁸ que apresentou a coreografia *O*

⁸ Paulista, ex-dançarina do grupo de Yanka Rudzka, que permaneceu na Bahia fazendo vários trabalhos para a Escola ao lado de Lia Carvalho no período de transição Rudzka para Gelewski (1959-1960).

Contemplativo com Cantos Gregorianos de Leoninus Perotinus (1300) e École de Nôtre Dame, com figurinos baseados em gravuras medievais criados por Lia Carvalho. No mesmo programa o próprio Gelewski apresentou uma série de solos chamada *Danças perante Deus*. O local escolhido para a apresentação foi o Convento de Santa Tereza (área externa do Museu de Arte Sacra), muito elogiado pela adequação da proposta cênica: “A expressão de imobilidade, de lentidão [...] contrastada por gestos de exaltação à Deus: a prece, a elevação, a genuflexão, a humildade, o amor e a adoração [...]” (ZOROASTRO, 1960).

Aqui se faz necessário tecer comentários sobre esses dois programas apresentados no Museu de Arte Sacra porque eles reforçam a idéia extremamente significativa para esta dissertação, que vem se fundamentando sobre a importância da contribuição da Dança Expressionista alemã e sua permanência estética na dança na Bahia através de temáticas e formas coreográficas. Evidenciou-se principalmente na coreografia *O Contemplativo*, em sua expressão de imobilidade, de lentidão, uma quantidade generosa de elementos da dança expressiva como a forma corêutica optada pela coreógrafa; o uso de movimentos e gestos de caráter cerimonial e religioso; a utilização de figurinos inspirados em gravuras medievais; a opção por cenários ao ar livre; o contato com a natureza; a interligação entre arquitetura e dança. O crítico Zoroastro, referindo-se ao estilo de dança de Gelewski, observou ter visto em cena *contorções e músculos numa excelsa pureza* (ZOROASTRO, 1960). Inicialmente o repertório dos solos de Gelewski, o seu figurino, a escolha temática e musical e até a sua interpretação estão voltadas para aspectos da espiritualidade, traços característicos da Dança Expressionista.

Considerando os dados biográficos de Rolf Gelewski, realiza-se o peso da sua convivência direta com grandes nomes da dança expressiva como Mary Wigman, Marianne Vogelsang e Gret Palucca, com as quais ele se formou. Gelewski nasceu em Berlim em 1930, e na sua juventude ocupou-se com música, pintura e poesia. Após um encontro com a dança fez sua opção, dedicando-se inteiramente a esta arte. Várias turnês na Alemanha resultaram na contratação pelo teatro municipal Metropol como solista durante o período de 1953 a 1960 (AVANCINI, 1988).

Apesar do pioneirismo pela criação da Escola de Dança ser conferido à coreógrafa Yanka Rudzka, estudos comprovam que é com o professor Rolf Gelewski que se configura numa hierarquia organizadora, num esforço contínuo de preparar e formar profissionais. Ao mesmo tempo em que planejou em conjunto com cada segmento da Escola os currículos e cursos, promoveu em seu âmbito uma atitude crítica geradora de conhecimento, elevando a Escola ao nível universitário. Gelewski, cumprindo o que prometeu ao assumir o cargo de diretor, realizou dois anos depois o Seminário de Dança, que aconteceu no mês de julho de 1962, contando com a participação de noventa alunos. Ao término do Seminário foi realizada, no auditório da Escola de Teatro, uma apresentação sob sua direção com o *Grupo Juventude Dança*, criado por ele, com a participação das alunas da Escola, contando ainda com as presenças de Yolanda Amadei e Lídia Chamis, alunas de Rudzka que vieram de São Paulo juntamente com a mestra, convidadas pela Universidade. O programa de apresentação constou de duas partes, sendo que a primeira eram reapresentações de Yanka Rudzka e a segunda continha coreografias de Rolf Gelewski. Nesta ocasião MATOS (1962) assinala em sua crítica:

A técnica com que aquelas moças se apresentaram deixou aos que tiveram oportunidade de vê-las, surpreendidos e satisfeitos com o bom nível da Escola [...] encorajador mesmo, pode-se dizer que muita coisa pode ser feita nessa Bahia de tanto pessimismo.

O *Grupo Juventude Dança* era formado por: Anna Lee Worley, Antonieta Gideon, Dulce Tâmara Lamego da Silva, Jeanne Worley, Marly Assis Sarmiento, Martha Andréa Saback, Maria Lais Salgado Góes e Lia de Carvalho Robatto. Gelewski, nesse mesmo ano, viaja para Curitiba com o Grupo para participar do I Encontro Nacional das Escolas de Dança do Brasil, que contou com a participação de 26 escolas de sete estados brasileiros. Coordenado pelos Departamentos de Educação e Cultura e o Conselho Nacional de Educação, o evento foi patrocinado pela Universidade do Paraná com o suporte do Ministério de Educação e Cultura na pessoa do Embaixador Pascoal Carlos Magno. Estiveram presentes os maiores expoentes da dança no Brasil, como: Mercedes Batista, Nina Verchinina, Tatiana Leskova, Maria Olenewa, Renée Gumiel, Yanka Rudzka, Klaus Vianna e Rolf Gelewski, entre outros (MILLARCH, 1962). O encontro das escolas teve duração de cinco dias, com apresentações coreográficas, conferências e debates sobre o

desenvolvimento do ensino de dança no país. O *Grupo Juventude Dança*, composto por doze integrantes sob a direção de Rolf Gelewski foi muito elogiado:

O ponto alto da noite foi revelado pela Escola de Dança da Universidade da Bahia com o numero *Elegia* baseado em música dodecafônica do compositor contemporâneo Fortner. Gelewski, seu coreógrafo deve defender o ponto de vista de que a dança deve ser restaurada nas suas funções mais autênticas, entre as quais a expressão individual tem especial validade dentro do organismo coletivo. Sua arte é orgânica e individual [...], são os grupos de vanguarda que imprimem o tom da revelação [...], neles encontramos espírito de invenção e pesquisa, filosofia artística criadora e polêmica. (VIRMOND, 1962)

Alem das apresentações, Gelewski ministrou aula e proferiu debate sobre os seguintes temas: *Necessidade e Vivência, Duo e Trio – Pesquisas Coreográficas e Orientação Básica no Espaço*. A passagem da Escola de Dança da Universidade da Bahia pelo Encontro causou uma impressão impactante também no âmbito da Universidade do Paraná, que na época recebeu incentivo através da imprensa, quando um dos organizadores do evento, Prof. Sálvio de Oliveira, Assessor Geral do Conselho Nacional de Cultura, mencionou em entrevista ao Diário do Paraná: “Que a U.P. seja a segunda a criar uma Escola de Arte (dança-música-teatro) já que a Universidade da Bahia está na vanguarda deste setor” (OLIVEIRA *apud* MILLARCH 1962).

Consta na documentação pesquisada a vinda a Salvador de Frederico Morais, crítico de arte do Jornal *Estado de Minas*, que acompanhou o desempenho de Gelewski e do seu grupo de dança em Curitiba. Na sua visita ele observou o fazer artístico na capital baiana declarando posteriormente ser um dos mais animadores do país. Deteve-se a maior parte do tempo na Escola de Dança, assistindo as aulas de técnica e improvisação de Gelewski, interagindo-se dos seus métodos de ensino. Morais (1962a,) em sua matéria *Bahia: o que se faz*, assinala: “Respira-se arte por todos os lados na Bahia [...]”; enfim Salvador continua sendo uma das cidades mais propícias para o desenvolvimento das artes, após ter encontrado vários artistas baianos convidando-os para o Salão de Arte de Minas Gerais de 1962. Por ocasião da apresentação do *Grupo Juventude Dança* em Belo Horizonte escreveu:

Um belo espetáculo [...], suas coreografias para crianças baseadas em Bela Bartók abriram um campo inteiramente novo na dança, original e distante do gagaísmo comum em tudo que é dirigida à

criança. *Danças Antigas* [...] é uma das coreografias mais completas. De grande beleza esta coreografia revela todo o espírito da música, seu humanismo, sua poesia. As formas eram de uma extraordinária elegância deixando-nos a sensação de estarmos vendo algo de clássico. (MORAIS, 1962a)

O ano de 1962, conforme documentado na imprensa nacional pareceu decisivo e marcante para a vida da jovem Escola de Dança da Bahia que terminou o seu período letivo com a conclusão do Curso Profissional, onde várias alunas receberam o Certificado de Dançarino, passando para a etapa final de Magistério Superior. O poeta e crítico Wilson Rocha, que fez parte da banca examinadora, deu o seguinte depoimento no Jornal *A Tarde* (8 dez. 1962):

A Escola de Dança atingiu consideravelmente níveis didáticos e estéticos perfeitamente satisfatórios. A orientação atual que lhe emprestou o professor Rolf Gelewski, com efeito, é daquelas com que tanto o público da Bahia e do Brasil, como as gerações futuras, poderão contar.

A seriedade com que Gelewski assumiu sua tarefa já estava ficando evidente pelos inegáveis sucessos que o grupo atingira onde quer que ele se apresentasse. Na matéria supracitada, o professor de Estética Yulo Brandão, que também esteve presente a este exame final, comenta: “O nível apresentado não é só rigorosamente estético, mas, humano, o que atingiu o grupo de moças [...] é digno ser posto em relevo”. Neste ano a Escola contava com 400 alunos, tendo como diretora administrativa Yvone Bastos do Eirado Silva e como diretor artístico Rolf Gelewski. Os cursos eram: *Infantil, Pré-Universitário, Fundamental, Não-Profissional, Magistério Primário, Dançarino e Magistério Superior*, estes dois últimos após o candidato ter cumprido o ciclo secundário. A Escola funcionava com dois setores: *Dança Clássica e Dança Moderna* com as seguintes disciplinas: *Técnica, Estudo do Espaço, Composição, Pedagogia, Coreografia e Composição no Campo da Pintura, Rítmica Musical, Estética, Piano e Anatomia*. Percebe-se aqui que Gelewski estava apenas há dois anos frente à Escola e já contando com realizações coreográficas de alto nível, com apresentações solísticas e um amplo desempenho pedagógico.

O *Grupo Juventude Dança* tinha o seguinte repertório em 1962: *Improvisações e Estudos de Composição; Para Crianças – Trem, Florzinha, Bonecas, Brinquedos, Dancinha, Despedida e Novo Encontro*, com música de Bela Bartók; *Transfigurações*, solo, com música de Villa Lobos; *Duas Pequenas Danças*,

com música anônima do século XII; *Temas com Variações*, com música de Hermann Reutter; *Improvisações sobre Jazz*, solo, com música de Louis Armstrong e Modern Jazz Quartet; *Cânticos da Morte*, canção popular do século XII; *Cria em Mim, Oh Deus, Um coração Puro*, solo, música de Bach; *Danças sobre Música Antiga*. A abrangência do programa expressa o norteamento estético do momento de criação coreográfica de Gelewski e seu entendimento de dança moderna. Pelo teor não se tratava de uma vaga noção para distinguir o antigo e o novo, mas, sobretudo, de imprimir o novo através de formas coreográficas variadas da modernidade. Neste aspecto pode-se considerar que foi um momento inaugural de um processo de ensino e produção com um amplo espectro da *dança moderna* na Bahia.

Conclui-se pelo material consultado que Gelewski foi, não só um tradutor da Dança Expressionista de Wigman, porém aspirou muito além do que aprendeu, trilhando um caminho individual para suas visões de dança.

Correlações e influências marcantes da cultura oriental percebem-se no trabalho de Gelewski até mesmo antes de sua viagem à Índia em 1968. Sua apreciação pela arte coreográfica oriental, mais especificamente a dança clássica hindu, é fornecida através do seu artigo *As Formas de Dança do Ocidente e Oriente – Comparadas*:

O balé é notável por seu trabalho hábil de pé, suas pirouettes e entrechats, baseia-se em gestos largos e no mínimo de expressões faciais: realmente este último falta-lhe muitas vezes inteiramente, e o rosto do bailarino mais parece com o de um autômato ou de uma múmia. Na Índia séculos de refinamento e estilização minuciosa tiveram como resultado que os gestos do dançarino contem uma riqueza de significado. As mãos são eloquentes e a face reflete mil emoções flutuantes. (GELEWSKI, 1964a)

Gelewski procura comparar em seu artigo a vida emocional que é posta na dança hindu em contraponto com um virtuosismo quase mecânico do balé clássico ocidental. Menciona ainda o escritor de balé Arnold Haskell, que expressa as seguintes idéias:

Técnica tão necessária na expressão de qualquer arte, chega ao ponto de superdesenvolvimento sendo criada para a melhoria da expressão, pula por cima de si mesma e estrangula a expressão, em benefício de sua própria glorificação. (HASKELL *apud* GELEWSKI, 1964b)

Em busca de uma arte que fizesse sentido e aprofundasse a consciência interior, e também, procurando expandir o espectro do leitor para re-conhecer o mundo da dança, Gelewski cita o exemplo de Duncan:

Em tempos comparativamente recentes o expoente máximo daquilo que se tornou conhecido como *culto de dança livre* foi a americana Isadora Duncan que relegando técnica causou admiração a Europa com suas exposições de dança inspiradas de seu interior. (GELEWSKI, 1964b)

A orientação técnica para o treinamento do dançarino moderno preocupava Gelewski que afirmou em relação ao suporte técnico para o dançarino questões válidas até os nossos dias: “Para as possibilidades de movimentação do homem não se formou até hoje um sistema de técnica igualmente válido para todos os dançarinos modernos” (GELEWSKI, 1964b). Quando elaborou o artigo *Quatro Estudos de Técnica* fez uma introdução à transformação da dança européia, destacando a relevância da questão do desligamento das formas de movimento rígidas do balé clássico e a procura de novas elaborações de uma técnica mais orgânica cujo ponto central fosse o ser humano, como já a Dança Expressionista propagava Gelewski sugere pensar:

O processo de elaboração de um padrão estético é algo muito demorado, como todo o processo histórico. Por esta razão e pelo fato dos espíritos criadores de nossa época estarem desconfiantes do valor de qualquer standardização, a nova dança artística encontra-se ainda em plena liberdade, como, aliás, toda a arte contemporânea. (GELEWSKI, 1964b)

Para Gelewski a nova dança artística, dinâmica por excelência, nascida de revolta, está ainda em crescimento: “Seu grande dom e seu grande perigo é a liberdade, isso se revela no que diz respeito a sua técnica” (GELEWSKI, 1964b). Em *Quatro Estudos de Técnica* ele propôs um caminho que designou *contemporâneo honesto* que seria a *permanente procura num estado que continuamente exige coragem, consciência e responsabilidade*. Após reunir os professores da Escola, ficou decidido que cada um marcaria os campos principais de sua técnica corporal e que cada ano do Curso de Dança Moderna da Escola fosse atribuído a temas determinados em ordem progressiva tais como: *Funções básicas dos músculos articulações; locomoção; tensão e relaxamento; voltas; pulos etc. para que cada*

professor de maneira livre e investigativa desenvolvesse métodos próprios de ensino (GELEWSKI, 1964b). Muhana Iannitelli no seu artigo *Técnica da dança: redimensionamentos metodológicos*, conclui que:

Independentemente da abordagem de ensino da técnica da dança ser norteada e compreendida como *processo* e não como *produto*, o objetivo não é *chegar lá*, onde quer que *lá* seja: a ênfase deve estar no *como*, o movimento é realizado por cada aluno, visando um corpo dançante, expressivo e idiossincrático. (IANNITELLI, 2004, p. 37)

Conforme fontes pesquisadas, os anos de 1963 e 1964 foram decisivamente marcados pelo desenvolvimento metodológico da Escola, sua oficialização e a posse definitiva de Gelewski como Diretor. Numa tentativa de adicionar fatos importantes que revelam a memória da Escola, cita-se parte do discurso proferido por Gelewski, publicado em nota no *Jornal da Bahia*:

A Escola recebe desta maneira ao mesmo tempo uma estabilidade e valorização [...] não mais dependerá de qualquer circunstâncias ou favores pessoais [...]. Com esta conquista a dança em todo Brasil terá um novo reconhecimento [...], será considerada publicamente capaz de tomar parte de maneira ativa na vida intelectual e espiritual do povo. (GELEWSKI, 1963)

Considerando sua postura consciente da necessidade do exercício crítico permanente, Gelewski paralelamente às suas funções de dançarino, professor, coreógrafo, figurinista e diretor, escrevia seus textos teorizando seus conhecimentos no intuito de publicar um livro. No contato diário estimulava não só seus alunos, mas qualquer pessoa que dele se aproximasse, fazendo perceber que existem formas mais elaboradas e complexas para a percepção e o entendimento do mundo. Para o desenvolvimento do artista ele considerava antes de tudo um crescimento do ser interno, tanto intelectual como espiritual. A sua produção teórico-prática tem início em 1960, porém é mais organizadamente vista numa série de artigos publicados no *Jornal da Bahia* em 1964. Em um deles sobre *Trabalhos da Escola de Dança III – Improvisações* (GELEWSKI, 1964d), além de continuar destacando a interminável questão da técnica corporal para a dança moderna que não aprisionasse os dançarinos, Gelewski via na Improvisação um lugar para a liberdade da dança e para revelações do subconsciente. Citando Paul Klee, *a arte não reflete o visível, mas torna visível*, ele complementa a sua visão sobre o mundo interno do dançarino. Para

Gelewski a Improvisação seria a disciplina que levaria o aluno a descobrir o invisível em si mesmo, cultivando as faculdades interiores como *recursos aplicáveis no processo de criação*. Acreditando nas potencialidades individuais de cada ser humano, ele escreve: “Sabemos naturalmente que não podemos produzir artistas, por que pessoa alguma é capaz de criar vocação, conferir talento e espírito. Mas acreditamos que todo homem possua dentro de si, a semente espiritual” (GELEWSKI, 1964d).

No mesmo artigo, ele aponta que a dança se distingue da ginástica e da acrobacia principalmente pela comunhão dos elementos emocionais e espirituais do dançarino. Para efetivar tais concepções, Gelewski fundamentou os objetivos da Improvisação da seguinte forma:

Desenvolver além do treino das capacidades de reação e coordenação e de qualidades tão gerais como *concentração, intensidades e sensibilidade* – desenvolver as qualidades expressivas e imaginativas de criação. Fornecer uma formação ampla musical e cultural. (GELEWSKI, 1964d)

Nas aulas de Improvisação os exercícios práticos poderiam, segundo ele, ter motivações diversas como música, poesia, temas concretos e abstratos. As aulas relacionadas à formação musical e cultural eram desenvolvidas a partir de estudos de música, seus estilos e épocas de composição, bem como análises estruturais. Com a persistência que lhe era peculiar, aprimorou vários estudos, principalmente o de análise de uma estrutura musical que se transformou na publicação *Estruturas Sonoras I*, composta de 25 gráficos sobre 25 músicas selecionadas, com referências aos seus compositores, uma introdução e exposição metodológica.

Em nota preliminar, Gelewski conta que os gráficos surgiram ao longo de um trabalho de doze anos para suprir a falta de material didático no âmbito da educação pela dança. A idéia dos gráficos é assim explicada:

Representar músicas graficamente, transpor para o campo da visão estruturas, formas e proporções sonoras e assim tornar mais diretamente perceptível [...] a unidade do organismo musical, o crescimento do seu todo no tempo e sua constituição por membros principais. (GELEWSKI, 1973)

Gelewski (1973) aponta que os gráficos (desenhos) não substituem a partitura musical e que é um material que simboliza a música ouvida e não a música escrita. “O

princípio condutor para a realização dos desenhos é captar o que se percebe e se sente na música, fazendo uma tradução auditiva da nossa percepção musical” (p.98). Este trabalho sobre estruturas sonoras teve sua meta inicial auxiliando o aluno dançarino nas aulas e depois de aperfeiçoado e fundamentado tornou-se um método que ele chamou *percepção musical elementar a ser aplicada na educação* (GELEWSKI, 1973).

Por ocasião do 77º aniversário de Mary Wigman (13 nov. 1964), Gelewski traduziu para sua coluna *Dança no Jornal da Bahia* um trecho do livro de Wigman *A Linguagem da Dança*, que trata da importância da interiorização e da entrega do dançarino no ato da criação, fator que ele posteriormente ampliou. Na sua postura como ser humano e na sua visão como educador, Gelewski via na conscientização dos estudantes um processo complementar e essencial para a formação técnico-artística atingindo uma relação mais complexa do fazer a dança. Para Wigman a força criadora pertence tanto à *região das realidades* quanto à *zona da imaginação*. Entendia que para compor em arte é preciso um mergulho no nosso interior, uma disposição e um estado de *embriaguês* para se vivenciar um *êxtase objetivo para a percepção do momento abençoado*.

E agora procuremos ficar um pouco quietos e atentos. Queremos que na região da criação, naquele espaço em que aquilo que é germen figura e aquilo que procura figura, circulem silenciosamente, um ao redor do outro, fundindo-se e esperando [...]. Por isso sejamos silenciosos; escutemos ao pulsar e ao bater do próprio coração, escutemos ao sussurrar e murmurar do próprio sangue, que confere voz a este espaço (WIGMAN *apud* GELEWSKI, 1964c).

Este estado de alerta voltado ao *interior* levaria ao momento da configuração, que conforme Wigman é *aquilo que procura figura*, ou seja, a forma. O brotar da imagem, o real do ato da criação aqui é pré-alimentado pelo *germen de figura*, que se manifesta no silêncio, no vazio, na escuta do sangue que para ela era o fator essencial para dar força e vitalidade à forma. Interessa aqui fazer uma reflexão sobre a proximidade do pensamento modernista de Wigman com a visão Pierceana da Semiótica: “O pensamento não está necessariamente conectado a um cérebro. Ele aparece no trabalho das abelhas, dos cristais e por todo mundo puramente físico [...]. Não apenas o pensamento está no mundo orgânico, mas, ali se desenvolve” (PEIRCE *apud* KATZ, 2005, p. 34).

Enquanto aluna de Gelewski, percebe-se que sua metodologia foi predominantemente voltada ao orgânico e à interiorização dos movimentos: *A todos os movimentos visíveis, seguem e correspondem movimentos invisíveis*. Seus estudos e escritos voltados para uma leitura do *ser em situação ou o Dasein de Heidegger* e mais principalmente os conceitos do filósofo Karl Jaspers, encontram-se em sua apostila *Dança vista mais profundamente: contribuições para uma filosofia da dança-1967*. Para Gelewski, o sentido de organizar e sintetizar suas pesquisas científico-históricas estaria no fato de proporcionar ao seu alunado um aprendizado reflexivo, “porque determinadas experiências existenciais são mais de natureza vivencial e em parte intuitiva”, explica Gelewski. Afinado com o existencialismo alemão de Jaspers sugeria que *o sentido da filosofia tem certa origem, antes de toda ciência ela surge, onde os seres humanos despertam* (JASPERS apud GELEWSKI, 2007, p.175). Fazendo uma articulação com a filosofia de Jaspers, Gelewski, no prefácio da sua apostila, escreve:

Quando comecei a refletir sobre experiências nos campos artísticos e educativos, não parei nas fronteiras do praticamente experimentado, mas fui além. Descobri em proporção aumentativa, que a dança é mais que uma forma singular de expressão, mais do que manifestação estranhamente bela ou curiosa deste ou daquele povo, raça, tribo ou grupo, mais do que uma sucessão historicamente condicionada de evoluções estilísticas. Descobri que a origem da dança é a própria vida, e sua fonte específica será constituída pelas potencialidades inauditas da vida humana. Vi e compreendi que a dança tem capacidade de modificar o homem, de educá-lo, tornando-o mais integral. (GELEWSKI, 2007, p. 175)

Acreditando no despertar dos seres humanos e no potencial da dança neste processo, Gelewski elaborou a disciplina experimental *Filosofia da Dança* para aplicar em 1967 na Escola de Dança. No item das *correspondências entre a Dança e o Tempo* ele enfatiza que a dança necessita do tempo como condição existencial, *como algo que urge do tempo para poder realizar-se*, complementa. A Dança se efetua num tempo comensurável, determinável e objetivo, como algo que tem início e fim, sendo assim o tempo é uma condição fundamental para a Dança. Ressalta que a dança é igual a vida, é essencialmente movimento e gênese dinâmica. Diz ainda: “Não se distinguem um antes um agora e um depois: um momento é equiparado ao outro, numa presença constante” (GELEWSKI, 2007, p. 75).

Em publicações teóricas mais recentes encontram-se pontos articuláveis com as idéias de Gelewski como em Katz (2005), onde conta-se com um conceito filosófico a partir da visão semiótica sobre o *entendimento da dança como pensamento do corpo*, a dança como fenômeno em seu estado processual:

Experimental, observar, deduzir: operações incessantes do corpo que combinam dinâmica com termodinâmica. Não se volta ao tempo da dança. Não se recupera um movimento já executado [...]. O corporal é sempre particular e temporalizado. O corpo que dança: permanente em trânsito [...]. Um passo de dança, mesmo o mais simples, jamais acaba ou começa em um ponto exatamente o mesmo, matematicamente reproduzível. Primeiro porque não se decompõe. Segundo: não tem segundo. (KATZ, 2005, p. 48)

Adiciona-se às intenções de Gelewski com a filosofia da dança o conceito explorado por ele chamado *Dança e Consciência*. A dança tomando como ponte a noção da consciência e criando fortes correlações. Em resumo ele explica:

Quanto mais complexo o organismo e quanto mais numeroso os centros superiores, com que está equipado, tanto maior seu potencial de movimentação. E, na medida em que pela evolução da vida, a liberdade de movimentação cresce, aumenta-se também a consciência. Existe, e que isto seja frisado, uma concatenação íntima entre movimento e consciência. (GELEWSKI, 2007, p. 194)

Conforme Katz, na visão de Peirce, “O conhecimento se torna aquilo que vai sendo feito à medida que vai acontecendo. Com o signo nunca se esgota seu objeto e ambos trafegam no mesmo mundo. Sempre que o signo cresce, o objeto cresce também” (KATZ, 2005, p. 98).

Da Unidade do Espaço, é outro estudo de Gelewski (2007, p. 167) onde ele afirma: “Coisa alguma, forma alguma, nenhum movimento, nenhuma vida seria se o espaço não existisse”. Sem poder formular uma resposta concreta, Gelewski pergunta pelo significado inapreensível do espaço. Para ele o estudo *Unidade do Espaço* é uma visão filosófica sobre infinito e finito ou o limitado e o ilimitado no espaço.

Entre outros estudos implantados por Gelewski na Escola, encontra-se a disciplina chamada *Estudo do Espaço* que consiste de um método didático, bem elaborado, contendo *As três dimensões do espaço, as direções, os caminhos no espaço*, com a criação de inúmeros exercícios e possibilidades do corpo do dançarino no espaço. Este estudo foi desdobrado em quatro cadernos, contendo especificadamente orientação para a realização dos exercícios. As três dimensões do

espaço são estudadas em divisões de *metades, zonas e regiões*. As direções entendidas como *horizontais verticais e diagonais*. O caminho no espaço é praticado como *reto e curvo no espaço* (GELEWSKI, 2007, p.167).

Conforme Katz (2005, p. 205) “tudo que brota na nossa consciência, brota como forma. Mais adiante, em associação ou por semelhança ganha vividez.” Recorre-se mais uma vez à visão Peirceana sobre Forma, conforme a autora supracitada, para introduzir outra série de estudos elaborados por Gelewski que se chamou *O Estudo Básico das Formas: Distinções Elementares e Exercícios-1971*. Gelewski, neste estudo, cria uma introdução, *Reflexões sobre a Forma*, onde ele atribui à dança princípios válidos universalmente, tentando elucidar o polêmico assunto *Forma e Conteúdo*.

Não se podem tornar comunicações perceptíveis, senão através de sua transformação em formas [...]. Sem forma nada existe nesse mundo, nem a coisa menor e insignificante [...]. As formas são feitas fisicamente, e o material-conteúdo, as idéias, as experiências [...] devem estar em conexão direta com o inconsciente ou o supra-consciente. Os conteúdos precisam de formas [...]. O esforço do criador é conferir figura a um algo que é a expressão dele. Sem forma não há arte. (GELEWSKI, 2007, p. 77)

Sobre a relação de forma e conteúdo na arte, discussão na época ainda praticada numa visão separatista, Gelewski cita o pensamento de Friedrich Von Schiller que disse: “Numa obra verdadeiramente bela de arte, o conteúdo nada deve significar valendo a forma tudo [...]. Eliminar o argumento através da forma”. Em contra-argumentação Gelewski considerou a forma sem raiz na consciência humana, uma *coisa vazia, uma comunicação sem necessidade*. A qualidade da consciência originária estaria presente na forma. Para ele *o problema da beleza física é um problema espiritual*. Na visão Peirceana, o ícone (conteúdo) não teria outra possibilidade de se fazer presente a não ser como forma, explica Katz (2005, p. 205): “Forma como atrator de similitudes e parencças. Representar formas e sentimentos para inaugurar cada novo universo.”

porque não tens mensagem
e teu conteúdo é tua forma
e porque és feita de palavras
e não sabes contar nenhuma história
e por isso és poesia
como cage dizia

ou como
há pouco
augusto
o agosto :

que a flor flore

o colibri colibrisa

e a poesia poesia

(CAMPOS, 1985, *apud* KATZ, 2005, p. 20)

Reforça a idéia de conteúdo-forma a Problemática Hegeliana do Fundo e da Forma, encontrada em Pavis (1999, p. 72):

Para Hegel, a forma e o conteúdo da obra de arte estão em relação à dialética. Só se pode separar o conteúdo da forma (e reciprocamente) por necessidades de teorização: a forma é um conteúdo enformado, manifesto. Eis por que, de acordo com a estética Hegeliana, *as verdadeiras obras de arte são aquelas onde o conteúdo e a forma revelam-se idênticos*. Esta estética postula a anterioridade do conteúdo (fundo) sobre a forma, visando uma harmonia entre ambos.

Gelewski, apesar de ter chegado a novos conceitos de Forma como *o não-formulável como origem, formulável como potencial e formulado como figuração do conteúdo*, foi conduzido pela visão separatista de Schiller, que não forneceu ao pesquisador Gelewski as respostas que ele procurava em suas reflexões. Também o alto teor de espiritualidade que ele depositava nas suas idéias filosóficas, talvez de certa forma o impedisse de estabelecer uma relação mais harmoniosa entre forma e conteúdo. Sobre o assunto ele coloca:

É necessário chegar, finalmente, para além das formas. Atualmente servem para estabelecer e manter uma ordem primitiva. São como os artifícios que ajudam crianças a aprender a andar. Mas um dia, vamos conseguir viver sem mais depender das formas. *É preciso, por assim dizer, jogar fora a escada depois de ter subido por ela*, diria Ludwig Wittgenstein. (GELEWSKI, 2007, p. 79)

O Estudo Básico das Formas tornou-se uma disciplina implantada no currículo da Escola que se chamou Estudo da *Forma*, onde os alunos praticavam exercícios corporais sobre as formas. Os exercícios dividiam-se em três grupos e suas distinções antagônicas: 1- *Contraído e Dilatado*. 2- *Simétrico e Assimétrico*. 3- *Curvo e Reto*. Durante os exercícios os alunos deveriam elaborar seqüências livres com o corpo em

situações de movimentos totais ou parciais sobre os temas de cada grupo. Aos exercícios de Forma eram inclusas noções de Espaço e de Rítmica indicados pelo professor. Para este estudo Gelewski elaborou um manual descritivo contendo todos os passos e fases para a realização destes exercícios.

Vê-se nos estudos de Forma e Espaço desenvolvidos por Gelewski uma proximidade aos conceitos de Oskar Schlemmer da Bauhaus, principalmente nos estudos que se referem às leis do espaço público como uma rede invisível uni e bidimensional (GROPIUS, 1961, p. 23). Num estudo teórico recente (AQUINO, 1999, p. 98) encontra-se:

A dança é retirada do espaço absoluto, predeterminado, e passa a engendrar seu próprio espaço de configuração. Este espaço produzido desloca as relações dos elementos cênicos perceptuais. O espaço frontal linear que permite ao espectador acompanhar a ação cênica que ocorre no *lado fora da janela* é transformado em um espaço gestado, finito, elaborado pelos próprios dançarinos [...]. Dois grandes ramos da dança moderna, a dança expressionista alemã e a dança moderna norte-americana, trabalham de maneiras diferenciadas, o espaço, porém, em ambas, ele está presente como elemento da composição.

Os estudos teórico-práticos de Gelewski constituem um dos maiores legados da história da Escola de Dança. Como aluno exemplar que foi da Escola Wigman, e conhecedor da Bauhaus, ele aprofundou seus conhecimentos como educador, tentando, não só despertar a consciência e a reflexão filosófica dos seus alunos, mas torná-los indivíduos mais desenvolvidos e inteiros. Com a forte convicção que *a arte não reflete o visível, mas torna visível*, frase chave de Paul Klee muito recorrente nas argumentações de Gelewski, ele buscou em sua metodologia de ensino maneiras de *disciplinar e coordenar harmoniosamente o físico, o vital, o mental e o psíquico*, acreditando que entre as artes, a dança seria o meio mais eficiente e mais intenso para o desenvolvimento integral do aluno, colocando-o em contato com o invisível, ou seja, o voltar-se como criador para dentro de si próprio (GELEWSKI, 2007, p. 216).

O perfil de ensino da Escola de Dança da Universidade da Bahia no período Gelewski, embora reconhecido por práticas e estudos de Dança Contemporânea, não esconde os traços de Dança Expressionista visíveis pela disciplina, rigor estético e engajamento pela arte da dança e sua difusão no meio cultural. Alinhada nestes parâmetros, a Escola de Dança não se limitou ao aprendizado em sala de aula, mas foi além dessa fronteira, criando no cenário local, principalmente no meio universitário,

e estabelecendo um diálogo de palco e platéia com apresentações didáticas duas vezes ao ano. Assim, as alunas que começaram adolescentes com Yanka Rudzka em 1956, apresentavam-se amadurecidas profissionalmente com Rolf Gelewski em 1965. Na imprensa local deste mesmo ano é noticiado que o *Grupo de Dança Contemporânea*, GDC, foi oficializado figurando em seu elenco: as professoras Dulce Tâmara da Rocha Lamego e Silva, Maria Lais Salgado Góes, Leda Ramalho de Araújo, e os alunos Anna Cristina Batista de Mello Silva, Ana Lucia Oliveira, Echio Reis, Leo Neiva, Lorival Paris e Mario Gusmão. Constam como coreografias apresentadas: *Estruturas e Poema Para dois Dançarinos* do coreógrafo alemão convidado Fred Traguth e *Preâmbulo, Terpsicore, Senhor Eu Venho Até Voz, Jesus eu Rei* que eram coreografias em grupo de Rolf Gelewski, e ainda os números solísticos *Elegia, Scherzo e Protesto*, compostos e interpretados por Traguth, e *Quis Pescar, Ornato com Cruz e Cuando Sale la Luna* compostos e interpretados por Gelewski (M.M.F, 1965).

No intuito de integrar os alunos mais adiantados à experiência de dançar em público, Gelewski fazia programas onde constavam na primeira parte da apresentação a presença de alunos e na segunda parte a apresentação profissional do GDC. Em dezembro deste mesmo ano despontavam novos nomes de dançarinos no grupo, demonstrando a vitalidade da Escola: Ana Maria Vieira, Emina Abubaquir da Silva, Eloísa Simões, entre outras que foram professoras de *Espaço, Forma e Técnica*. Assim, sucessivamente, a Escola crescia a cada ano, trazendo em seu currículo os cursos: *Fundamental ou Propedêutico, Preparatório e Pré-Universitário* que eram disputados em suas audições repletas de candidatos que nem sabiam o que era dança moderna, mas queriam fazer parte da novidade que ia além da repetitiva ginástica de solo ensinada nos colégios. Uma nota encontrada na imprensa revela a euforia da cidade com relação ao universo da Escola: “Entre as coisas boas que existem em nossa terra uma das melhores a nosso ver é o Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança da Universidade sob a direção desse dinâmico Rolf Gelewski” (M.M. F, 1965).

Para se ter uma dimensão histórica do que aconteceu, verificou-se que o GDC neste ano realizou 18 apresentações, sendo duas em Brasília. O dinamismo impresso por Gelewski pode ser conferido pelos locais de apresentação dentro de Salvador, criando um circuito universitário, e tornando-se uma iniciativa exemplar que se

prolongou até 1970. Os espaços foram: Escola de Teatro, Teatro Vila Velha, Faculdades de Medicina, Filosofia e Politécnica da UFBA e os Seminários da Arquidiocese da Universidade Católica. Esses dados, encontrados num jornal alternativo chamado *Informação Semanal*, traduzem o papel de destaque que a Escola exercia no centro da sociedade baiana em ascensão cultural. Percebe-se uma efetivação da *Utopia Apaixonada* de Edgar Santos (PINHEIRO, 1993) somada por iniciativas integradoras através da educação pela arte. Esse ciclo de apresentações não somente incitava a saída dos limites da sala de aula, mas introjetava o espírito de *Univer-Cidade Viva* em processo de ebulição permanente. Assim, o dançar nas faculdades pode ser visto como um *Ato Performativo Institucional* (SETENTA, 2008), alimentado por uma cadeia de alunos-professores-dançarinos que, vias de fato, construíram a história da Escola: *o fazer-dizer da instituição* visto em Setenta pode ser aplicado à trajetória persistida por Gelewski, que se estende nos anos seguintes.

Nos espetáculos de Gelewski pode-se observar uma preferência eclética de escolhas musicais, como Música Antiga européia, Jazz americano e Bossa Nova brasileira. Semelhante espectro cultural mostram as coreografias dançadas entre 1965 e 1966: *Ciaconna; Figurações Livres; Bossa Experimental (Tensões, Na Procissão e Preto-Brique); Suíte Mais Vai Voltar (Zumbi Se Foi Mas..., A Canção de Zumbi, Zumbi Chama, Luanda); Tríptico (Ave Maria, Misere Mei, Sanctus)*. Gelewski, tentando formular o que sente pela dança, se expressa concisamente: *A dança é digna da dedicação total do homem* (GELEWSKI, 1966).

O seu interesse pela Música Popular Brasileira se deu através da indicação de uma das integrantes do grupo, Lais Salgado Góes, que ao lado de Dulce Aquino foi a mais próxima colaboradora dele. Numa entrevista Góes (1996, apud ROBATTO e MASCARENHAS, 2002, p. 119) fala do "trunvirato de Rolf, Dulce Aquino e eu; [...] as duas pessoas do grupo que foram mais ligadas a ele, as pessoas talvez, com quem ele mais se identificou." Com efeito, Dulce Aquino assumiu a direção da Escola cujo trabalho será analisado mais adiante, e quanto à Lais Góes, deu-se o início da realização de contatos para turnês, permanecendo no Grupo, entretanto como dançarina solista. Foi promovida em 1966 uma excursão com apresentações do GDC no Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre. Um artigo no *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro demonstra a receptividade que o Grupo encontrou:

Veio da Bahia e deu lição de danças modernas [...], uma liçãozinha às eternas Sílides que passeiam coreograficamente o palco imenso do Municipal, onde nenhum sopro de renovação abala seus alicerces [...], deram um show de beleza, de poesia, de suavidade, de expressões e gestos. Tudo tão bom, tão assustadoramente belo, que o público presente [...] gritava, aplaudia, pedia bis. E a gente não sabia que na Bahia tinha aquilo. (MASSARANI, 1966)

Na tentativa de continuar elucidando também sobre os elementos formadores que caracterizavam a linha pedagógica da Escola de Dança, e a experiência de criar um currículo de dança em nível superior no Brasil, é necessário refletir sobre a contribuição da dançarina, coreógrafa, professora e gestora universitária Dulce Tamara Lamego e Aquino, ex-aluna de Rudzka e Gelewski, que foi a primeira baiana a assumir o cargo de diretora da Escola de Dança entre 1965 e 1969, quando ainda muito jovem. Concordando com Armindo Bião (2000, p. 81), “a trajetória de vida profissional de Aquino segue bem de perto os passos e a história da Universidade Federal da Bahia, onde ela inicia seus estudos pré-universitários ainda adolescente”.

Desde que a Escola foi fundada, as disciplinas eram formatadas isoladamente. Aquino, a pedido do então Reitor Roberto Santos⁹ apresentou uma proposta para o Conselho Federal do Ministério da Educação que regulamentou o Curso Superior da Escola de Dança. Seu projeto competiu com outras propostas apresentadas, como a de Dalal Achar de transformar o método de ensino do Royal Ballet Academy em curso superior no Brasil, ou mesmo a proposta de Helenita Sá Earp de incluir a Dança no curso superior de Educação Física. A Regulamentação de Aquino venceu, incluindo a exigência de o aluno fazer um vestibular para entrar no curso universitário de Dança. Através de um levantamento realizado sobre o que existia de implantado na Escola, Aquino criou um currículo de Ensino Superior de Dança que beneficiava outros estilos, com a inclusão da disciplina *Técnicas Corporais* no lugar de *Técnica de Dança Moderna*.

Essa idéia possibilitou que cada instituição de dança no Brasil colocasse livremente a sua opção técnica, ou seja, técnica clássica, moderna ou folclore, em seus cursos. O currículo criado por Aquino foi acrescido de novas terminologias como *Composição Coreográfica* que passou a englobar: *Espaço, Forma, Composição Solística* e *Coreografia em Grupo*. As outras disciplinas eram: *Improvisação, Elementos da Música, Técnicas Corporais* com opção para Balé Clássico e Dança

⁹ Gestão entre 1967 e 1971.

Moderna. Os alunos podiam optar para a formação de Dançarino Profissional ou Licenciatura em Dança. Aquino comenta que esse currículo somente existia na Bahia, e somente a partir de 1980 foram criados os cursos universitários de Dança na UNICAMP, em São Paulo e em Curitiba, no Paraná (AQUINO, 1997, *apud* ROBATTO e MACARENHAS, 2002, p. 131).

A história da Escola de Dança da Bahia manteve “a condição de única experiência brasileira de dança em nível superior no país por quase 40 anos” (BIÃO, 2000, p. 81). A esta trajetória encontramos em várias fases a contribuição de Dulce Aquino. Vale aqui registrar o destaque nacional obtido através do seu projeto Oficina Nacional de Dança Contemporânea (1977 – 1993) que abrigava espetáculos, cursos, mesas-redondas e conferências chegando a reunir a passagem de 1700 dançarinos. Nestes anos Aquino também contribuiu para o Festival de Arte da UFBA e era membro dos Conselhos Estadual de Cultura e Fundacen. Outra fase marcante da presença de Aquino¹⁰ na Escola de Dança ficou visível na criação do Programa de Pós-graduação em Dança em 2004, acolhendo mestrados provenientes do Brasil e da América do Sul.

Retomando a idéia que a partir de 1965 até 1967 a Escola funcionava com um *Triunvirato* extra-oficial com Gelewski, Aquino e Góes, percebe-se de fato o aumento da capacidade tanto na pedagogia da dança com suas apresentações didáticas, quanto nas excursões por capitais brasileiras realizadas pelo GDC criando uma visibilidade para a Escola, até então imbuída da *imagem expressionista alemã*.

A modernidade da dança no Brasil é, conforme a imprensa nacional, largamente atribuída às produções de Gelewski com o GDC. Muitos críticos, porém, ainda não familiarizados com a dança moderna, confessavam seu estranhamento:

Os passos de dança, na Bossa Nova e no Folclore, procuram inspirar-se num *novo* e num folclore, de mímica e de passos, que, porém estilizado ao ponto de parecer perder a força e a vitalidade originais. Problema de difícil solução, este do desfrutamento folclore, pois ou reduz-se simplesmente a fotografias materiais e então perde sua virtude de arte, ou é estudado com olho de erudito e então perde sua virtude popularesca. (MASSARANI, 1966)

O espírito de fricção e troca cultural na criatividade artística pode ter levado Gelewski a investigar a Música Popular Brasileira. Fato é que para aqueles que viram

¹⁰ Atualmente é a Diretora da Escola, além de ter exercido outras gestões.

coreografias e solos ontológicos como resultados de suas pesquisas coreográficas, não poderão esquecer-los. Trabalhando com compositores como Edu Lobo, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Torquato Neto, Sérgio Ricardo, e com interpretações como o da cantora Maria Bethânia, Gelewski criou uma plasticidade de movimentos com resultados inéditos na produção de dança no Brasil. Na ocasião de uma apresentação do GDC em Belo Horizonte, Gelewski, em uma nota resumida no programa, esclareceu que se tratava de meras “tentativas de criar coreografias autênticas sobre músicas e motivos tipicamente brasileiros” (GELEWSKI, 1967). Conforme alguns críticos, estas coreografias surpreendiam e até davam lição de modernidade. Para outros, acostumados a espetáculos de dança mais tradicionalista, a intenção de criar coreografias autênticas baseadas em cultura brasileira, ao passar pela gravidade da linguagem expressionista alemã representava uma alienação e até uma *perda da virtude popularesca* (MASSARANI, 1966).

Em entrevista, Gelewski confessa sua relação com o homem e a cultura brasileira, e se autodefine da seguinte forma:

Posso apenas dizer que tenho duas personalidades bem destacadas em meu ser: uma que é realmente o artista, o intelectual inclusive, um ser com muita busca muita intensidade e complexidade; mas, ao mesmo tempo há um ser de muita simplicidade, há uma criança em mim. Esta criança, este ser simples, se relaciona da maneira mais direta, mais genuína com as pessoas. (GELEWSKI, 1987, *apud* AVANCINI, 1988, p. 16)

Em 1968 Gelewski fez outra aventura cultural, talvez a mais radical de todas, que mudou sua vida. A convite do Goethe-Institut ele viaja em turnê pela Índia, fazendo recitais. Realizou um destes no Ashram Sri Aurobindo onde conheceu *A Mãe* – a francesa Mira Alfassa que dirigia a comunidade. Na ocasião, através dela, Gelewski tomou conhecimento da música de Sunil Bhattacharya que ele posteriormente usou em vários dos seus trabalhos: “As condições sob as quais os homens vivem na terra são resultado do seu estado de consciência. Procurar modificar condições sem modificar a consciência é uma ilusão” (*A Mãe*, 1969 *apud* AVANCINI, 1988, p. 16).

Há na história de Gelewski ações importantes após sua experiência na Índia. As vivências estético-filosóficas ocorridas na sua visita ao Ashram reforçaram suas convicções da interiorização espiritual, do ser existencial consciente e da inteireza do

ser humano, temas abordados quase sempre em seus ensinamentos, desde muito cedo, como verifica-se nesta dissertação.

Após sua visita à Índia ele retoma os trabalhos do GDC somente em 1970. Nesta época a autora deste trabalho foi uma das dançarinas a desfrutar das suas últimas coreografias: *Suíte Pavana (Ductia, Cortesana e Rondo)*; *Do Menino Jesus*; *A Decisão* e *Suíte a Sri Aurobindo* (estes dois últimos eram solos de Gelewski). Estes trabalhos serão analisados mais detalhadamente no próximo capítulo.

Em julho de 1971 o GDC realizou mais um programa de espetáculos improvisatórios sob a orientação de Gelewski, com músicas de Bela Bartók, do folclore africano, Maurice Ravel e Sunil Bhattacharya, que foi apresentado no teatro Santo Antônio da Escola de Teatro e em outras unidades da UFBA. Estes espetáculos improvisatórios representavam uma nova fase de Gelewski com o GDC, a fase de *Danças Espontâneas*, que ele mais tarde caracterizou da seguinte maneira: “Dançar espontaneamente é dançar pela alegria de dançar, sem nada estabelecido, nada preparado, nada a ser alcançado, feito ou construído, nada a ser expressado particularmente” (GELEWSKI, 1978 *apud* AVANCINI, 1988, p. 38).

Deste período em diante a sua dança tornou-se unicamente espontânea, abandonando a composição da dança e seus vínculos de coreógrafo com o GDC. Neste mesmo ano funda a Casa Sri Aurobindo em Salvador, voltada principalmente para cursos e atividades relacionadas à educação, conscientização do ser, desenvolvimento do corpo e prática de concentração. Reside nessa decisão de Gelewski um ideal de compartilhamento com as pessoas, um ato definidor que vai sedimentar todas as suas ações futuras como educador, dançarino e mentor espiritual da comunidade Sri Aurobindo. Entretanto, seu vínculo de professor na Escola de Dança vai até 1975.

Concorda-se com Nogueira (2004, p. 24), que em sua pesquisa sobre a contribuição de Gelewski na Escola de Dança resumiu:

Em 15 anos dedicados à Universidade, Gelewski criou e concatenou estudos e métodos rigorosos, principalmente nas áreas da filosofia e da composição coreográfica, contribuindo efetivamente na formação de profissionais de nível superior, pela dinamização da Escola de Dança da Ufba nas áreas administrativa, artística e pedagógica.

Tecendo algumas considerações conclusivas sobre a trajetória de Gelewski nestes 15 anos, chama a atenção de quem observa o dinamismo com que ele

assumiu a Escola, tornando-a presente no cenário local e nacional, até então desprovido do ensino e da prática da dança moderna. Sua dedicação pela dança como arte é vista como uma *entrega de corpo e alma* em consonância com suas convicções intelectuais e espirituais. Não se pode esquecer que apesar de Gelewski ter vivido em seu país um período de guerra seguido por uma crise de depressão econômica com fortes confrontos sociais, ele não traduziu esteticamente experiências trágicas em suas criações artísticas. Ao contrário, suas visões estético-filosóficas parecem estar sublimadas por outros encontros culturais, principalmente pelo espiritualismo hindu.

Apesar dos inúmeros destaques dados à sua última fase como mentor educacional na comunidade Sri Aurobindo, neste trabalho foi tentado reverter o foco dos estudos para as diferentes fases que compõem a sua trajetória artística na Bahia. Concluiu-se pelo material analisado que a atuação de Gelewski desde o momento da sua chegada em 1960 até o seu desligamento da Escola em 1975 foi uma das mais profícuas: trouxe novas dimensões para o ensino e o conduziu para além das salas de aula com apresentações didáticas regulares; proporcionou a ampliação do conhecimento do dançarino incluindo debates filosóficos sobre a dança; ao mesmo tempo deu visibilidade à Escola através de memoráveis criações coreográficas apresentadas nacionalmente; finalmente deixou um legado pedagógico com estudos sistematizados sobre dança e suas disciplinas correlatas.

Para se ter uma visão clara do trabalho acadêmico e artístico de Gelewski com todas as suas singularidades, se faz necessário considerar as diferentes fases atribuídas ao seu trabalho, analisando os processos que provocaram as mudanças e as transformações, até chegar à sua última vivência como mentor da comunidade Casa Sri Aurobindo. Este trabalho é apenas um esforço de traçar resumidamente o perfil dinâmico do período Gelewski como coreógrafo, dançarino e pedagogo. A intenção foi resignificar a imagem artística de Gelewski, trazê-la como exemplo de rigor e originalidade para o conhecimento das novas gerações, e também para ativar a memória daqueles que desfrutaram da sua privilegiada convivência.

4 VESTÍGIOS DA DANÇA EXPRESSIONISTA

4.1 APRENDIZAGENS E VIVÊNCIAS EXPRESSIONISTAS NA ESCOLA DE DANÇA DA UFBA 1964-1974¹¹

Para Stanislavski (*apud* BARBA, 1995, p.150) “a arte começa não quando há um papel, e sim quando há apenas o eu nas circunstâncias dadas ao papel”. Insegura, usando um short e uma camisa de nylon estilo *volta ao mundo*, uma grande novidade nos anos sessenta, entrei timidamente para fazer a audição para admissão no Curso Preparatório na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Conduzido pela profesora Lia Robatto, o teste consistia em uma *Improvisação com Música* (piano ao vivo), tendo como base três temas para movimentação e escolhi a *evolução de uma chama de fogo*. Sem entender o que fazia, movimenteimei-me primeiro no chão, fazendo pequenas ondas no corpo, e fui me ajoelhando, levantando, fazendo as labaredas com os braços; depois, já em pé, continuaram me incendiando e girando com o corpo todo até perder o equilíbrio e cair.

Ali, no chão da sala, envergonhada, pensei que não passaria na audição, mas o que senti foi tão forte, que me marcou para sempre. Naquele momento descobri a emoção de dançar com todo o meu ser. Espontaneamente, me deixei levar pela música, pensando que era uma chama de fogo e atuei, sem saber, sob a perspectiva de um nível *pré-expressivo*, um termo usado por Eugênio Barba e empregado pela antropologia teatral:

A arte começando com a experiência de corpo-mente-orgânico sem querer representar [...], o estado de organicidade e as inter-relações psicofísicas aparentemente confusas são a base para suprir o trabalho do interprete tornando-o capaz não só executar um papel, mas aprender a trabalhar todos os papéis. (STANISLAVSKI *apud* BARBA, 1995, p. 152)

Para Stanislavski é preciso antes de tudo, a condição *perezhiviani* (revivescer) de dar a vida antes da condição final da construção de um sentido: “Antes há apenas o ‘eu’ nas circunstâncias dadas ao papel “ (p.152). Quando iniciei os estudos de Dança já estava com dezesseis anos, ou seja, muito tarde, e a dificuldade física ficou visível, principalmente nas aulas de técnica de Balé Clássico.

¹¹ Este capítulo será exposto na primeira pessoa do singular para um melhor desenvolvimento da temática.

Pela dedicação e esforço fui conquistando meu lugar. A *alfabetização* corporal tardia foi suplantada pela criatividade que surgiu nas aulas de *Forma, Espaço e Improvisação*. Percebi que não iria muito longe sem uma técnica corporal a qual eu pudesse me adaptar, e, para minha sorte, em 1967, iniciou a lecionar na Escola de Dança a professora alemã, radicada nos Estados Unidos, Armengard von Bardleben, trazendo para a Bahia a técnica de Martha Graham¹². Identificada, adotei essa técnica para fortalecer o meu corpo e segui transmitindo-a e ensinando-a por muitos anos.

No ano de 1968, no auge das interferências e imposições do Regime Militar, ingressei como figurante no *Grupo de Dança Contemporânea* da UFBA, na preparação de um programa para um espetáculo de Balé Contemporâneo dirigido por Jurek Shabalewsky, intitulado *Griffon Triunfante*, com a Orquestra Sinfônica da UFBA, cenário e figurino dos artistas plásticos Juarez Paraíso e Francisco Liberato. Como não havia homens suficientes no grupo, apenas um, Julio Vilan, fui por ordem de tamanho e constituição física a escolhida como carregadora de apoio para as bailarinas solistas Mônica Krugman e Armengard Von Bardleben. Não foi muito que eu queria, mas foi a dose necessária para perceber que dançar é um caminho longo e duro. As coreografias em grupo eram marcadas pela forte influência expressionista, com o uso de máscaras e os tradicionais movimentos em coro, complementando o trabalho solístico. Por ocasião de uma entrevista considerei questões relacionadas a dança expressionista da seguinte forma:

O que é preciso para ser um dançarino? Para ser um dançarino é necessário possuir uma força interior bastante profunda aliada a uma técnica as quais serão capazes de fazer com que não só o indivíduo se sinta dançarino, mas os que com ele se correlacionam e possam julgá-lo como tal. Você acha que a dança é a arte mais pura? Todas as artes são puras quando despojadas de meros reflexos exteriores [...] Dançar é para mim o meio mais potente de comunicação e integração com a vida, é a possibilidade que eu

¹² Dançarina, coreógrafa e professora norte-americana, que além de um vasto trabalho artístico, iniciado em 1926, desenvolveu um sistema pedagógico para a prática da Dança Moderna: boa parte das aulas os dançarinos se exercitam no solo, executando seqüências complexas, sentados, deitados e ajoelhados, forma que ela encontrou para facilitar os desafios de manter o equilíbrio durante a realização dos movimentos. Adotada por quase todas as companhias e escolas de Dança no mundo, a técnica de Martha Graham concentra-se na energia que emana do plexo-solar, umbigo e pelve, irradiando para a periferia do corpo (cabeça-braços-pernas-pés). Criando o termo *contract-release* (contrair-alongar), ela elaborou uma série de combinações com noções de eixo, torções e viradas do tronco, giros sobre os joelhos, saltos e quedas, resultando numa técnica de dança de modulações do equilíbrio, o que Rudolf Laban denomina o *Equilíbrio dinâmico da ação*. Ensinando na Eastman School of Music, Graham afirmou: "To me, what I am doing is natural. It fits me as my skin fits me" (O que eu faço para mim é natural. Ajusta tal qual a minha pele) (MORGAN, 1980, p.143).

posso para a doação completa que gera minha auto-realização (PATERNOSTRO, 1969).

Pude verificar aqui também as influências da *dança livre* através das expressões usadas na argumentação desta entrevista como: *dança pura, exterior-interior, doação do ser, auto-realização* e outras do vocabulário expressionista, muito relacionado ao universo da Escola. O grande mestre e dançarino que muito me influenciou, o coreógrafo Rolf Gelewski, encontrava-se na Índia, como dito anteriormente, e Jurek Shabelewsky e Roger George, coreógrafos suíços, o substituíram por algum tempo.

Além do *Griffon Triunfante* a outra peça de Jurek Shabelewsky que participei foi *Três Faces de uma Cidade*, balé em um ato e três cenas com música de Henri Pousseur, cenografia e figurino, mais uma vez, de Juarez Paraíso e Francisco Liberato. O programa se iniciava com *Reflexões Rítmicas* do coreógrafo Roger George, que desenvolveu uma base rítmica como um estudo de percussão durante os ensaios, e foi posteriormente elaborada na forma de partitura. As apresentações aconteceram no Teatro Castro Alves em 7 e 8 de junho de 1969. O professor Jurek Shabelewsky era coreógrafo do Teatro Guaíra em Curitiba e, terminando seu trabalho, logo retornou, e o GDC ficou aos cuidados do coreógrafo e professor Roger George, profissional de extensa carreira europeia, principalmente na Alemanha, Bélgica, Suíça e Espanha, onde fez inúmeras apresentações como solista e integrante dos *Ballets Jooss*. Roger George criou um programa chamado *Espectáculo Integrado*, apresentado no Teatro Castro Alves, onde os três setores da Escola de Música e Artes Cênicas (Música, Dança e Teatro) estariam representados. Uma idéia alimentada por Dulce Aquino, então diretora da Escola, e pelo professor Ernst Widmer, diretor dos Seminários de Música, com as presenças do Trio de Música da UFBA, o ator Harildo Deda e o GDC. Além de *Reflexões Rítmicas* e *Diário Inesquecível* (um solo de Roger George) foi apresentada a suíte *A Última Flor* com texto de James Thurber e música de Ernst Widmer.

Roger George remontou também coreografias realizadas no exterior, de características expressionistas, com temáticas históricas europeias, que por falta de conhecimentos e convivências foram quase incompreensíveis por nós, dançarinos baianos, como *Carnaval Heróico* e *Diário Inesquecível*, com arquétipos e lembranças da vida destroçada da Segunda Guerra. Criou *Prelúdio e Fuga de Bach*, com

complicados movimentos e cânones, e *Scaramouche*, com música de Darius Milhaud. Somente em *Reflexões Rítmicas* houve um maior entrosamento, principalmente pela nossa formação em expressão rítmica. De uma maneira geral foi um retrocesso para as bases estéticas do *Grupo de Dança Contemporânea* que já tinha alcançado um destaque vanguardista de fama até nacional, com Rolf Gelewski. Por ocasião da estréia em junho de 1970, Roger George deu a seguinte declaração: “Numa época em que ocorrem tantas orientações de tão variadas temáticas, é recomendável abrir-se uma apresentação de dança moderna com um número mais acadêmico ligado a forma estrita.” E continuando, ele explica: “A dança comunica algo que escapa a toda e qualquer explicação verbal” (GEORGE, 1970) Estas colocações reafirmam o pensamento dos dançarinos que vivenciaram a influência da *Ausdruckstanz*, fortemente embasada no aspecto indizível da arte. Em torno desta época, frases foram cunhadas por célebres pioneiros como: “Explica-se melhor a dança dançando do que publicando comentários e tratados [...]. Minha arte é uma expressão da vida” (ambas de Isadora Duncan); “Se eu tivesse que explicar com palavras a minha dança eu não precisaria dançá-la” (Mary Wigman); “Eu danço como eu danço e ninguém dança assim” (Valeska Gert). Aqui vemos que a modernidade procurou anular o compromisso com a explicitação que existia no Naturalismo, e banir como coisa do passado, com a transposição para o palco da experiência vivida do artista, como o *Erlebnis-Drama, o espaço interno de uma consciência* (GARCIA, 1997, p. 27).

Quando Rolf Gelewski retorna, o grupo não era mais o que ele havia começado com a força da *Ausdruckstanz*. Por sua vez, ele já estava com outras experiências e vivências despertadas no convívio do Ashram Sri Aurobindo na Índia: outros pensamentos filosóficos e outras abordagens para a dança. O rigoroso e virtuoso coreógrafo pouco a pouco foi abandonando o mundo complicado da composição coreográfica e penetrando num mundo de contemplação.

Com a despedida de Rolf Gelewski, no final de 1971, o GDC se encontrou em transição e sem coreógrafo. Foram realizados dois trabalhos com coreógrafos temporários como Dulce Aquino, com a coreografia *José Jaz Morto* (estreado em 1970), e as dançarinas-coreógrafas Marli Sarmiento, Luizita Borja e eu, com as coreografias *Experiências de Som e Movimento* e *Mundo Homem*, trabalhos inovadores para a época, incluindo a participação de músicos na montagem apresentada nos jardins do Instituto Cultural Brasil Alemanha, no pátio da Escola de

Teatro da UFBA e no Instituto de Arquitetos da Bahia, cuja nota no programa revela suas características:

É um trabalho que explora sons humanos de elementos materiais, eletrônicos e distorções sonoras, correspondendo, contrastando e se integrando, através do movimento, às atmosferas criadas [...]. Para o Grupo, o trabalho significou explorar o desconhecido, desenvolver a criatividade fora das formas tradicionais da música dança [...]. Tentou-se a abertura para a realidade elementar, relaxada, simples, sem os elementos de contração, de rigidez e preconceito. Procurar o elementar no som e no movimento é uma possibilidade de perceber o elementar em si, no relacionamento e na vida. Elementar não é primitivo. É o simples. É o puro. É o básico. (GRUPO, 1971)

O espetáculo *Mundo Homem*, com música do maestro Lindembergue Cardoso, tinha características de um processo experimental de criação que procurava uma relação com o *simples*, o *puro* e o *básico* do corpo que dança com música expressionista dodecafônica, muito utilizada na época. As experiências eram incipientes e até tematicamente ingênuas, mas denotavam uma preocupação de linguagem, um desejo de reinvenção, de sair do senso comum do fazer coreográfico e atingir o público de outras formas, criando movimentos com aspectos sensoriais, com abstrações e metáforas. Embora denominadas como contemporâneas, estas incursões eram por suas características, tipicamente metáforas conhecidas do jargão da *Ausdrckstanz*. “As palavras comuns transmitem somente o que já sabemos, é pela metáfora que podemos melhor produzir algo novo” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 299).

Percebe-se hoje que as coreografias dos não coreógrafos oficiais, como *Mundo Homem*, *Experiências de Som e Movimento* e *José Jaz Morto* foram voltadas para o campo simbólico da representação, estabelecendo pontes entre *o racional* e *o natural*. As intenções coreográficas perpassavam por vários temas interligados como: evolução do homem, sua relação social, moral e mítica, todas usando a corporalidade como meio de expressão.

A arte e a poesia transcendem a racionalidade e a objetividade e colocam-nos em contato com a realidade mais importante de nossos sentimentos e intuições. Alcançamos essa consciência mais pela imaginação do que pela razão. (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 297)

Os três primeiros anos que integrei o corpo de dançarinos do GDC (1969-71) foram marcados por um conjunto de atividades, cursos, palestras, ensaios diários,

apresentações freqüentes e uma produção coreográfica que resultou num repertório muito eclético. Não havia um diretor artístico responsável direto pelo grupo. Essa função era atribuída ao coreógrafo-professor convidado (até então estrangeiros) que acumulava a atribuição de Diretor Artístico ao seu cargo, dentro da Escola. Assim muitas questões que passavam por nossas cabeças, como identidade, coerência e consolidação do estilo do grupo jamais saíram delas.

Dentro das atividades extras fizemos um curso de dança afro-brasileira com Domingos Campos, excelente e premiado dançarino goiano da Escola de Mercedes Batista do Rio de Janeiro. Campos dirigiu, paralelamente às aulas de dança afro-brasileira na UFBA, a montagem no Teatro Castro Alves *Diabruras na Bahia* para o Grupo Folclórico Olodumarê de Edvaldo Carneiro, convidando a mim e outras dançarinas do curso para participarem do espetáculo.

Além dessa esfuziante experiência da dança afro-brasileira dos anos setenta, o grupo experienciou, como dito, vários estilos de dança: a Dança Expressionista e depois a Dança Espontânea com Rolf Gelewski, Balé Contemporâneo com Jureck Shabalewsky e Roger George, Dança Contemporânea com indícios pós-modernistas com Dulce Aquino e o Trio de Dançarinas Coreógrafas.

No final do ano de 1971 o GDC passava por uma falta de orientação. O grupo era muito heterogêneo, tanto nas aspirações artísticas como nos desejos e realizações profissionais, além de diferentes níveis técnicos sem um treinamento que nos unisse com uma linguagem corporal e proposta artística identificável.

Foi nesse momento fragilizado do grupo que despontou uma nova fase: Dança afro-contemporânea no GDC. Ainda em dezembro de 1971 a Escola (então Departamento de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas, antigos Seminários de Música) convidou o dançarino-coreógrafo norte-americano Clyde Morgan para dar um curso. Ele havia recém chegado ao Brasil e estava no Rio de Janeiro dando aulas na academia de Tatiana Leskova.

Evidenciou-se após a passagem de Morgan um processo transformador com mudanças irreversíveis, impulsionando a Escola para uma reavaliação de valores estéticos, em consonância com novas demandas sobre a identidade cultural negra na Bahia. Atualmente a Escola conta com o Módulo *Estudos do Corpo* que inclui práticas da dança - afro e capoeira. Isto se deu após a reforma curricular em 2005,

que conforme Setenta (2008, p.75) foram criados módulos curriculares, incluindo essa disciplina.

Periodicamente pode-se contemplar saltos na história da Escola de Dança da UFBA. Embora muitas vezes dificultada por empecilhos administrativos normais do serviço público, vê-se através da dedicação dos diretores, professores, alunos e funcionários a sua capacidade criativa de se organizar intelectual e artisticamente, impulsionando o cenário brasileiro de dança. A fundação da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) criada em 4 de julho de 2008, com a presença de pesquisadores de todo o Brasil, comprova a capacidade agregadora da Escola (sede da ANDA), ato que solidificou mais ainda a sua posição dianteira como um centro universitário de dança, uma referência na América Latina.

4.2 TRAÇOS EXPRESSIONISTAS EM CRIAÇÕES PRÓPRIAS E DO GRUPO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA UFBA

Na tentativa de analisar traços e vestígios da Dança Expressionista que permaneceram em criações coreográficas do *Grupo de Dança Contemporânea* da UFBA (1970) sob a direção de Rolf Gelewski e dos grupos *Intercena* (1977), *Dance-Theatre-Calcutta* (1979), e *Pagu-Teatro-Dança* (1983), por mim fundados e dirigidos, procurarei tratar do assunto, dialogando com campos científicos, estéticos e filosóficos.

Quero inicialmente recorrer à Biosemiótica com o conceito de *umwelt* (mundo entorno ou meio-ambiente) proposto pelo biólogo estoniano Jacob Von Uexküll (1992, *apud* VIEIRA 2006, p.79), que utilizou o termo *umwelt* para designar como determinada espécie interage entre o sistema vivo e a realidade. Para Uexküll a interface é uma ação que caracteriza a espécie e sua história co-evolutiva. A relação das espécies com seu *umwelt* envolvem processos de elaboração interna de informações filtradas vindas do ambiente e que são internalizadas de forma codificada.

Ainda conforme Vieira, o conceito proposto por Uexküll é a base biológica da Teoria dos Signos de Charles Sanders Pierce (1839-1914). Vieira esclarece que um sistema para sobreviver precisa lidar eficientemente com a realidade. O autor expõe também, que para vários filósofos contemporâneos nosso *umwelt* não é só biológico,

mas também se manifesta pela extrasomatização de nosso cérebro, que conseqüentemente se dá pela extrasomatização de signos, que constitui as esferas do psicológico, do psicosocial, do social e do cultural.

Referindo-se ao geneticista Richard Dawkins (1989, *apud* VIEIRA, 2006, p.81),

Além de propagarmos no tempo os nossos genes, como também os signos biológicos, já produzimos também o equivalente mental dos mesmos que este autor batizou memes. Signos que se replicam, que se reproduzem, que se propagam e que evoluem.

Memes podem ser reconhecidos como uma unidade mínima replicadora de cérebro para cérebro. Para Adriana B. Machado (2007, p.83) “Memes podem ser idéias, parte de idéias que podem ser reconhecidas em livros, músicas, danças, desenhos et. al, que de alguma forma se replicam num programa de continuidade”. Para a autora supracitada, corpos são meios de sobrevivência dos memes, são *máquinas de replicação*. Complementa esta compreensão ao pensar memes no sentido local da transmissão da cultura e da transmissão genética, citando o pensamento neodarwinista de Dawkins (1976, *apud* MACHADO, 2007, p. 85):

A maior parte daquilo que o homem tem de pouco visual pode ser resumido numa palavra: cultura. Utilizo a palavra não no seu sentido erudito, mas como um cientista a usa. A transmissão cultural é análoga à transmissão genética, no sentido de que, sendo embora essencialmente conservadora, pode dar origem a uma forma de evolução.

No corpo humano as imagens produzidas podem ser vistas como memes, numa integração de transmissão cultural, conectada a uma estrutura de imitação. Através de memes os corpos imitam as imagens de outros corpos. “Imitar não é copiar, é trazer somente uma parte de um outro, a parte possível de ser transmitida neste processo de replicação” (MACHADO, 2007, p.87). O processo de imitar como replicação é um procedimento que implica na conservação de parte de si mesmo em outro, como um mecanismo de *permanência*. A dança como aprendizagem é um processo de imitação que passa de um corpo ao outro. Não passa como uma cópia fiel, mas conserva na replicação as imagens em movimento que garantem a continuidade do seu *padrão*.

Observando-se a Dança Expressionista do ponto de vista da Semiótica, pode-se considerá-la como um sistema com sua história co-evolutiva, em biosemiose, com seus movimentos signícos ou *memes* que se replicam, e se propagam como forma de permanência.

Vieira (2006), referindo-se aos três parâmetros fundamentais da Teoria Geral dos Sistemas - TGS de Bunge, (1977 e 1979), ou seja: *Permanência*, *Autonomia* e *Meio Ambiente*, afirma que um sistema consegue “conectar seu passado na forma de uma história com o presente transiente e com os possíveis futuros”. (p. 22). Ele destaca ainda que em busca de *permanência* o sistema cria alternativas e novas rotas históricas para sobreviver, desenvolvendo complexidade em contextos de interdisciplinaridade (p. 24). Sugere, para entendimento, incluir também a definição dada por Ujemov (1975, *apud* VIEIRA, 2006, p.41): “Um sistema é um conjunto ou agregado de elementos relacionados o suficiente para que haja a partilha de propriedades” e ainda, citando Edgar Morin (1986): “podemos conceber sistemas como unidade global organizada de inter-relações entre elementos, ações ou indivíduos”.(p. 41). Concluindo, Vieira admite que a hipótese adotada por Morin leva ao entendimento de sociedades como sistemas.

Ainda em Vieira (2006), vê-se que sistemas são, ontologicamente, possuidores de características gerais, das quais as mais básicas são: *Permanência* (a tendência que todas as coisas têm em permanecer no tempo; Meio Ambiente (o sistema que envolve o sistema de referência, aberto); a *Autonomia* (todos os estoques, de energia e matéria necessárias para um sistema permanecer no tempo). Lidamos com sistemas abertos o tempo todo e eles nos permitem uma visão sistêmica do mundo. Por serem abertos, os sistemas apresentam características gerais como *Sensibilidade* (sistemas são sensíveis às variações, energia, matéria) *Função Memória* (acúmulo de várias formas codificadas, criando uma memória que os conecta ao processo temporal) e *Elaboração* (sistemas são capazes de elaborar a informação a partir da memória).

Conforme o autor existe a possibilidade de descrever ou representar atos criadores no caso do fazer artístico do corpo em movimentos de dança, valendo-se do exemplo do modelo *Evolon* de uma teoria geral de sistemas.

Um *Evolon* desenvolve-se em sete etapas sucessivas; a crise ou rompimento geralmente disparado por uma conjugação de instabilidades interna e externa; a fase latente, na qual o sistema

busca o máximo de recursos internos; sua autonomia; a fase de crescimento; a fase de transição; a fase de maturação, quando o sistema adquire nova estrutura e organização; e, finalmente, o clímax, no qual nova metaestabilidade complexa é adquirida. (MENDE, 1981, *apud* VIEIRA, 2006, p.95)

Nesse sentido, pode-se analisar a Dança Expressionista como um *Evolon* de replicações de um sistema coreográfico aberto, onde se pode estudá-lo criteriosamente a partir de um levantamento de suas características diversificadas, em sua complexidade. Inicialmente se faz necessário retomar a situação histórica anteriormente analisada.

Como visto no segundo capítulo da dissertação, no contexto político alemão de 1933, a Dança Expressionista, num estado de crise, foi ameaçada em sua *autonomia* entrando em declínio. Levados a colaborar nos monumentais espetáculos de massa promovidos pelo Nacional Socialismo, coreógrafos e dançarinos renomados foram rapidamente absorvidos pelos ideais nazistas, comprometendo a continuidade da Dança Expressionista que aos poucos perdeu seu espaço conquistado. Impossibilitada de novas criações, e de se retro-alimentar, tornou-se um *padrão de dança* indesejado na Alemanha pós-guerra, que queria se livrar de qualquer conexão com o passado fascista.

Num momento de crise e *instabilidade* com o seu *umwelt* ameaçado, a Dança Expressionista não se reestabilizou o suficiente para permanecer na Alemanha. Durante e após a Segunda Guerra Mundial, muitos dos representantes emigraram em busca de melhores oportunidades para sua arte. Muitos deles foram dançarinos e ex-alunos provenientes das escolas de eminentes representantes da Dança Expressionista como: Laban, Wigman, Palluca, Jooss entre outros. Fora da Alemanha, eles retomaram os códigos da Dança Expressionista, criando, propagando e gerando a *autonomia* do sistema.

A alternativa de sobrevivência fez novas rotas históricas para esta dança que, saindo do seu *umwelt* na Alemanha veio se replicar em corpos na América do Sul, principalmente no Brasil, onde se deu a calorosa acolhida na então nova e receptiva Universidade da Bahia dos anos 50. Neste ambiente cultural particular, a Dança Expressionista alemã recebeu condições de crescimento, envolvendo gerações de novos corpos que num processo de imitação replicante garantiu a sua implantação e permanência.

Ações efetivas no campo individual foram vitais para o estabelecimento da Dança Expressionista na Bahia. O seu desenvolvimento, organização e complexidade sistêmica dependeram de inúmeras pessoas com capacidades emotivas e criativas que de forma interdisciplinar participaram do agrupamento artístico-sistêmico. A capacidade de se propagar através do corpo do dançarino biologicamente organizado, resultante de um longo processo evolutivo, faz da dança um vetor de ilimitada complexidade enquanto sistema auto-gerador. O processo semiótico coreográfico com seu equivalente mental *memes* garante a evolução como forma de permanência.

Na Bahia, pode-se dizer que houve um *sucesso adaptativo* da Dança Expressionista. Essa expressão, emprestada da Biologia, cabe aqui para destacar que o esforço não é só individual, mas social. O sucesso de um indivíduo implica no do outro, e assim se faz com que a prole cresça, se espalhe e garanta a estabilidade. Neste movimento adaptativo-evolutivo ainda tem outras formas de apresentar, de divulgar, de dar continuidade. O sistema se organiza também na *impermanência*. Um estado de permanência na impermanência, ou seja, em processo de informação. A Dança traz em sua complexidade aspectos da permanência na impermanência por sua natureza espaço-temporal, que se reproduz de distintas maneiras, se deslocando em processos de informação entre sujeitos e seus corpos memes. Katz em seu artigo *O Corpo e o Meme de Laban: uma trajetória evolutiva* destaca:

Quando se mergulha neste modelo de entendimento, (herança cultural vs. herança biológica) a vida passa a ser compreendida como um processo de transferência de informação e isso redesenha o nosso conhecimento de mundo, tornando natural identificar sintonias como as que Paul Virillio e Laban ecoam. Ou as que Laban e Arnold Schoenberg replicam. (KATZ, 2006, p. 55)

Esta pesquisa vem justamente em uma trajetória evolutiva na busca de registros de processos de transferências de informações e conhecimento que foram passadas por professores da *Ausdruckstanz* alemã para alunos da Escola de Dança da UFBA, no período de 1956 a 1975, e como essa forma de arte contribuiu para o desenvolvimento da dança contemporânea na Bahia.

Para melhor compreensão dos estudos sobre traços e vestígios da Dança Expressionista, procurarei tratar do assunto como *Estudos de Caso*, porém, de uma

forma intrínseca com análises particulares para cada uma das coreografias. A organização de dados para exame constará de programas de espetáculo, fotografias, matérias de jornal e entrevistas. O enfoque dos estudos será dado dentro de uma perspectiva de narrativa situacional, onde a pesquisadora como participante ativa no processo, ora como dançarina, ora como diretora e coreógrafa deporá sobre seu envolvimento nas experiências. O estudo de cada coreografia será analisado através do seguinte procedimento: situação do momento histórico; levantamento de características gerais e vestígios; depoimentos de artistas envolvidos, e/ou relatório da autora e/ou crítica especializada; ilustrações com fotografias dos espetáculos.

4.2.1 Grupo de Dança Contemporânea da UFBA: coreografia *Suíte Primavera*

Histórico

A *Suíte Primavera* foi parte do primeiro espetáculo de Gelewski após seu regresso da viagem à Índia. Neste espetáculo ele utilizou textos de Sri Aurobindo, da Mãe (Mira Alfassa) e músicas de Sunil Bhattacharya, personalidades que ele conheceu na sua turnê. Espetáculo apresentado entre outubro e novembro de 1970, percorreu vários espaços da Universidade em Salvador, tais como: Escola de Teatro, Faculdades de Arquitetura, Educação e Medicina. Em termos de coreografia fixada esta foi a última experiência de Gelewski, que mais tarde optou pelo estilo de Danças Espontâneas, abandonando a coreografia.

Características Gerais e Vestígios

Nesta suíte o aspecto norteador para a experiência coreográfica foi a escolha musical que se tornou determinante para a criação. Optando por gravações de músicas de estilo medieval, o coreógrafo deixou fluir sua imaginação entre o oriente e o ocidente para esculpir nos corpos dos dançarinos suas idéias. Na *Suíte Primavera*, a exemplo de outras coreografias de Gelewski dos anos 60 como *Ciaconna* e *Terpiscore* (Figura 11), registram-se o virtuosismo coreográfico do artista, nos detalhes das mãos das dançarinas que pareciam *memes* de esculturas renascentistas ou *memes* de figuras de dança clássica indiana. Bharatanatyam em posição de lótus. O corpo com o tronco em posição de *Equivalência*, fazendo arcos

em jogos de oposição com a transferência do peso para a perna traseira com deslocamento da pélvis (BARBA, 1995 p. 103) (Figuras 1 e 2; 47 a 51). Na coreografia *Pavana* os pés descalços evidenciam posturas que tanto podem ser de uma quinta posição de balé clássico, ou a posição de descanso com a mudra em forma de lótus da Bharatanatyam. A suíte tinha sua forma musical composta de 4 partes: *Pavana*¹³, *Ductia*, *Cortesana* e *Ronda*¹⁴. O espaço coreográfico explorado seguiu o desenho das danças de corte européia, com giros sobre o próprio eixo e voltas entre os pares, retornando ao lugar inicial para depois começar outro desenho no espaço. Vestígios da Dança Expressionista podem ser observados em aspectos como: a escolha da música, preferência por temas medievais, orientalismo, expressão das mãos (Figura 3).

Os movimentos de *Oposição* nas coreografias da modernidade foram muito freqüentes, principalmente em trabalhos solísticos, apoiando-se num embate imaginário (Figuras 37 a 39). A *Oposição*, conforme Barba (1995, p.181), pode ser tanto em movimentos sinuosos (*Pavana* de Gelewski e *Odissi* de Panigrahi, ou num relevé de *Lago dos Cisnes* de Petipá), onde o corpo em equilíbrio precário faz um enorme esforço de oposição em verticalidade para manter o equilíbrio. Outra característica, porém não muito comum na *Ausdruckstanz* são os saltos. Uma das professoras de Gelewski, Gret Pallucca, foi, como já dito, a mais famosa por seus saltos e o dançarino Harald Kreuzberg até criou uma coreografia chamada *Sprung* (salto). Gelewski em seus trabalhos solísticos da primeira fase, realizou saltos fazendo arco com o corpo (Figuras 52 a 56). O retorno aos clássicos e a inspiração de criar sob a influência de outras culturas foi uma tendência muito forte, considerada como uma marca de *Nostalgia*, de um certo retorno às origens (BARBA, 1995, p. 167). Foi iniciada por Isadora Duncan e depois seguida por muitos outros como Ted Schwan e Ruth Saint Denis (Figuras 47 a 49). Gelewski se inspirou muitas vezes em temas renascentistas numa primeira fase, e depois na cultura hindu (Figura 11) como visto no terceiro capítulo. Uma característica muito forte da dança solística de Gelewski foi uma reverência ao chão com os braços em diagonal direção

¹³ Conforme o vocábulo Cunnam, disponível na Wikipédia, a pavanne era dançada por homens e mulheres segurando as mãos. A pavanne era tocada na Idade Média para a abertura dos bailes de máscaras e também para anunciar a entrada de deuses e reis. Os instrumentos tradicionais eram os tambores que ajudava os dançarinos na marcação, e ainda flautas e instrumentos de corda.

¹⁴ Ronda ou rondó é uma forma de composição musical surgida na Idade Média, estruturada a partir de um tema principal e vários secundários, que se intercalam pela repetição do tema principal.

baixo, visto também em Harald Kreutzberg em seu solo *Canto da Noite* (Figuras 4 e 5).

Depoimento

O desafio para nós dançarinos foi a execução precisa nos mínimos detalhes das posturas assimétricas retorcidas feitas com o corpo, sem perder a condução da contagem musical. O rebuscamento via-se nos desenhos dos dedos, das palmas e dos pulsos das mãos como mudras, como também na posição da cabeça que como nas danças hindus seguem as mãos, através do olhar que acompanha o gesto. Durante os ensaios, Gelewski dedicava o tempo que se fizesse necessário para corrigir cada uma de nós em nossas dificuldades que não eram poucas, até que os movimentos fluíssem corretamente.

Essas experiências trazidas do sistema coreográfico de Gelewski entraram nos nossos corpos de uma forma intensa. Sua obsessão pela perfeição coreográfica o tornava um escultor do movimento. Embora muito tempo depois, posso afirmar que ainda hoje estes movimentos habitam meu corpo. Eles foram passados e como herança aqui permaneceram.

4.2.2 Grupo de Dança Contemporânea da UFBA: coreografia *Do Menino Jesus*

Histórico

Esta coreografia também fez parte do mesmo espetáculo anteriormente mencionado, realizado em outubro e novembro de 1970. Entre todas as criações apresentadas, *Do Menino Jesus* foi a que mais se destacou por suas características reconhecidamente expressionistas. A escolha da música, o modelo do figurino e a temática religiosa se assemelham a *Seraphic Song* (Figura 8), coreografia de Mary Wigman composta em 1929, inspirada em esculturas de anjos da Catedral de Estrasburgo (WIGMAN, 1966, p. 65).

Características Gerais e Vestígios

Na coreografia *Do Menino Jesus* se evidencia o estilo cerimonial sacro usado freqüentemente por Gelewski, principalmente em seus solos (Figuras 6 e 7). A música nesta experiência coreográfica foi o fio condutor pela sua especificidade e força de canto coral da Idade Média chamada de *Cantos Gregorianos*. A música completava a sinuosidade dos movimentos em linhas curvas fazendo um crescendo até o alto que quase sempre coincidia com a conclusão do movimento com ângulos

retos e pontiagudos com os braços e cabeças dirigidos para cima. O figurino, composto de duas peças - um vestido longo e rodado com uma capa sobreposta. As capas de forro duplo na cor verde com uma barra marrom, fazendo a terminação e ajudando no caimento (Figuras 7 a 9). A coreografia foi norteadada por movimentos sinuosos e retos. Observando as fotografias vê-se a utilização de giros com conclusões de movimento de forma simétrica onde uma dançarina complementa o movimento da outra, elaboração conhecida desde Laban com as danças de coro. A atmosfera de tom religioso foi criada pela música, figurino e movimento. O texto usado foi parcialmente narrado ao vivo, elemento de encenação que completa a dramaturgia da coreografia. Gelewski fez sua opção por textos apócrifos que oferecem mais distanciamento de ortodoxias e permite liberdade de criação. Conforme Hooanaert (2006, p.158) a grande maioria dos evangelhos, atos dos apóstolos ou apocalipses e apócrifos são escritos provenientes de falas e histórias que correm de boca em boca entre os grupos cristãos, que contam passagens e episódios da vida de grandes figuras com Jesus, Maria, José, Madalena, os apóstolos e outras pessoas envolvidas na saga de Jesus. O autor chama atenção que ao longo da história do cristianismo são, sobretudo, os artistas que souberam valorizar os textos apócrifos. Uma das características marcantes do trabalho de Gelewski foi o uso de textos e temas de caráter religioso.

Depoimento

Concedido por Vera Lucia Andrade em 8 agosto de 2008.

Lembro da coreografia *Do Menino Jesus* como uma coisa retorcida começando no plano médio com as duas mãos juntas tocando o rosto. Não era muito fácil... muita transferência de peso. (tenta executar o movimento que lembra e depois continua a falar sobre Gelewski). Quando entrei na faculdade o meu primeiro encontro com a Dança foi com Rolf. Ele me passou à delicadeza a disciplina. A Dança para ele era uma verdade absoluta. Não importava a opinião do público, mas o que tem dentro da gente. Com Rolf a gente saía da sala de ensaio mais divina. Ele conseguia nos elevar e mudar. Ele criava em torno de nós uma magia. Quando mudou essa forma de ver a dança, ficou mais difícil. Ele era rígido para fortalecer o nosso eu. Mas eu me lembro dele como uma pessoa carinhosa. Após os espetáculos ele nos dava uma flor. Ele tinha consideração por nós, dançarinos. Nós éramos os primeiros a receber o programa que ele nos dava com os nossos nomes e sempre com uma gravura [...]. Isso é para mim uma forma de carinho.

4.2.3 Grupo Intercena: espetáculo *Qualquer semelhança é mera imagem*

Histórico

Este espetáculo foi uma continuação de outro trabalho chamado *Imagem e Semelhança* realizado em 1977 no ICBA - Instituto Cultural Brasil Alemanha, em Salvador, onde o grupo Intercena fazia residência junto com outros grupos e artistas. A idéia de fundar o grupo Intercena aconteceu como resultado de um trabalho iniciado no ICBA em 1976 pelo músico e percussionista Djalma Correia e o Grupo Baiafro que se chamava *Música e Afro-expressão do Movimento Integrado Baiafro*, com aulas e espetáculos sob minha direção. O Intercena era formado por cinco dançarinos e tinha como proposta a interação das linguagens artísticas através de um processo de integração de diversos grupos com o objetivo de fazer espetáculos curtos e processuais. Foram realizados diversos trabalhos ligados à avaliação da tradição da cultura brasileira, trazendo contribuições relevantes para a cena contemporânea, com uma abordagem diferente, que evitava a representação de material folclórico cru. O grupo serviu como elo entre os outros grupos com uma preponderância para a linguagem da dança. Realizou com o apoio dos Institutos Goethe do Brasil e parceiros locais duas excursões. A primeira pelas cidades de São Paulo, Santos, Curitiba e Porto Alegre com dois espetáculos: *Kurt Weill se Deixa Fotografar* (Figuras 12 a 14), uma interpretação Dadaísta da *Ópera dos Três Vinténs* de Bertolt Brecht e a música de Kurt Weill com direção de Jacobo Romano e *Sertafro*, sob minha direção com os grupos: Accion Instrumental de Buenos Aires, Intercena, Baiafro e Grupo Sangue e Raça de Santo Amaro (currículo dos grupos nos Anexos). A segunda excursão foi pelas cidades de Fortaleza, Campina Grande, Recife, Belo Horizonte e Brasília. Ambas as *turnées* foram em 1976.

Características Gerais e Vestígios

Qualquer semelhança é mera imagem foi anunciado como um espetáculo de Música e Dança-expressão. A experiência do método *Trabalho em Processo* fez o Intercena conceber e desenvolver espetáculos-processo com interação de diversas

linguagens. A montagem contou com a concepção de figurino da artista plástica Amélia Toledo e a direção musical de Leonardo Boccia (música popular contemporânea) e Raimundo Sodré (música do Recôncavo baiano). A proposta de dança foi explicada por mim na ocasião numa entrevista: “a redução da dança se tornou uma necessidade conseqüente: dançar mais economicamente, eliminar gestos decorativos, resumir a dança em movimentos de expressão essencial” (PATERNOSTRO *apud* SPENCER, 1977). Ao investigar questões da brasilidade, o Intercena se concentrou numa economia de gestos, utilizando de um lado recursos para a redução dos movimentos, e por outro intensificando a dramaturgia da dança. Havia um começo de uma história, o meio e o fim, assim como um conflito entre as personagens (Figuras 15 e 17). A tentativa de redução de movimento levou o grupo à criação de um *duo amarrado*, desenvolvido pelos dançarinos Reginaldo Flores (Conga) e Tereza Oliveira (Figura 17). Com os pulsos presos eles dançavam quase sempre colados um ao outro, trabalhando transferências de peso, fazendo uma evolução de movimentos que foi do plano baixo até o alto. A proposta de figurino foi de neutralizar o corpo dos dançarinos, utilizando gases e pintando o rosto de branco numa tentativa de anular a individualidade e sobressair o coletivo. Essa forma muito explorada na dança expressionista foi também vista neste trabalho do Intercena, que foi certamente o mais influenciado, contendo similitudes bem características deste estilo. As personagens, não individualizadas, encontradas no Teatro Expressionista, são figuras que representam o sistema social, como na coreografia do grupo *Os bóia fria* que remete a esta idéia. Neste trabalho também pôde ser visto a relação com aspectos explorados por Mary Wigman como a utilização de máscara e a exploração da feiúra, motivo da concepção da coreografia *Dança de Bruxa*, dançada pela primeira vez em 1914 e depois remontada várias vezes até 1926 (Figuras 30 a 33).

Depoimento

Concedido por Suki Vilas Boas, em 9 de outubro de 2008.

Baiafro-Intercena foi minha primeira experiência profissional com dança e devo dizer que me marcou profundamente. Não posso fazer uma análise de seu teor expressionista – você é a teórica do assunto –, nem lembro muito da coreografia em si, até porque essa também não obedecia muito à idéia de grupo com um mesmo movimento; trabalhávamos com muita improvisação: estabelecíamos espaço, a intencionalidade da movimentação e outras relações, mas não tínhamos passos muito marcados, nem muita linearidade na

organização dos movimentos. O que lembro e que me instigava muito era a natureza experimental do Intercena. Estávamos sempre experimentando artisticamente e as trocas com outras linguagens artísticas ali também eram intensas. No *Qualquer semelhança...* trabalhamos com a artista plástica Amélia Toledo de São Paulo e a música de Sodré e de músicos de Santo Amaro, cidade do Recôncavo baiano, do samba, da chula...Esse trabalho trazia as referências nordestinas: o povo nordestino com suas mazelas, belezas, alegrias, sofrimentos. Lembro do nosso corpo coberto por ataduras... dos nossos rostos com uma base branca e traços negros que acentuavam sobrancelhas, bocas, verdadeiras máscaras...éramos de certa maneira esculturas dançantes porque também as ataduras não favoreciam a qualquer tipo de movimentação...elas implicavam em descobrirmos novas configurações de movimentos.

Alguns momentos do espetáculo lembro bem: a primeira cena onde entrávamos quase todo o elenco sentados em uma escultura grande de madeira vazada com rodas. O “carro” adentrava a cena com o violeiro em destaque e íamos lentamente trocando de posições, criando uma movimentação para a escultura. Ali iam surgindo signos do cotidiano daquele universo que pesquisávamos: flores plásticas; chapa de carro; dizeres de caminhão. Esses fragmentos aconteciam, inclusive, durante todo o tempo da montagem e juntamente com a dança, também feita de fragmentos, iam provocando no espectador possibilidades de elaboração desse universo, idéias, lembranças, instigações... O objeto não vinha de maneira realista. Lembro de um duo seu com congá no qual vocês partiam do ambiente religioso da zona rural do sertão nordestino: as figuras dos rezadores, do movimento miudinho de rezar terço, dos tipos de sons que essas rezas provocam... Vocês criaram uma dança que se utilizava de movimentos mínimos e rápidos e que enfatizava os movimentos dos dedos das mãos, das suas bocas e dos seus pés que tinha a ver também com aspectos do samba duro...

O Intercena na época trazia para a cidade de Salvador uma estética muito singular... não havia nada parecido. Embora o grupo nessa época trabalhasse com aspectos da cultura regional, da tradição popular, fazia isso a partir de um tratamento próprio, uma espécie de transfiguração desse objeto em outro criado... na verdade o que estavam ali eram referências e não a tradução literal...um quebra-cabeça para cada espectador montar o seu.

4.2.4 Grupo Dance-Theatre-Calcutta: espetáculo *The Frozen Chart*

Histórico

A montagem de *The Frozen Chart* (O Mapa Frio) em 1979 foi o primeiro trabalho que dirigi na Índia e logo depois fundando o *Grupo de Dança-Teatro de*

Calcutá, a cidade onde morei por quase quatro anos. O núcleo do grupo foi formado por atores que tinham trabalhado no projeto *Antígone em Calcutá* (1979) dirigido pelo diretor alemão Hansgünther Heyme onde fiz parte como assistente de direção, na preparação corporal do elenco e mais tarde como responsável pela produção que ficou em cartaz por três meses. Ao término do projeto *Antígone*, alguns atores desejaram continuar o trabalho. Com o auxílio de duas dançarinas montei um programa de iniciação à dança com aulas das técnicas de Dança Moderna (Martha Graham), Dança Clássica Indiana (Bharathanatyam) e Balé Clássico. Num ritmo diário de aulas e ensaio montamos *The Frozen Chart* um espetáculo de dança-teatro inspirado em poemas de Bertolt Brecht e Alokranjan Dasgupta, em bengalês.

Características Gerais e Vestígios

A escolha dos poemas estava relacionada ao desejo de fazer um espetáculo que apresentasse a cidade de Calcutá de uma forma lírica e dramática ao mesmo tempo. Os poemas de Alokranjan Dasgupta sintetizavam alguns dos nossos sentimentos e impressões de uma das maiores cidades do mundo com cenas cotidianas de extrema pobreza e miséria, como também de riqueza e opulência. O espetáculo foi um caleidoscópio da contrastante cidade, utilizando uma linguagem múltí-média com projeção de slides e filme, música ao vivo e gravada, teatro e dança, que se sobrepunham com cenas paralelas, compostas em 12 quadros. Importante salientar a proximidade conceitual com o trabalho do Intercena no que se refere à interação de linguagem e busca de uma reinterpretação da cultura local. O mapeamento de Calcutá tinha semelhanças com os últimos trabalhos do Intercena como: *Moça e Capital*, este último dirigido por Carla Leite e Marli Sarmiento. Os vestígios expressionistas em *The Frozen Chart* são principalmente caracterizados na forma de encenação de quadros, que lembram o *statten drama* (drama de estações) do teatro expressionista; a escolha lírico-dramática (usada nos recitais de Isadora Duncan); a utilização de maquiagem tipo máscara (recorrente e também usado no Intercena); a opção por um figurino neutro enfatizando o coletivo; as expressões faciais e gestos das mãos acentuadamente expressando algo (Figuras 18 a 22).

Relatório

Após algum tempo ensaiando comecei a entender os bengaleses por osmose cênica. Ouvir, observar e memorizar o que foi dito passou a ser minha tarefa. Havia uma versão dos poemas em inglês e eu anotava as palavras em bengalês correspondentes. Cercada de pessoas interessadas e muito generosas conseguia que os ensaios transcorressem de uma forma muito profissional, onde correções e aperfeiçoamento eram sempre bem-vindos. O grupo foi visivelmente amador para o trabalho de dança, mas extremamente talentoso na comunicação corporal e muito bom na recitação dos poemas. O fato de estar homenageando uma cidade tão difícil de se gostar chamou atenção do público bengalês, que também como nós baianos, defendem sua cultura. Foi certamente um ótimo começo para mim como uma diretora estrangeira, e confesso que ganhei simpatia e era chamada de *Carmendi* que significa a irmã mais velha. Este trabalho também se revelou como uma montagem marcante na cidade acostumada a ver somente dança clássica indiana. Realizar um trabalho de dança moderna na Índia de então foi muito progressista. Foi a partir deste trabalho que o grupo se tornou conhecido, chegando a fazer apresentações em Bombaim e Nova Delhi. Recebemos muitas críticas positivas e gostaria encerrar este depoimento completando com uma delas:

É o mérito da Senhorita Carmen Paternostro que um grupo de jovens amadores em dança conseguiu criar um espetáculo bem excitante. Uma das principais razões, evidentemente, era a própria dança eminentemente bonita da Senhorita Paternostro. Ela utiliza de maneira vital o espaço e a sua dança é caracterizada por uma leveza incrível, uma graça bem sutil. Tem força o grande número de frases empregues por ela. (DUTTA,1979)

4.2.5 Footwork, face to face: classical and modern dance

Histórico

Footwork Face to Face foi um espetáculo de dança apresentado em 1980 em Calcutá. Aconteceu com o interesse de reunir duas dançarinas de estilos opostos em um espetáculo de solos e duo. A idéia partiu da dançarina e atriz de cinema Chetna Jalan, especializada no estilo de *Dança Kathak*, que me convidou para o desafio. A proposta foi estabelecer um diálogo livre entre a dança clássica indiana e a dança moderna ocidental. O programa constava de três partes, iniciando com a

suíte *Descida de Santo*, inspirada em afro-mitologia baiana, executada por mim, e em seguida, outra suíte de *Kathak* dançada por Jalan. Após o intervalo apresentamos em duo o número *Gita Govinda* interpretando os personagens *Radha* e *Krishna*, inspirados nas histórias do épico hindu do mesmo nome, onde se encontram várias expressões de sentimentos para louvar e receber a benção dos deuses (Figuras 21 e 22). A canção era baseada numa estória que conta como Radha esperou por longo tempo por Krishna e quando ele apareceu estava com os olhos cansados de farrear. Aborrecida, Radha o expulsou dizendo: *Meu Senhor de olhos cansados, por favor, vá embora!* É uma canção conhecida entre os apreciadores do Lord Krishna que em toda Índia é o mais popular e querido dos deuses por sua proximidade ao homem comum. Krishna é retratado como uma figura masculina de pele escura tocando uma flauta como se fosse um pastor brincando com as queridas Goopis (pastoras). É comumente conhecido como Govinda aquele que desde pequeno pregava peças com a sua mãe Yasoda, roubando manteiga. Certa vez ela o surpreendeu e pediu para ele mostrar a boca e então ela viu o *mundo e seus profundos mistérios*. Daí então Yasoda passou a acreditar que o seu filho não era só um ordinário mortal, mas um deus em um avatar para trazer o amor entre os homens. Seu amor por Radha é uma forma de representação do seu amor pela humanidade. Explicando, portanto, o seu comportamento viril que o permite olhar moças se banhando, e a roubar suas roupas enquanto isso, ou até mesmo chegar em casa tarde após ter casos amorosos e tentar conquistar Radha novamente.

Características Gerais e Vestígios

Em termos de movimento eu fiquei com a *Nritya* que é a parte teatral de cada estilo de Dança clássica na Índia. A *Nritya* são os elementos de representação das emoções e sentimentos que expressei usando todo o corpo com algumas mudras nas mãos e expressão de olhos no estilo Kathakali¹⁵. Jalan ficou com o trabalho mais

¹⁵ Dança clássica do sul da Índia, da região de Kerala. Em Katakali o dançarino-ator usa a vívida linguagem do gesto e da mímica não somente para transmitir o texto da peça conforme o que é cantado, mas também para criar toda a atmosfera da dança uma vez que não existem cenários. Através do olhar e do gesto eles devem transpor ao público para diversas situações fazendo com que estes a reconheçam e se sintam envolvidos na história até tomando partido como nas legendárias batalhas ou até mesmo sofrendo como nas histórias de amor. Em Kathakali os exercícios corporais estão divididos em quatro grupos: 1. O mai sadhakam (corpo = dança); 2. O kal sadakham (pé =

pesado. O (*Katha*) que significa contar a história, que é feita seguindo a canção executada ao vivo e, conforme o canto a dançarina vai expressando com as mudras das mãos, e com o movimento dos olhos acompanhando a expressão facial. A isso é somado um vigoroso ritmo dos pés, originais da dança Kathak, auxiliados pelas marcações da tabla e da cítara que conduzem a dançarina para as evoluções clássicas deste estilo. Em nós havia contraste em tudo, até em nossos pés. Ela dançava com cinco quilos de guizos em cada pé e eu com uma fileira de 250 gramas de guizos ornando cada tornozelo. Jalan usava um pesado vestido todo bordado enquanto eu um *leotard* e uma calça folgada. O canto era em hindu e o diálogo só foi possível porque aprendi e memorizei o significado de cada palavra da canção. Para os movimentos dos pés trabalhei com um ritmo nordestino sincopado conhecido entre nós como *corta jaca*. A esse ritmo adicionei outras formas de andar e dançar que havia explorado no Intercena com música do Recôncavo baiano. Historicamente o Kathak origina-se no período dos Vedas, quando os épicos do Rig-Veda, *Mahabaratha* e o *Ramayana* foram compostos. A palavra Kathak significa contador de histórias, que deriva de *katha*, história. As comunidades de Kathak perambulavam em cidades do interior do norte da Índia, se apresentando publicamente para uma platéia especial normalmente identificada com as histórias desses grandes épicos e mitos. O Kathak é uma arte onde a poesia, a música e a dança se correlacionam. *Footwork, face to face*, foi um cara a cara de encontro de culturas através da dança.

Para minha pesquisa na época o importante foi a reunião do meu vocabulário cultural, dialogando com outra cultura bastante diferente, tendo a dança como meio. Esse trabalho propiciou a troca e a interconexão cultural que experimentei pela primeira vez fora do Brasil. Processos de interculturalidade foram detectados com os movimentos das vanguardas históricas. Quase todos os artistas desta época se sentiram movidos pela interlocução de cultura própria e a alheia. Os dançarinos modernos se inspiraram em outras culturas desde e sempre. Famosos diretores do teatro ocidental como Antonin Artaud, Bertolt Brecht, e mais recentemente Eugenio Barba e Peter Brook iniciaram o diálogo com o teatro oriental. O fator mais importante

ritmos); 3. O mudra kadakhm (mão = gestos); 4. O muka abhinayam (rosto = expressão facial). (SINGHA, 1967)

da realização deste espetáculo foi a discussão de interculturalidade colocada através do encontro da Dança Clássica Indiana com a Dança Moderna Ocidental.

A aceitação, o interesse e o cultivo de uma experiência de multiplicidade de linguagens na dança tinham encontrado outro suporte, a interculturalidade. A experiência do diferente e do alheio aconteceu neste duo de uma maneira divertida num encontro onde o meio central de expressão e criação era o corpo. No processo de dramaturgia da dança a percepção social e a percepção estética não podem estar separadas. O alheio sendo visto não como propriedade objetiva, mas como uma questão de perspectiva. As relações do trabalho intercultural no campo da dança e do teatro podem acontecer de maneira divertida e plural, envolvendo tanto experiências cognitivas quanto experiências emocionais, como também experiências estranhas e alheias, portanto a experiência de diferenças.

Depoimento crítico

Senhorita Paternostro é uma coreógrafa de grande imaginação trabalhando com um espaço tridimensional. Isso transforma o seu trabalho de movimentos meramente estilizados em algo mais acentuado e convincente. Os seus movimentos de dança demonstram uma beleza austera. Na sua peça afro-brasileira os seus movimentos ligados a raízes tradicionais eram imponentes, porém de certa forma figurativos. A complexidade da coreografia alcançou o seu auge na primeira dança do quadro onde ela explorou a essência dos movimentos masculinos e femininos, quando a dançarina recebe os espíritos de um guerreiro e de uma rainha. Mesmo com esta excelente interpretação de Candomblé, e a maioria dos indianos encontraram um eco familiar nesta dança ritualística, eu considero o seu retrato de Krishna em termos de dança moderna, na terceira parte do programa, muito brilhante. (DUTTA, 1980).

4.2.6 Grupo Pagu Teatro Dança: Modernismo e Expressionismo nos espetáculos *Noturno Para Pagu*, *Pierrot Lunaire* e *Lulu, a Caixa de Pandora*

Histórico do Grupo e Características das três propostas

Antes de situar o espetáculo se faz necessário explicar como surgiu o grupo e quais as idéias definidoras do trabalho. O *Grupo Pagu* (1983) foi criado depois do espetáculo *Noturno para Pagú*, montagem que deu nome ao grupo. Em uma entrevista dei a seguinte declaração: “Depois de tantos anos fora do Brasil senti que deveria com urgência voltar a estudar e rever profundamente nossa história e

observar fatos importantes que marcaram a evolução artística e cultural brasileira”. (PATERNOSTRO, 1983). Foi no momento que decidi estudar o Modernismo brasileiro que encontrei a história de Patrícia Galvão, (Figura 61) no livro *Pagu Vida e Obra* (CAMPOS, 1982), que fiz uma adaptação cênica. Em *Noturno para Pagu* (Figuras 23 a 25) a proposta foi uma encenação corporal utilizando os desenhos, as poesias e passagens da vida de Pagu (1910-1962). Considerada como musa antropofágica do Modernismo brasileiro, paulista, crítica ardorosa do academicismo, socialista trotskista convicta, com viagens internacionais marcantes, presa e torturada em 1935 por participação na revolta comunista brasileira, *Pagu* foi considerada uma das mais incríveis mulheres da história brasileira. O nosso trabalho foi imbuído do espírito de *Pagu* através da sua poesia revolucionária. O encanto com a palavra e o método de repetição de ex-aluna de Kut Jooss, a coreógrafa Pina Bausch (Figuras 59 e 60) tornou-se a principal busca nos nossos ensaios e oficinas. A evolução das cenas dependia de experiências de movimento-poesia-corporalidade intensas e rebuscadas, comprometidas com uma possível renovação de linguagem.

Ainda em 1983, por ocasião do evento *Expressionismus* promovido pelo Goethe-Institut de Belo Horizonte e o Palácio das Artes, apresentei no Concurso de Dança Solística uma coreografia baseada em seis canções do *Pierrot Lunaire* do compositor dodecafônico Arnold Schönberg, também uma recriação de Augusto de Campos da versão original alemã. Com este solo (Figura 26) recebi o primeiro lugar do concurso. Esta coreografia foi marcada pelo desenho do espaço em todos os mínimos detalhes e, pela obsessão de realizar dança-poesia criando quadros com interação de cenário e movimento. O acerto desta composição solística se deve ao entrosamento de idéias minhas e da artista plástica Niura Bellavinha, responsável pelo cenário e figurino, que concebeu uma atmosfera lunar-pop inspirada pelo pintor russo-alemão construtivista Wassily Kandinsky, com pinturas ousadas em imensos plásticos transparentes que com os efeitos de luz criava um clima lunar. Nesta atmosfera mágica e expressionista o *Pierrot* descia montado numa meia-lua, vestido e pintado de branco, com chapeuzinho de vaqueiro, tocando triângulo e dançando com sinos amarrados aos tornozelos. A técnica de dança usada foi uma mistura de Moderno Ocidental com Kathakali, a combinação intercultural que já havia experimentado na Índia. Os sinos, o triângulo e os movimentos sincopados dialogavam com o *Sprechgesang*, o canto falado alemão da música dodecafônica.

Acompanhando ao evento *Expressionismus* ouvi muitas palestras sobre a filmografia alemã expressionista e descobri a atriz Louise Brooks, que fez o papel de Lulu no filme de Fritz Lang *Lulu – A Caixa de Pandora* (1926), baseado na peça de teatro de Frank Wedekind (1864-1918). O desejo de manter o grupo e poder juntos explorar linguagens e temas para os espetáculos me levou a montar esta peça de Wedekind (1914), considerada uma obra prima do teatro moderno, precursora do teatro expressionista. Como visto no segundo capítulo desta dissertação, o Expressionismo surgiu na Alemanha e se firmou como processo cultural na década de vinte, influenciando os movimentos de renovação nas artes. Os expressionistas exaltavam o subjetivo dos indivíduos, seus instintos e desejos, valorizando o irracional e o simbólico, entendendo a arte como forma espontânea de expressão da alma. Através da transformação do ser humano a sociedade também devia se modificar para melhor. As primeiras grandes encenações de peças expressionistas no início dos anos vinte fizeram história no teatro com suas inovações, entre elas o rompimento de categorias espaço/tempo e nova direção de iluminação.

Frank Wedekind se inspirava no sensualismo e no hedonismo da segunda metade do século XIX, considerando o homem carnal o verdadeiro ser humano que encontra sua felicidade no instinto e no prazer sexual, porém numa forma decadente e excessiva. Para encontrar a forma dramática das suas obras ele se refere, de um lado a Shakespeare e do outro aos inovadores da dramaturgia alemã, como Georg Büchner e Jakob Lenz. Wedekind substituiu a linearidade da ação dramática por uma seqüência de quadros, quebrando a lógica dos diálogos em monólogos desconexos, e até recorrendo a uma linguagem mais expressiva, drástica ou à gíria estilizada. Os seus personagens se caracterizam por um vazio espiritual, uma vez que são dominados meramente pelo instinto.

Desejando que a próxima luta estivesse dirigida contra o *feudalismo do amor*, o autor não dá espaço para projeções reconfortantes, ou seja, por nenhum momento Lulu será a responsável por qualquer mudança. A sua bandeira é o viver, e fará isso com o que tem ao seu redor. Como os demais personagens, Lulu é tão vítima quanto cúmplice. Lulu usa a única arma que tem para sobreviver em uma sociedade cujos jogos são determinados pelos homens, uma arma tão poderosa, capaz de enfraquecê-los e dominá-los: a sua sensualidade e sexualidade. O seu egoísmo é conseqüência do egoísmo masculino. Em *Lulu-A Caixa de Pandora* Frank Wedekind

apresenta o tipo ideal de uma mulher; o *feminino como um poder híbrido da sexualidade*, na passagem do texto em que Lulu diz: *quando me vejo no espelho, gostaria de ser homem, de ser o meu próprio marido*. O autor gosta da expressividade drástica. A peça é dividida em duas partes, *Espirito do Mal e A Caixa de Pandora*; na primeira, Lulu arruinando os homens e na segunda, Lulu caindo na sua própria ruína.

Na encenação de Lulu do Grupo *Pagu Teatro e Dança* a atriz Bete Coelho (Figura 23) marcou sua chegada aos palcos do Sul. Com um corte de cabelo e pintura arrojada, uma mistura da cantora alemã de rock Nina Hagen e a musa de Fritz Lang, Louse Brooks, ela trilhou o merecido sucesso. A coreografia, cheia de surpresas e brincadeiras equilibrava o tom drástico das falas. A forma dançada para falar o texto era proposital e com a intenção de tirar qualquer naturalismo cênico. O cenário foi inspirado no cinema expressionista com pinturas no chão e nos objetos. Faziam parte da encenação uma moldura vazia (Figura 27), um sofá e uma penteadeira. Bellavinha foi a responsável pela concepção do cenário e também do figurino, extremamente sensual, pontuando até a teatralidade sob forma exagerada nos cortes e nas cores (Figuras 27 a 29) . A maquiagem dos atores, assim como a luz do espetáculo foi criada a partir da concepção de luz do cinema expressionista onde a diagonalidade e os sombreamentos nas cores preto e branco foram bastante explorados.

Depoimento Crítico

Não hesito um só instante em afirmar que se trata de uma das mais ricas e provocativas encenações do teatro brasileiro nos últimos anos: o texto é radicalmente penetrado de uma análise ativa, que se transforma em gestos e imagens sugestivas evidenciando raro senso de teatralidade [...], um elenco extremamente precioso e capaz de usar cabeça-corpo-texto com invejável domínio, com vida generosamente a prosseguir na redescoberta do verdadeiro sentido do espetáculo teatral responsável e conseqüente. (PEIXOTO, 1985).

Concluindo percebe-se que nos trabalhos do Grupo Pagu-Teatro-Dança havia tentativas de buscar uma teatralidade sintonizada com as idéias das vanguardas históricas européias e a sua repercussão no Brasil com a Semana de Arte Moderna de 1922. O fato das escolhas temáticas para encenação como a da carismática figura de Pagu, a musa antropofágica do Brasil, e em seguida a opção pela peça Lulu- a caixa de Pandora de Frank Wedkind demonstram a aspiração estética do

grupo, que foi realizar inovações da linguagem de dança-teatro inspirado no espírito de vanguardismo do Modernismo brasileiro e do Expressionismo alemão.

5 MO(VI)MENTOS FINAIS

A dissertação percorreu vários aspectos da Dança Expressionista numa intenção de revisão histórica, trazendo citações de vários autores ainda sem tradução para a língua portuguesa como (MÜLLER, 1985 e KOEGLER, 2004) que agora estão disponíveis neste trabalho, principalmente no segundo capítulo onde se cuidou de forma abrangente do surgimento da *Ausdruckstanz* e seus representantes e antagonistas. O declínio da Dança Expressionista na Alemanha e seu movimento migratório para a América Latina constituem um importante assunto, com vários desdobramentos vistos no terceiro capítulo, onde foi estudada a trajetória da Escola de Dança e de seus diretores através da imprensa e de depoimentos. O quarto capítulo tratou de buscar através do conceito de *permanência* abordado por Vieira (2006) traços e vestígios da Dança Expressionista na Bahia, enfatizando aspectos desta experiência estética conduzidos por um reconhecimento de natureza ontológica destacando particularidades e características essenciais em forma de *estudos de caso*. Para efeito de considerações finais a experiência estética da *Ausdruckstanz* alemã pode resumidamente ser vista sobre três ângulos definidores que ajudam na sua compreensão: **a influência do movimento expressionista; o subjetivismo e a visão romântica; o experiencialismo e a *gestalt* artística.**

O processo co-evolutivo da Dança Expressionista coincide com a trajetória do *Movimento Expressionista* onde se encontra tanto na Dança como nas outras artes um mesmo marcador histórico: o artista se mostrando comprometido com a idéia de criar *O Novo Homem e uma Nova Sociedade*. Para alguns estudiosos no assunto os expressionistas eram humanistas desiludidos: “Na poesia e no drama expressionistas se reconhecerá que o Expressionismo foi uma revolta humanista tardia para a salva guarda da espécie humana” (PINTHUS *apud* GARCIA 1997, p.27). Na Alemanha do início do século XX, gerou no seio da vida burguesa um clima de revolta exigindo novos canais de expressão que dessem voz aos clamores

pulsantes. Como visto no segundo capítulo, um dos temas principais do movimento era o rompimento com o passado e a subversão das formas tradicionalistas. Aspirava-se por um tempo novo, por um *Homem Moderno*. É nessa confluência de idéias que surge a Dança Moderna, não só como um desfecho em relação aos princípios rígidos do Balé Clássico, mas, sobretudo como uma conexão com as aspirações socio-pólicas entre os artistas e intelectuais que buscavam um humanismo para as artes. A Dança Moderna se inicia na Alemanha com várias denominações: Dança Livre, Dança Subjetiva, e mais tarde surge o termo *Ausdruckstanz* que englobou todas as denominações. Para se compreender a *Ausdruckstanz* (dança-expressão ou expressionista) é necessário colocá-la na rota histórica dos movimentos rebeldes das vanguardas que aboliram o culto ao passado. A força revigorativante que marca o surgimento da Dança Moderna tem seu germe na criação do *Novo Homem*, sem vínculo com a cultura corporal do passado, considerada aprisionante, ilusória e rígida. Em contraposição às tradições do Balé Clássico, as formas coreográficas da modernidade iniciaram uma nova gramática corporal, onde não cabia mais o ideal de beleza do passado. Foi criado um gestual dando espaço para a feiúra com gestos exagerados, para dramaticidades com deformações e contrações corporais, o uso de máscaras, a nudez e a completa liberdade de movimento (Figuras 30 a 33; 39 a 45). Na Dança Expressionista dominavam temas como angústia interior, sacrifício, morte, grotesco, sagrado, danças de corte, e rituais, temas que subsidiavam os ideais do surgimento de um novo ser humano (Figuras 34 a 36; 8 a 11).

Conforme Garcia, a busca de um outro em si mesmo é uma causa de origem ontológica. O rompimento da casca exterior é a condução ao seu próprio interior: “O único meio de que dispõe o individuo para mudar o mundo é mudando a si próprio”. (KORNFELD *apud* GARCIA 1997, p.26).

O segundo ângulo definidor da Dança Expressionista é a ênfase no subjetivo que se constituiu na seguinte perspectiva histórica: a partir do momento em que a ciência se tornou mais poderosa via tecnologia, e que a industrialização passou a ser um fator desumanizador, foi iniciado um movimento neo-romântico como reação entre poetas, artistas e filósofos. “A ciência, a razão e a tecnologia alienaram o homem de si mesmo e de seu ambiente natural” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p.301). A maneira de recuperar a humanidade perdida foi o retorno à natureza,

movimento contrário aos empiristas racionais e suas conexões com a objetividade. A Arte e a Poesia não eram consideradas produtos da razão, mas uma “inundação espontânea de poderosos sentimentos” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p.301). Ao adotar o subjetivismo, os artistas reforçaram a dicotomia entre verdade e razão de um lado, e arte e imaginação do outro. “Na nossa cultura em termos de poder o que reina na ciência, nas leis, no governo, nos negócios é o mito da objetividade. O subjetivismo conquistou um domínio para si mesmo na arte e talvez na religião”. (p.301).

Empenhados na tarefa de buscar a revolução dentro da própria arte, muitos artistas inovaram contra os padrões dominantes. Na dança surgiram coreógrafos e dançarinos que imprimiram estilos próprios, muitos de forma *genial*, provocando as mais diferentes reações do público. Em comparação com o longo reinado do Balé Clássico, a Dança Moderna do Expressionismo alemão permaneceu por pouco tempo. Prejudicada de um lado pelo envolvimento com ideais nazistas e pelo subjetivismo exarcebado escapista por outro lado, esta dança tornou-se moda, caindo nas garras de pseudo-artistas, descaracterizando os valores iniciais do sentido da experiência individual na arte. O sentido da experiência individual é definido como um sentido relativo ao que é significativo e significativo para uma pessoa. “A experiência é puramente holística. Os sentidos não têm qualquer estrutura natural. O contexto é desestruturado e o sentido não pode ser natural ou adequadamente representado” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 341). Em outras palavras, o sentido individual não pode ser transmitido para outra pessoa porque está num contexto desestruturado para a compreensão.

A esta visão se aplica ao pensamento dos dançarinos expressionistas que a dança pertence à linguagem do *indizível* e que sua matéria prima é formada por elementos impalpáveis tais como: sentimentos, intuições, imaginações de experiências que escapam à explicação pelos seus valores intrínsecos. Assim, as criações coreográficas estavam atreladas ao campo simbólico e deviam ser lidas como tal. Silva, em seu livro *Dança e Pós-modernidade* cita o trecho de um ensaio sobre o *indizível*:

Movimentos constituem como as palavras, um mundo hermético de simbolismo. A obra (o trabalho de dança quanto o poema) constrói-se em seus meios expressivos atrás dos quais o dançarino ou o poeta se cancelam. Para Mallarmé a dança é um poema escrito no

manuscrito corporal, que está lá para ser lido. O dançarino torna-se um signo despersonalizado, enquanto simultaneamente carrega os signos de sua própria escritura corporal que aproxima a visão poética na dança através da identidade do artista e dos seus meios expressivos. (HEILMAN, 1997 *apud* SILVA, 2005, p.96).

Os temas freqüentemente usados nas concepções deviam expressar o *puro*, o *genuíno*, o *simples*, o *natural* e o *sensível* da experiência dos sentidos, com significancia individual. A escolha de temas puristas foi marcante na Dança Expressionista onde se podia ver a marca do gênio criador. Fazia parte da conceituação artística a crença na natureza na energia elementar, na força dos gestos dos movimentos de dança, como os elementos propulsores para representar a vida (Figuras 44 a 46). Laban inaugura na Europa essa visão, praticando com seus dançarinos verdadeiros “cultos de dança, por meio dos quais celebrava a renovação da vida, almejando com a roda mística e mágica transformar a sociedade” (GUIMARÃES, 2006, p. 47). Em sua visão cósmica de mundo, ele recorria ao movimento como origem de todo ser e o elemento básico da vida, para organizar e fundamentar a dança. No seu livro *Die Welt des Tänzers* (O mundo do dançarino), publicado em 1920, contém um trecho esclarecedor sobre o assunto:

Distante do desejo de dominação, e supervalorização material, existe uma crença singular no poder e na vontade de todos os seres diante de nós. A dança representa a cultura, a sociabilidade. A dança é a força motriz, que alinha a representação impalpável da religião. A dança é todo o conhecimento, visão e construção que complementa o pesquisador e o homem de ação. Também é o retrato dos acontecimentos do mundo, é o círculo, dentro do qual vibra o corpo humano. (LABAN, 1920, *apud* GUIMARÃES, 2006, p.47).

O terceiro ângulo definidor da Dança Expressionista, o experiencialismo, pode ser considerado a partir do momento de sua fase mais madura, com as publicações de Laban e as coreografias de Jooss. O experiencialismo conforme Lacroix e Johnson (2002, p.343) foi uma alternativa para dar novo sentido aos velhos mitos do subjetivismo e objetivismo que partilham de uma perspectiva comum: o homem separado do meio. A alternativa experiencialista é capaz de satisfazer “as preocupações reais e razoáveis sem a obsessão objetivista com a verdade absoluta, nem com a insistência subjetiva que a imaginação é livre de qualquer restrição” (p 343). No mito do experiencialismo, conforme os autores, o conhecimento científico existe, porém, admitindo as limitações do objetivismo com relação a uma verdade

absoluta e universalmente válida para todos os indivíduos, considerando somente o conhecimento racional e desconsiderando as experiências passadas, os valores, e os *insights* intuitivos dos indivíduos. O experiencialismo admite que a *compreensão do outro* envolvendo todos esses elementos visando um entendimento coerente da Gestalt, ou seja, do conjunto das experiências.

Observa-se na segunda fase do trabalho de Laban um caminho experiencialista quando intencionalmente ele reúne em seus conceitos o lugar do espiritual e do racional. Conforme Katz (2006, p. 58), Laban como artista e pesquisador “transitava da visão espiritual para a curiosidade analítica. Cuidou da pedagogia da sua arte especialmente com *Gymnastic und Tanz* (Exercícios e dança 1926) e, mais tarde, com *Modern educational dance*, (Educação moderna de dança, 1948)”. Investigando suas idéias de dança ele utilizou conceitos de Física e Matemática. Portanto, Laban pode ser considerado como um investigador científico da dança, antecedendo um efetivo diálogo entre Arte e Ciências.

Concluindo, as experiências estéticas da Dança Expressionista, já numa fase mais madura, trazem em sua estrutura conceitual a combinação de aspectos sensoriais e de racionalidade imaginária no conjunto das suas experiências ou *gestalts* experienciais. Conforme Lacroff e Johnson (2002, p. 355) “Os trabalhos artísticos fornecem novas *gestalts* experienciais e, portanto, novas coerências. Do ponto de vista experiencialista, a arte é, geralmente, uma questão de racionalidade imaginativa e um meio de criar novas realidades”.

Como foi observado ao longo desta dissertação, historicamente no início do século XX, os pioneiros da Dança Moderna, Subjetiva, Expressiva e/ou Dança Expressionista inauguraram o tema *corpo como produção de subjetividade* quando criaram novas realidades para a sociedade europeia mais especificamente a alemã. O tema corporalidade foi cultivado na Alemanha de 1900 com os movimentos de libertação do corpo, conhecidos como *Freikörperkultur* e *Körperkultur* que faziam parte da *Lebensreform* (reforma da vida), temática iniciada pelo francês François Delsarte em 1872. O tema produção de subjetividade através de estudos do corpo, que na atualidade é debatido e reconhecido como fonte de conhecimento, já foi conhecido pelas intenções de coreógrafos pesquisadores ao revelarem a história humana através do corpo e da arte. Para eles no corpo do ser humano encontrava-se natureza, indivíduo e a cultura. Observando o corpo em movimento viram que a

produção de complexidade era suficiente para as interlocuções entre objetividade e subjetividade. A corporeidade para Delsarte e seus seguidores Laban e Dalcroze foi uma questão ampla de conhecimento. Estes pesquisadores revelaram preocupações sobre o interior e o exterior do corpo transformando-as em processos pedagógicos que questionavam antigas metodologias e deram seqüência e substância ao que mais tarde veio a se chamar a educação somática. (GOMES, 2006, p.288).

Por um lado, numa tentativa de ressaltar a importância de se conhecer o processo histórico e co-evolutivo da Dança Expressionista Alemã, esta pesquisa posiciona-se como uma contribuição para o entendimento dos desdobramentos estético-cognitivos na Dança Moderna e Contemporânea, desenvolvida sob sua influência. De outro lado, busca provocar reflexões sobre a Dança na Bahia, registrando dados relevantes, principalmente sobre as heranças expressionistas na formação da Escola de Dança da UFBA, no período de 1956 a 1975.

REFERÊNCIAS

AMADEI, Yolanda. Correntes migratórias da Dança: modernidade brasileira. In: MOMMENSOHN & PETRELLA (org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2006. p 25 -38

ANDRADE, Vera Lúcia. Depoimento concedido à autora. Salvador, 8 ago. 2008.

AQUINO, Dulce. *A Dança como tessitura no espaço*. 1999. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

AVANCINI, Atílio. *Buscando a Dança do ser*. Entrevista com Rolf Gelewski. In: *Revista Thot*, n. 48, p.38. Salvador, 1988.

_____. n. 49, p.16. Salvador, 1988.

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.

_____. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARIL, Jacques. *La danse moderne: de Isadora Duncan à Twyla Tharp*. Paris: Edition Vigot, 1977.

BIÃO, Armindo. Dulce Aquino. In *Revista Repertório Teatro & Dança*. Ano 3, n. 4, p. 8. UFBA, PPGAC. Salvador. 2000.

CAMPOS, Augusto. *Pagu vida e obra*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus-Archiv*. Berlim: Editora Taschen, 2004.

DUTTA, Ella. Calcutta through caleidoscope. In: *Hindustan Business Standard*. Calcutta, 19 ago. 1979.

_____. The Modern and the Classical meet. In: *Hindustan Business Standard*. Calcutta, 09. Mar. 1980.

FARO, Antonio José. *Pequena historia da Dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

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

_____. *O corpo em movimento: o sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Hermes. Rolf Gelewski. In: *Jornal da Bahia*. Salvador, 9 nov. 1960.

FRITSCH-VIVIÉ, Gabriele. *Mary Wigman*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

GELEWSKI, Rolf. Formas de Dança do Ocidente e Oriente, Comparadas. In: *Jornal da Bahia*. Salvador, 18 nov. 1964a.

_____. Trabalhos da Escola de Dança (I), Quatro Estudos de Técnica. In: *Jornal da Bahia*. Salvador, 30 set. 1964b.

_____. Linguagem da Dança: Mary Wigman. In: *Jornal da Bahia*. Salvador, 11 nov 1964c.

_____. Trabalhos na Escola de Dança (III). Improvisações. In: *Jornal da Bahia*. Salvador, 20 out. 1964d.

_____. GELEWSKI Empossado na Direção da E. de Dança: In *Jornal da Bahia*. Salvador, 28 ago. 1963.

_____. A Dança é Digna da Dedicção Total do Homem. Entrevista. In: *Jornal I.C., Indústria e Comércio*. Salvador. 1 nov. 1966.

_____. Entrevista. In: *Jornal da Bahia*. Salvador, 10 out. 1970.

_____. *Estruturas Sonoras I. Cadernos Ananda: Educação 2*. Salvador, 1973. In: GELEWSKI, Rolf. *Textos e Apostilas: Rolf Gelewski*. Compilado por Juliana Cunha Passos. Campinas: UNICAMP, 2007. (Disponível no Memorial da Escola de Dança da Ufba).

_____. *Textos e Apostilas: Rolf Gelewski*. Compilado por Juliana Cunha Passos. Campinas: UNICAMP, 2007. (Disponível no Memorial da Escola de Dança da Ufba).

GEORGE, Roger. Entrevista. In: *Tribuna da Bahia*. Salvador, 5 maio 1970.

GUILBERT, Laure. *Danser avec le Ille Reiche-Les danseurs modernes sous le nazisme*. Paris: Editions Complexe, 2000.

GÓES, Lais Salgado. Depoimento concedido à autora no Teatro Castro Alves. Salvador, 03 jan. 2008.

_____. Entrevista. In: *Tribuna da Bahia*. Salvador, 14 jan. 1973.

GOMES, Sandra L. A Aranha baba e tece a teia ao mesmo tempo. In: MOMMENSOHN&PETRELLA (orgs). *Reflexões sobre Laban o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2006. p. 243-270

GREBLER, Maria Albertina S. A Dança-Teatro e as Formas Coreográficas da Modernidade. In: *Cadernos do Gipe-Cit, Estudos em Movimento: Corpo Crítico e História*, n. 18, UFBA/PPGAC, 2008. p.114-126

GROPIUS, Walter. *The Theatre of the Bauhaus*. Middeltown Conneticut: Wesleyan University Press, 1961.

GRUPO de Dança Moderna iniciará hoje série de exposições na ETUB. In: *A Tarde*. Salvador. 5 jun 1965.

GRUPO de Dança Contemporânea. Direção Rolf Gelewski. Programa de espetáculo. Teatro Marília. Belo Horizonte, 1967.

GRUPO de Dança Contemporânea. Direção Rolf Gelewski. Programa de espetáculo. Teatro Santo Antonio e Faculdades da Ufba. Salvador, 1970.

GRUPO de Dança Contemporânea. Direção Carmen Paternostro, Marli Sarmento e Luiza Borja. Programa de espetáculo. Teatro do ICBA e outros. Salvador, 1971.

GUIMARÃES, Maria Claudia A. Rudolf Laban uma vida dedicada ao movimento. In: MOMMENSOHN&PETRELLA (orgs). *Reflexões sobre Laban o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2006. p. 39-50

HOOANAERT, Eduardo. *Origens do Cristianismo*. Brasília: Editora Ser, 2006.

IANNITELLI, Leda Muhana. Técnica da Dança. Redimensionamentos metodológicos. In: *Revista Repertório*, Ano 7, n. 7, p. 30. Salvador: PPGAC-UFBA, 2004.

J. & J.J. Baianinhas na Dança. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 3 maio 1958.

KATZ, Helena. *Um, Dois, Três: a Dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

_____. O Corpo e o Meme de Laban: uma trajetória evolutiva. In: MOMMENSOHN&PETRELLA (orgs). *Reflexões sobre Laban o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2006. p. 51-60

KOEGLER, Horst. *Der Moderne Tanz in Deutschland in den 1920er Jahren* (A Dança Moderna na Alemanha nos Anos 20). Disponível em: <www.dissfu-berlin.de/2004/245/Kap.2>. Acesso em: 15 ago. 2007.

_____. *John Neumeier unterwegs*. Darmstadt: Agora Verlag, 1972.

_____. Eine vitale Vielseitigkeit. REGITZ, Harmut (org.) *Tanz in Deutschland* (Dança na Alemanha). In: *Revista Quadriga.Berlim*: Quadriga Verlag, 1984.

KURTH, Peter. *Isadora: uma vida sensacional*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Globo, 2003.

LABAN, Rudolf. In: Wikipédia. Disponível em:

<<http://www.wikipedia.com/RudolfLaban>> Acesso em: 10 fev. 2008.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. GEIM, Coord. Mara Sophia Zanotto e Vera Maluf. São Paulo: EDUC / Mercado de Letras, 2002.

LEAL & PIROZELLI. Em busca de formas puras na dança contemporânea. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 16 out. 1960.

LEHMANN, Hans-Theies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag d. Autoren, 1999.

LAUNAY, Isabelle. *À la recherche d'une danse moderne. Étude sur lês écrits de Rudolf Laban et Mary Wigman*. Paris: Chiron, 1996.

MACHADO, Adriana Bittencourt. *O Papel das Imagens nos Processos de Comunicação: ações do corpo, ações no corpo*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

MAGRIEL, Paul. *Nijinsky, Pavlowa, Duncan*. New York: Da Capo Paperback, 1977.

MANN, Otto. *Geschichte des Deutschen Dramas* (História da Dramaturgia Alemã). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1960.

MARA, Lia. *Uma Escola de Dança*. In: *Diário da Bahia*. Salvador, 2 abr. 1957.

MARKARD, Anna; MARKARD, Herman. *Jooss*. Colônia: Ballet-Bühnenverlag Rolf Garske, 1985.

MARTINI, Fritz. *Deutsche Literaturgeschichte* (História da Literatura Alemã). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1960.

MASSARANI, Renso. As Danças da Bahia. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 5 jun 1966.

MATOS, Matilde. *A Cidade e as Gentes*. In: *Jornal da Bahia*. Salvador, 2 ago. 1962.

_____. Entrevista com Clyde Morgan. In: *Jornal da Bahia*. Salvador, 17 dez. 1971.

MILLARCH, Aramis. Instala-se esta noite Encontro Nacional de Dança. In: *Estado do Paraná*. Curitiba, 5 set. 1962.

M. M. F. Música – Dança – Espetáculos. In: *Informação da Semana*. Salvador. 4 out. 1965.

MORAIS, Frederico. *Um belo espetáculo*. In: *O Estado de Minas*. Belo Horizonte, 20 dez. 1962a.

_____. *Bahia: o que se faz*. In: *O Estado de Minas*. Belo Horizonte, 23 out. 1962b.

MORGAN, Barbara. *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*. New York: Morgan & Morgan Inc. Publishers, 1980.

MÜLLER, Hedwig. Jooss und der Expressionismus. In : MARKARD, Anna e Herman (Ed.). *Jooss*. Köln : Ballett-Bücherverlag Rolf Garske, 1985. p. 12-17

_____. *Offenheit aus Überzeugung: Die Entwicklung des modernen Tanzes*. (Franqueza por Convicção – O Desenvolvimento da Dança Moderna). In: *Revista Quadriga*. Tanz in Deutschland (Dança na Alemanha). Berlim: Quadriga Verlag, 1984. p. 76-115.

NAVAS, Cássia, DIAS, Linneu. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NÍVEIS estéticos mais significativos: danças. In: *A Tarde*. Salvador, 8 dez. 1962.

NÖLLE, Eckehart. O Teatro Expressionista. In: *Uma Exposição dos Institutos Goethe no Brasil*, München: Goethe-Institut, 1982.

NOGUEIRA, Isabelle. Rolf Gelewski. In : *Revista Repertório Teatro & Dança*, Ano 7. n. 7 , 2004.1, Salvador : Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

NOVO Diretor Artístico da Escola de Dança dará espetáculo amanhã: ETUBE. In: *Diário de Notícias*. Salvador, 4 nov. 1960.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Agô Alafiju, Odara! A Presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da Ufba, 1971-1978*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. *Modern Dance in Germany and the United States: Cross-currents and Influences*. Newark, New Jersey: Harwood Academic Publishers. 1994. Trad. Andréia Maria Ferreira Reis. In: *Cadernos do Gipe-Cit, Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História*. n. 18, p.101-126. Salvador: PPGAC-UFBA, 2008.

PATERNOSTRO, Carmen. Entrevista. *Jornal da Manhã*. Campina Grande, PB. 12 maio 1969.

_____. Entrevista. *O Estado de Minas*. Belo Horizonte. 26 mar. 1983.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Theatre At The Crossroads Of Culture*, London and New York: Routledge, 1995.

_____. *The Intercultural Performance Reader*, orgs e edição de Patrice Pavis. New York: Routledge, 1996.

_____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Carta sobre a montagem Lulu, a Caixa de Pandora*. São Paulo: Arquivo do Grupo Pagu Teatro e Dança, 1985.

PETER, Frank-Manuel. *Der Tänzer Harald Kreutzberg (O Dançarino Harald Kreutzberg)*. Berlim, 1977.

PINHEIRO, Juçara M. B. *Edgar Santos e a Origem da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia: a Utopia de uma Razão Apaixonada*. 1993. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia. Salvador.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROBATTO, Lia ; MASCARENHAS, Lucia. *Passos da Dança Bahia*. Salvador: Casa de Palavras, n. 4, FCJA, 2002. (Série Memória).

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books, Inc. Publishers. 1973.

SCHLICHER, Susanne. *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten (TeatroDança. Tradições e Liberdades)*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1987.

SERVOS, Norbert. Pathos und Propaganda (Patos e Propaganda) In: *Revista Ballett International*: Berlin, 1990, p. 66.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O Fazer-Dizer do Corpo: Dança e Performatividade* Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e Pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2004.

SIEGEL, Marcia B. *Watching the Dance go by*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1977.

SINGHA, Rina; MASSEY, Reginald. *Indian Dances*. London: Faber and Faber, 1967

SORELL, Walter. *The Mary Wigman Book. Her Writings Edited and Translated by Walter Sorell*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

SPENCER, Nilda. *Agora, o Trabalho*. Artigo no Jornal Tribuna da Bahia. 02 de mar. de 1977.

TERRY, Walter. *Ted Shawn-Father of American Dance*. New York: The Dial Press, 1976.

TREUE, Wilhelm. *Deutsche Geschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1958.

ULLMANN, Lisa. *Rudolf Laban, Dominio do Movimento* (org.). Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Morão Netto. São Paulo: Summus Editorial, 1971.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte: Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. Expressão. Fortaleza: Gráfica e Editora, 2006.

_____. Rudolf Laban e as Modernas Idéias Científicas da Complexidade. In: MOMMENSOHN & PETRELLA (orgs), *Reflexões sobre Laban o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2006. p. 91-104

VILAS BOAS, Suki. Depoimento concedido à autora em 9 out. 2008.

VIRMOND, Eduardo. *Sobre o encontro das escolas de dança*. In: *Diário do Paraná*. Curitiba, 9 set. 1962.

WIGMAN, Mary. *The Language of Danse*. Trad. Walter Sorell. Connecticut: Wesleyan University Press, 1966.

ZOROASTRO. Danças Religiosas. In: *Jornal da Bahia*. Salvador, 13 dez. 1960.

ANEXO A - FICHA TÉCNICA DOS ESTUDOS DE CASO

1 - Grupo de Dança Contemporânea da UFBA coreografia: **Suíte Primavera**

Coreografia, Figurino e Direção: Rolf Gelewski.
 Dançarinas: Ana Maria Vieira, Carmen Paternostro, Marli Sarmento, Marilene Martins, Tereza Cristina Cabral e Vera Lucia Andrade.
 Música: Anônimos do séc. XIII e XVI.
 Figurino e Coreografia: Rolf Gelewski

2 - Grupo de Dança Contemporânea da UFBA: coreografia **Do Menino Jesus**.

Coreografia, Figurino e Direção: Rolf Gelewski.
 Dançarinas: Carmen Paternostro, Marli Sarmento, (Duo 1 e 3), Tereza Cristina e Vera Lucia Andrade.

3 - Grupo Intercena: espetáculo **Qualquer Semelhança é mera imagem**

Grupo Intercena – dançarinos: Reginaldo Flores (Conga), Macalé, Suki Villas Boas, Tereza Oliveira e Carmen Paternostro.
 Grupo Maccina Naturale – músico Leonardo Boccia
 Grupo Sangue e Raça de Santo Amaro – músicos e intérpretes: Raimundo Sodré, Roberto Mendes, Rubens Dantas, Luis Alberto (Beuza).
 Figurino e Adereços - Amélia Toledo
 Direção – Carmen Paternostro
 Cenário – concepção Carmen Paternostro
 execução – Joel Desidério

4 - Grupo Dance-Theatre-Calcutta espetáculo: **The Frozen Chart**

Coreografia: Carmen Paternostro
 Dançarinas: Pinky Zachariah, Carmen Paternostro
 Atores: Sudeshna Sem Gupta, Chanchal Ghosh, Palasranjan Bhoumik, Dilip Roy, Pranab Ghosh
 Músico: Subal Mukerjee
 Cenário: P.K. Mitra
 Slides: Arup Dutta, Jyotirmoy Adhya, Mahendra Kumar
 Filme: Mahendra Kumar
 Luz: Chitta Sarkar
 Ass.Direção: Munia Karlekar

5 - Footwork, face to face: **classical and modern dance**.

Dançarinas: Chetana Jalan (Dança Kathak)
 Carmen Paternostro (Dança Moderna)

Músicos: Bachanlal Mitra (compositor)
 Anand Kumar Kupta (vocalista)
 Laxmi Narayan Mishra (tabla)
 Dina Nath Mishra (pakhawaj)
 Robin Mullick Sem (sitar)

**6 - Grupo Pagu Teatro Dança: modernismo e expressionismo nos espetáculos,
*Noturno Para Pagu, Pierrot Lunaire e Lulu, a Caixa de Pandora.***

Elenco de Noturno Para Pagu
 Arnaldo Alvarenga- Ana Paula Nacife- Bete Coelho- Carmen Paternostro
 Mônica Ferreira- Nelson Araújo- Kalluh Araújo
 Geraldo Vidigal- Geraldo Peninha
 Simone Correia- Rosana Conde
 Roteiro e direção-Carmen Paternostro
 Figurino e adereços-Décio Novielo
 Exposição do foyer-Niura Bellavinha
 Trilha sonora-Roland Schaffner

Lulu, a Caixa de Pandora
 Elenco de Belo Horizonte
 Ana Paula Nacife-Bete Coelho-Elisa Santana (*Lulu*)
 Edilson Botelho (*Schwartz*)-Kalluh Araújo (Dr. Goll)-Kimura Schettino (*Schigolch e apresentador*)-Ozanan Naves (*Dr. Ludwig Schoen*)-Paulo Augusto Lima (*Alwa Schoen*)-Ricardo Valadares (*Rodrigo Quast*)-Simone Corrêa (*Alfredo Hugenberg*)-
 Tereza Campos (Condessa Martha Geschwitz)
 Carmen Paternostro - *Roteiro, direção e luz.*
 Niura Bellavinha-*Cenário, figurino, adereços e luz.*
 Roland Schaffner-*Trilha Sonora*

Lulu, a Caixa de Pandora
 Elenco de São Paulo
Lulu- Bete Coelho
Imagens de Lulu- Simone Corrêa- Maria Grimaldi
Dr. Goll Didi Nascimento - *Schwartz* Álvaro Cardoso-*Schigolch* Sergio Ferreira-
Ludwig Schoen Luis Mello (1a. Temp.) e Zacharias Goulart – *Alwa Schoen* Sergio
 Farias - *Alfredo Hugenberg* Mauricio Lencastre-*Condessa Martha Geschwitz* Ana
 Kfourri - *Jack o estripador* Maurício Ferraza - *Rodrigo Quast* Eugênio Puppo-
Participações: Matues Leisnoch-Lúcia Jordan-Marco Antônio Trovato-Cristina Braga-
 Kitty do Rio-Lucia Helena Navarro-Lali Krotozinsky-Leda Pereira.
Autor Frank Wedkind - Tradução Renata Pallotine
Direção e adaptação Carmen Paternostro
Cenário e Figurino Niura Bellavinha

ANEXO B - CURRÍCULOS DOS GRUPOS INTERDISCIPLINARES BIAIFRO/INTERCENA/SANGUE & RAÇA E DO GRUPO ACCION INSTRUMENTAL DE BUENOS AIRES.

Grupo Baiafro

Idealizado por Djalma Corrêa, percussionista e pesquisador mineiro, que estudou composição e percussão nos Seminários de Música da UFBA, o grupo Baiafro residente no ICBA-Salvador se propunha a pesquisar e revitalizar raízes da cultura afro-brasileira buscando uma linguagem própria através da criação de novas estruturas rítmico-melódicas inspiradas em tradições religiosas e cultura popular.

Repertório do Grupo Baiafro.

1970-Percutrônica.

-Mupoex.

1971-Baiafro-show multimídia.

1972-Turnée com o grupo de jazz alemão Dave Pike Set.

-Gravação do disco The New Dave Pike Set and Grupo Baiafro in Bahia-Salomão.

1972-Regozijo de uma raça, de Villa Lobos, com a Orquestra Sinfônica e o Coral da UFBA.

-1o. Concerto para percussão e flauta.

1974-Porque Oxalá Usa Ekodidé, auto coreográfico com o GDC da UFBA.

-Semana Afro-Brasileira no MAM-Rio de Janeiro.

-Show com Gilberto Gil, Macalé e Jorge Bem no MAM.

-Entreato com o dançarino Clyde Morgan.

1975-Temporada de Verão no Teatro Vila Velha.

-Festival Abertura-TV Globo, São Paulo.

-Concerto de Música Popular no Pelourinho.

-Festival de Inverno de Ouro Preto, (B.H et al.)

-Encontro e Oficina com o etnomusicólogo Gahard Kubrick.

1976-Afro-mundi contemporâneo I-Sete Poemas Negros de Ildásio Tavares, coreografia Carmen Paternostro, dir. musical Djalma Corrêa.

Grupo Intercena

Idealizado por Roland Schaffner, diretor do ICBA-Salvador (1970-1977), como um grupo elo de ligação entre as linguagens e entre os grupos residentes. Com o desligamento de Djalma Corrêa, o grupo Baiafro continuou junto com o Intercena sob a direção geral de Carmen Paternostro. O Grupo Intercena interrompeu em 1978 e foi retomado em 1992.

Repertório do Grupo Intercena. (período inicial)

1976-Afro-Expressão. (Baiafro e Sangue e Raça)

-Kurt Weill Se Deixa Fotografar. (Grupos Accion Instrumental de Buenos Aires, Baiafro e Sangue e Raça)

-Sertafro (Sangue e Raça-Baiafro)

1977-Imagem e Semelhança. (Máquina Naturalle e Sangue e Raça)

- Qualquer Semelhança é Mera Imagem. (Sangue e Raça)
- Manobras de Distração. (Dir. Alberto Ure)
- Moça. (Sangue e Raça, Garagem)
- 1978-Capital (Dir. Carla Leite e Marli Sarmento)
- Ativo Disponível (Dir.Suki Vilas Boas, Reginaldo Flores e Tereza Oliveira)

Grupo Sangue Raça

Original de Santo Amaro na Bahia, liderado por Raimundo Sodré e Roberto Mendes e ainda com as participações de Rubem Dantas e Luis Alberto Beuza. O grupo se propunha a investigar musica popular do Recôncavo baiano, reinterprestando chulas e samba de roda. Foi um dos grupos mais constantes na proposta de interdisciplinaridade, onde os músicos e também atores ao lado do Intercena, desenvolviam propostas conjuntamente.

Repertório Musical do grupo.(período inicial)

1972- Música e Sangue e Raça I ato.

1973- Sangue e Raça II ato.

Festival de Música Popular.

1974- Sangue e Raça III ato.

Festival Universitário.

la Mostra de Som da Escola de Letras.

1975- Atos Cotidianos.

Oficina de Jazz com Volker Kriegel no ICBA.

1976- Reconsertão.

Grupo Accion Instrumental de Buenos Aires

Original de Buenos Aires, com residência temporária na Alemanha e depois em Paris, onde é sua atua sedel. O grupo foi concebido e dirigido pelo etnomusicólogo e performer Jacobo Romano e pelo pianista e performer Jorge Zulueta. O grupo especializado em Ópera Collage, existe desde a década de 70, desenvolvendo com dançarinos atores e músicos, obras com pesquisas étno e cênico-musicais inspiradas em biografias e temáticas diversas. Apresentou na Reitoria da UFBA, *Érik Satie La Femmes Sans Tetes* (1972) e realizou duas obras à convite do ICBA- Salvador com atores baianos, Siegfried Violado com música de Richard Wagner (1972), e Kurt Weill *Se Deixa Fotografar* (1976) com o grupo Intercena e os grupos acima mencionados, fazendo uma turnê pelo Sul do Brasil.

Repertório do Grupo Accion (do período inicial)

1970-1980; Manuel de Falla; George Antheil; Marx Ernst *Lès Femmes 100 têtes*; Richard Wagner, Siegfried Überall; Johon Cage *Take it easy, but take it*; Nietzsche, *Hysteria*; Kurt Weill; Erick Satie; Arnold Schoenberg.

ANEXO C - CURRÍCULO DE CARMEN PATERNOSTRO

19 de julho de 1948, nasceu em Belmonte/Bahia.

1964/1970 estudos de ballet clássico, expressão corporal, dança expressionista (técnica Mary Wigman), dança moderna (técnica Martha Graham e José Limon) na *ESCOLA DE MUSICA E ARTES CÊNICAS* da Universidade Federal da Bahia. Licenciatura e professora de dança da UFBA.

1968/1973 dançarina profissional no *GRUPO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA da Universidade Federal da Bahia*.

1974/75 dançarina do *BALÉ BRASIL TROPICAL* em turnês europeias.

1976/78 fundação e direção do *GRUPO INTERCENA* criando e dirigindo os espetáculos *SETE POEMAS NEGROS, IMAGEM E SEMELHANÇA, QUALQUER SEMELHANÇA É MERA IMAGEM, AFRO-SERTÃO, SERTAFRO, MANOBRAS DE DISTRAÇÃO, MOÇA*.

1976 colaboração do grupo *INTERCENA* com o grupo *ACCIÓN INSTRUMENTAL* de Buenos Aires montando o espetáculo *KURT WEILL SE DEIXA FOTOGRAFAR*.

1978/79 integrante e solista do grupo *ACCIÓN INSTRUMENTAL* em turnês europeias com os espetáculos *TAKE IT EASY BUT TAKE IT, SIEGFRIED UEBERALL, LA FEMME 100 TÊTES*; estagiária em pesquisa no Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch e acompanhando trabalhos de Ariane Mnouchkine, Martha Graham, Merce Cunningham e Peter Brook.

1979/81 residente em Calcutta, dirigindo oficinas de expressão corporal; estudando dança clássica indiana, especialmente Kathakali; montando e filmando as dance-performances *THE DESCENT OF THE GODS, KRISHNA – SHIVA – FOOTWORK FACE TOFACE*;

Assistente de direção na montagem de *ANTIGONE* dirigido por Hansguenter Heyme;

1980/1981 fundando e dirigindo o *CALCUTTA DANCE THEATRE* com os espetáculos – *THE FROZEN CHART, MYTHS, MOCKINPOTT*.

1982/1986 residente em Belo Horizonte, fundando e dirigindo o grupo *PAGU TEATRO DANÇA*, produzindo os espetáculos *NOTURNO PARA PAGU, O QUE É ISSO GABEIRA?, LULU – A CAIXA DE PANDORA*; espetáculo solístico *PIERROT*

LUNAIRE; co-direção de *SETE PECADOS CAPITAIS*; diretora convidada do Palácio das Artes para criar o espetáculo *TRIUNFO – UM DELÍRIO BARROCO*.

1986/1987 residente em São Paulo, remontando *LULU*; integrante da *COMISSÃO DE DANÇA* da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e da comissão fundadora das *OFICINAS CULTURAIS TRÊS RIOS/ OSWALD DE ANDRADE*.

1988 volta para Salvador-Bahia, dirigindo o Departamento de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia e criando o projeto *ESPAÇO XIS*, renominado Espaço Xisto.

Diretora convidada para os espetáculos:

DENDÊ E DENGÔ (1990); *CARA DE BRONZE - ELOGIO DA LOCURA* (Belo Horizonte 1992), *OTELLO* (1996); *LÁGRIMAS DE UM GUARDA CHUVA* (1997); *CHIQUINHA GONZAGA* (1998); *SERTÃO SERTÕES* (Belo Horizonte 2001).

Reconstituindo o grupo *INTERCENA BAHIA*, criando e dirigindo os espetáculos: *MERLIN ou A TERRA DESERTA* (1993); *OS NEGROS* (1994) ; *DON JUAN* (1997); *MAÍRA ou COISA BONITA SE FAZ DEVAGAR* (1999) ; *O SABÁ DAS BRUXAS* (1999); *RAINHAS EM XEQUE* (2001); *MULHERES DE HOLLANDA* (2002); *O EVANGELHO SEGUNDO MARIA* (2003); *UM CASO DE LÍNGUA* (2008).

2006-2008 - Retorno à Universidade Federal da Bahia como pós-graduanda, finalizando exames para grau mestre no Programa de Pós-graduação em Dança e apresentando um anteprojeto para a seleção do ano 2009, concorrendo ao doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

Maiores informações encontram-se disponíveis em: www.grupointercena.com.br

ANEXO D – FIGURAS DOS ESTUDOS DE CASO E DOS MO(VI)MENTOS FINAIS



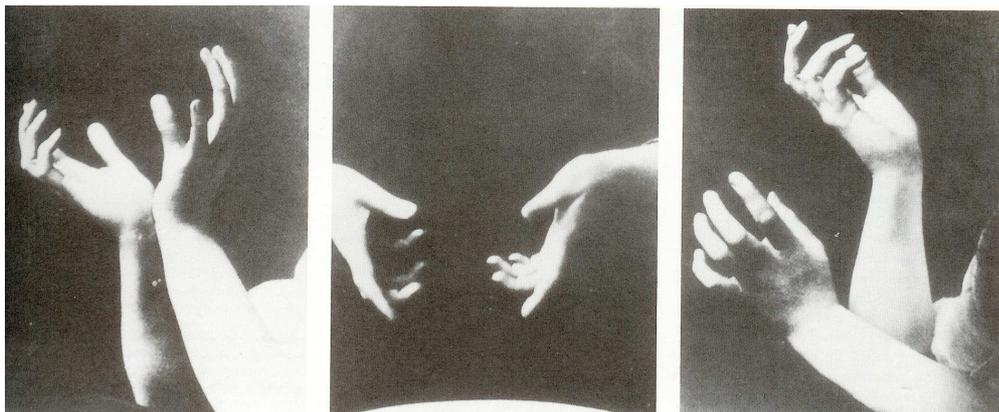
1

GDC – UFBA Pavana
Foto: Arquivo Jornal da Bahia
Fig: 1



2

Sanjukta Panigrahi – Odissi
Foto: Arquivo Eugenio Barba
Fig: 2

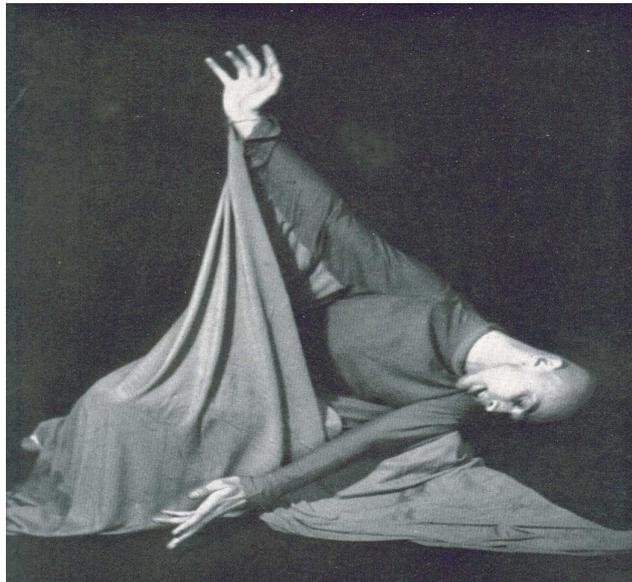


3

Loie Fuller – Dança das mãos
Foto: Arquivo Nicola Savarese
Fig: 3



Rolf Gelewski – Solo
Foto: Armin Guthmann
Fig: 4



Harald Kreuzberg – Canto da Noite
Foto: S. Enkelmann
Fig: 5



6

Harald Kreuzberg – Aleluia
Foto: Donderer
Fig: 6



7

GDC / UFBA – Do menino Jesus
Foto: Arquivo Jornal da Bahia
Fig: 7



8

Mary Wigman – Serafihic
Foto: Albert Regner
Fig: 8



9

Rolf Gelewski – Solo
Foto: Roberto Dias Lima
Fig: 9



10

Mary Wigman – Dance Of Niobe
Foto: Albert Regner
Fig: 10

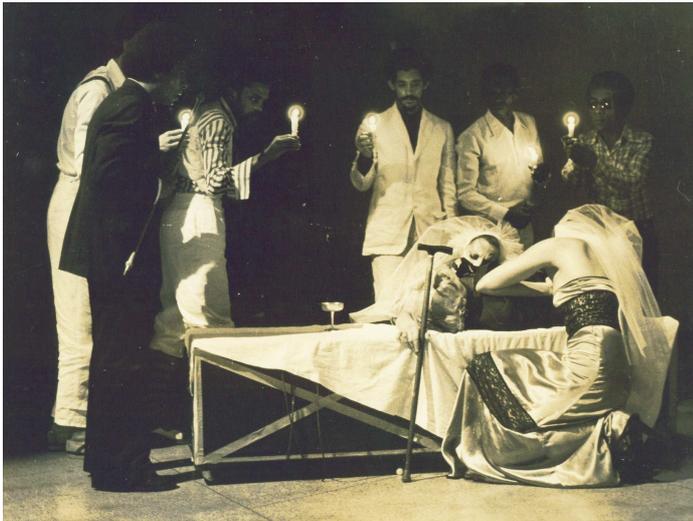


11

GDC / UFBA – Ciaconna
Foto: Arquivo GDC
Fig: 11



12

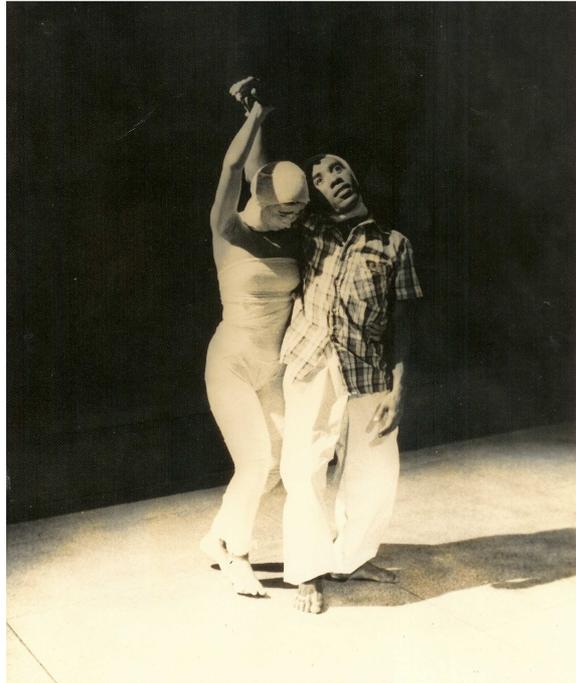


13

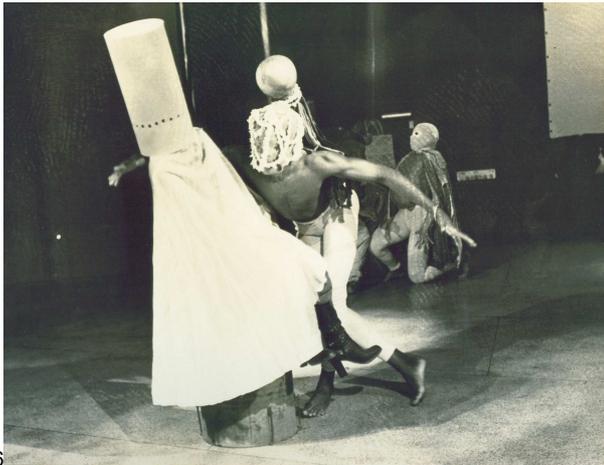


14

Accion Instrumental – Kurtweill se deixa fotografar
 Foto: Arquivo Carmen Paternostro
 Figs. 12, 13 e 14



15



16



17

Intercena – Qualquer Semelhança é mera Imagem
Foto: Arquivo Camen Paternostro
Figs. 15, 16 e 17



18

19



20



Calcutta Dance – Theatre
Foto: Mahendra Kumar
Figs. 18, 19 e 20

21



22



Duo Foot Work Face To Face
Foto: Mahendra Kumar
Figs. 21 e 22



23

24



25



Pagu Teatro Dança
 Noturno para Pagu
 Foto: Roland Schaffner
 Figs: 23, 24 e 25.



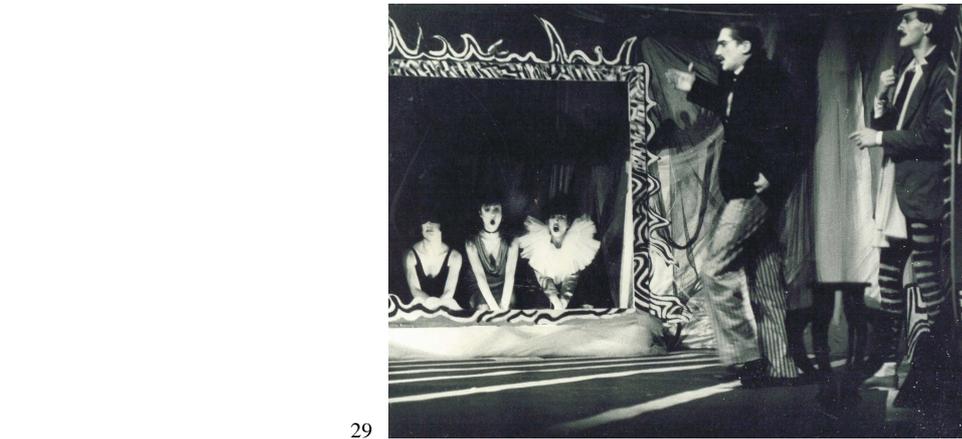
Solo Paternostro
 Pierrot Lunaire
 Foto: Roland Schaffner
 Fig: 26

26

27



28



Pagu Teatrao Dança
 Lulu – A caixa de
 Pandora.
 Foto: Roland Schaffner
 Figs: 27, 28 e 29.

29



30

31

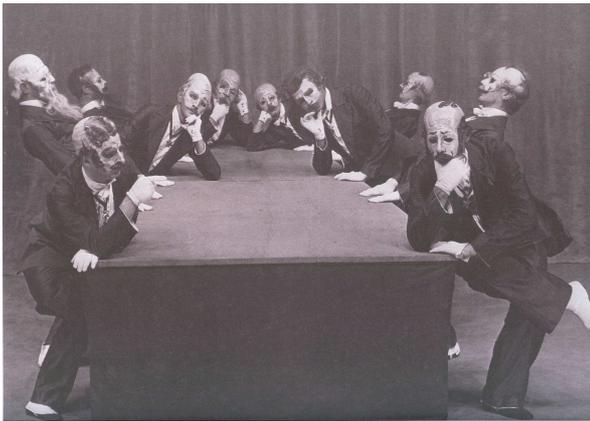


32



33

Mary Wigman – Hexen Tanz e Shadow
Foto: Albert Regner
Figs. 30, 31, 32 e 33



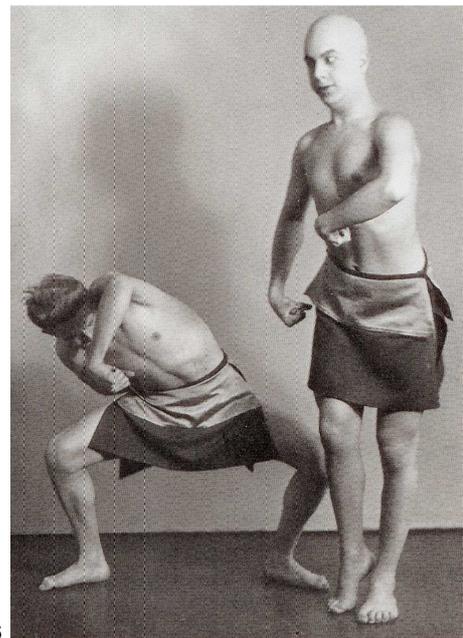
34

Kurt Jooss - Mesa Verde
Foto: Rengner – Patzsch
Figs: 34



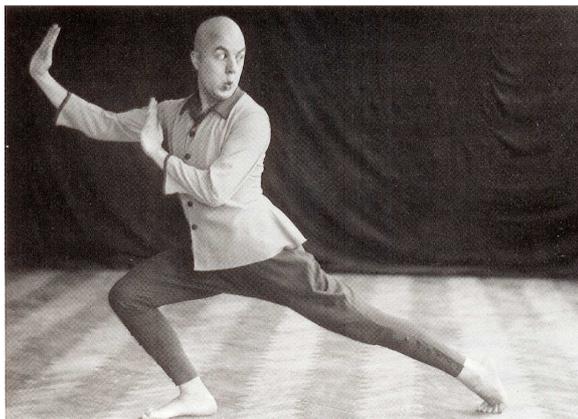
35

Kurt Jooss – Foxtrott 1924
Foto: Optiz
Figs: 35



36

Kurt Jooss – Sigurd Leeder
Marcha Militar
Foto: Optiz
Figs: 36



37

Kurt Jooss – Foxtrott 1924
Foto: Optiz
Figs: 37



38

Mary Wigman – Tanzgesang
Foto: Arquivo Nicola Savaresi
Figs: 38



39

Carmen Paternostro – Shiva
Foto: Mahendra Kumar
Figs: 39

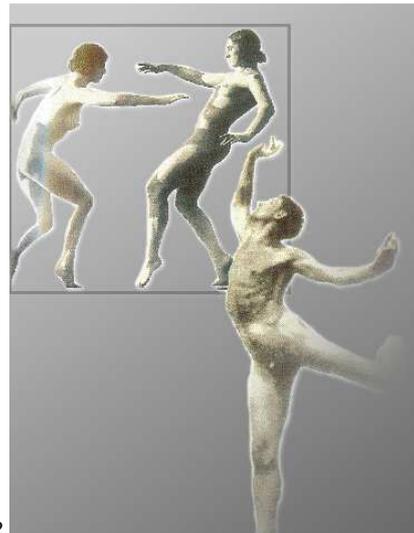


40

Yanca Rudzka – Solo
Foto: Silvio Robatto
Figs: 40



41

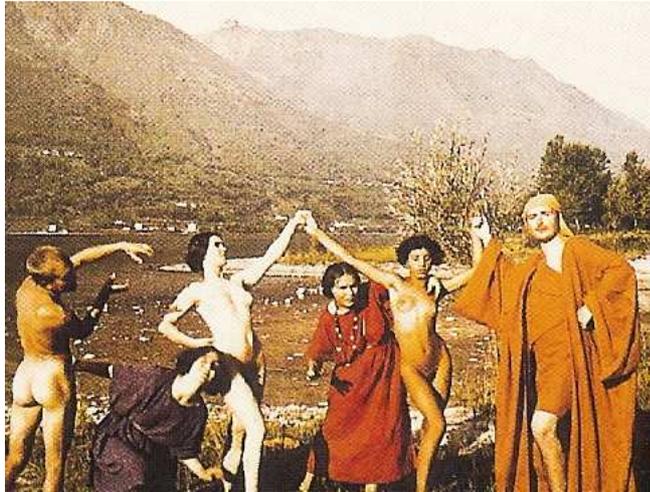


42



43

Dançarinos expressionistas
Foto: Jean-Pierre Verney
Imagens AKG
Figs: 41 42 e 43



44

Rudolf Laban – Monte Verità
Foto: Arquivo Jean-Pierre Verney
Imagens AKG
Figs: 44



45

Dançarinos Expressionistas
Foto: Arquivo Jean-Pierre Verney
Imagens AKG
Figs: 45



46

GDC / UFBA – 1959 Foto: Arquivo Escola de dança Figs: 46



Isadora Duncan - 1907
Foto: Arquivo www.geocities.com
Figs: 47

48



Karsavina
Fig: 48

49



Ted Shawn
Fig: 49

50



Martha Graham
Fig: 50

51



Mary Wigman
Fig: 51

Foto: Arquivo Nicola Savarese

52



Gret Palucca
Foto: Arquivo Eugênio Barba
Fig: 52

53



Gret Palucca
Foto: Arquivo Jean-Pierre Verney
Imagens AKG
Fig: 53.



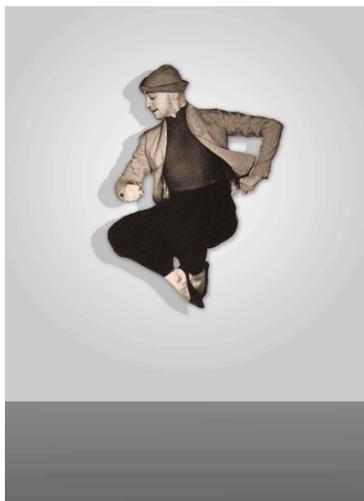
54

Yanka rudzka
Foto: Silvio Robatto
Figs: 54



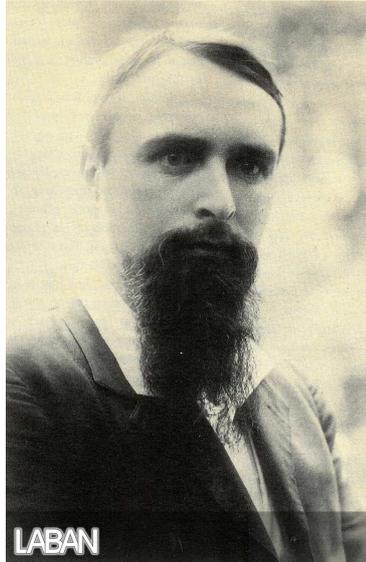
55

Rolf Gelewski
Foto: Anthony R. Worly
Fig: 55



56

Harald Kreutzberg
Foto: S. Enkelmann
Fig: 56



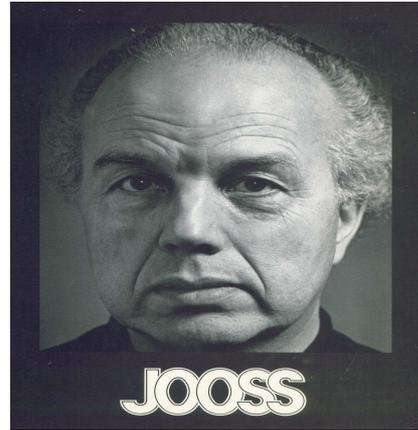
57

Rudolf Laban – 1914
Foto: Arquivo Marlies Heinemann
Fig: 57



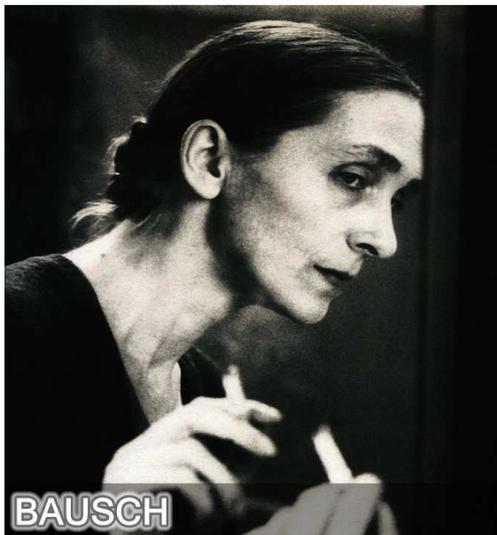
58

Mary Wigman – 1932
Foto: Albert Renger – Patsch
Fig: 58



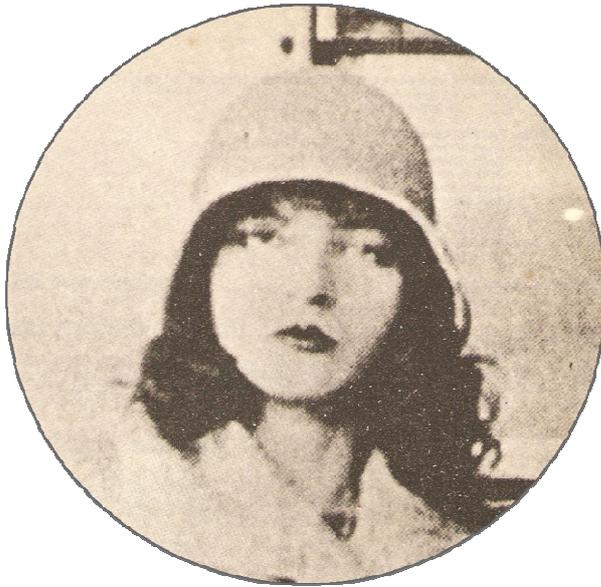
59

Kurt Jooss – 1952
Foto: Guido Mangold
Fig: 59



60

Pina Bausch – 1988
Foto: Leonore Mau
Fig: 60



Patrícia Galvão
Pagu 1929
Foto: Arquivo Revista Para Todos
1929.
Texto: Pagu em Janelas para
Pagu- Augusto de Campos 1974.
Fig: 61

61

quero ir bem alto... bem alto... numa
sensação de saborosa superioridade
é que do outro lado do muro tem uma
coisa que eu quero espiar --