

## Novas aproximações com a *Tanz Theatralidade*

SAYONARA PEREIRA

■ 72

Sayonara Pereira é vice-coordenadora do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, editora da revista Sala Preta, e diretora do Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades na Universidade de São Paulo (LAPETT), ECA/CAC/USP. Doutora (2007) e Pós Doutora (2009) em Artes-Dança pela UNICAMP. Graduada em Pedagogia da Dança pela Hochschule Für Musik-Köln/Alemanha (2003). Na Alemanha, a convite da bailarina e coreógrafa Susanne Linke, especializou-se na Folkwang Hochschule - Essen (1985), escola dirigida por Pina Bausch, cidade onde se radicou e atuou por 19 anos (1985-2004). É autora de diferentes trabalhos coreográficos e do livro Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO (2010) pela Annablume.

## ▪ RESUMO

Tanztheater é um movimento, um modo de pensar dança que surgiu na Alemanha a partir dos anos 1930; suas influências são perceptíveis, em várias manifestações artísticas, até os nossos dias. Neste artigo serão apresentadas algumas facetas das pesquisas desenvolvidas por alguns dos pioneiros deste movimento. E a partir de coleta de dados realizada pela autora, em diferentes visitas-estágios à Alemanha, e do contato com as pesquisas de alguns dos atuais representantes, ainda influenciados por este movimento, vislumbra-se uma ponte entre o que foi alicerçado pelos pioneiros e o que vem ecoando até a contemporaneidade. O método para a realização da pesquisa, de cunho qualitativa, é a Epistemologia Metapórica, de Marcondes Filho, que propõe construir o procedimento junto com a pesquisa, entendendo que o pesquisador participa desta construção, sem modelos previamente definidos, justificando que os procedimentos metodológicos sejam construídos conforme a necessidade do projeto frente à dinâmica que lhe é inerente.

## ▪ PALAVRAS-CHAVE

Tanztheater, Alemanha, Pioneiros do Tanztheater, contemporaneidade, teatralidade.

## ▪ ABSTRACT

Tanztheater/Dance Theater is a movement, a way of thinking dance that emerged in Germany from the 1930s, their influences are noticeable in various art forms, until today. In this article we will present some facets of the research carried out by some of the pioneers of this movement. And from data collection conducted by the author, in different visits or stages in Germany, and contact with the research of some of the current representatives, still influenced by this movement, sees is a bridge between what was grounded by the pioneers, and what comes echoing until nowadays. The research's method, of a qualitative nature, is the Marcondes Filho's "Metapórica Epistemology", which proposes to build the procedure along with research, understanding that the researcher participates in this construction without previously defined models, justifying that the methodological procedures are built as needed by the project front to the dynamics inherent to it.

73 ■

## ▪ KEYWORDS:

Dance Theater, Germany, Tanztheater pioneers, contemporary, theatricality.

## 1. Alemanha como ponto de partida

Ao contrário do que vinha acontecendo com o desenvolvimento das tendências artísticas no início do século XX, que conseguiam coexistir entre si, o Terceiro Reich <sup>1</sup> impôs um neoclassicismo ideológico como padrão artístico, proibiu a arte abstrata, e chamou-a de

---

<sup>1</sup> Termo cunhado pela propaganda do regime nazista da Alemanha, que tinha como objetivo demonstrar a grandeza do projeto de Hitler para transformar seu país em uma potência mundial. Instalado em 1933, o governo nazista tinha por hábito glorificar o passado do povo alemão, que teve dois períodos de grande destaque em sua história, que foram: o estabelecimento do Sacro Império Romano-Germânico (962), e posteriormente, a criação do Império Alemão (1871), que consistia em uma Alemanha unificada ao modo dos estados modernos e que, além disso, possuía um considerável império ultramarino, com colônias na África, Ásia e Oceania.

“arte degenerada”. A arte abstrata, neste período, se distanciava das tendências mais geométricas das vanguardas e inaugurou uma tendência informal que recusava regras de composição fixas e priorizava um traçado espontâneo e a livre combinação de ritmos e estruturas, técnicas próximas à "*écriture automatique*" dos surrealistas.

No entanto, o início do século XX na Alemanha, também foi um período marcado por muitas pesquisas e experimentações nas artes e de uma busca por um bem-estar para o ser humano. Dois movimentos são muito marcantes neste período:

- O *Lebensreformbewegung*- movimento abrangente que buscava um retorno às “forças geradoras da vida” e à regeneração do homem e da sociedade por meio do não consumo do álcool e da carne.

- O *Jungbewegung* - movimento juvenil alemão formado por estudantes que, pelo cansaço com os problemas característicos da vida nas grandes cidades, buscavam recuperar um contato com a natureza.

Os dois movimentos pretendiam também resgatar sentimentos de liberdade, da individualidade humana, e da descoberta do próprio corpo, e juntos faziam parte da denominada *Körperkultur* (Cultura do Corpo), cultura que revolucionou a mentalidade da época, e inseriu o gosto e uso da higiene. Ressalta-se que estes movimentos tiveram como principal objetivo que as pessoas que viviam naquela sociedade, sob a influência do pessimismo, redescobrissem o próprio corpo, e ainda encontrassem uma harmonia entre o corpo e a natureza.

■ 74

Para Bonfitto, a *Körperkultur* - Foi uma corrente histórica que partiu de Schopenhauer (1788-1860), envolveu Nietzsche (1844-1900) e Wagner (1813-1883) e encontrou ressonância no campo teatral. Valorizou a pesquisa estética e a prática pedagógica, e fundiu-se com a utilização estabelecida por Platão (428-347 AC), entre o Bom e o Belo no seu livro O Banquete (BONFITTO, 2002, p.49).

Para tanto, falar das origens do *Tanztheater* alemão é também olhar um pouco para as inquietações das pessoas que viviam no continente europeu, naquele período histórico, e detectar em que questões pesquisadores, artistas e pedagogos tiveram suas investigações, em relação à arte do movimento, atravessadas por estas influências.

Traçamos assim uma linha histórica onde apresentaremos alguns protagonistas dos movimentos que tiveram como ferramentas imprescindíveis (re) descobertas nos e sobre os corpos das pessoas que viviam na sociedade daquele período histórico, e através de suas pesquisas foram atraindo novos pensadores, escritores, artistas visuais, atores e bailarinos, que foram, por sua vez, contribuindo e avançando as pesquisas originais.

## **2. Alguns protagonistas**

A história apresenta muitos pensadores, artistas, cientistas que estiveram protagonizando diferentes investigações, nas mais variadas áreas, no início do século XX, ao redor do mundo. A autora do texto aproxima-se das pesquisas de um grupo muito pequeno de artífices, na maioria de descendência germânica, com os quais tem contato com as pesquisas, direta ou indiretamente, nas últimas duas décadas. Além disso, as pesquisas destes protagonistas possuem características comuns entre si; suas trajetórias se cruzam em algum período com as pesquisas realizadas por Kurt Jooss (1901-1979), ou com a de seus descendentes mais diretos, e gozam de reconhecimento no cenário da dança alemã e de projeção internacional.

75 ■

### **2.1. Émile Jacques Dalcroze (1865-1950)**

Dalcroze foi um pedagogo suíço criador de um sistema denominado de Eurritmia, que tinha como objetivo promover um intercâmbio entre as dinâmicas corporais e sonoras em toda a sua extensão e permitir que o aluno aprendesse a associar e a dissociar movimentos, a ordená-los no espaço e a eliminar os movimentos que não viessem a ser utilizados. Dalcroze era adepto da revolução e mudança que estava acontecendo em relação ao gosto e uso da higiene corporal, e a partir do método que denominou "Ginástica Harmônica" desenvolveu uma prática que, no seu entendimento, poderia integrar corpo e psique.

Citando Pereira (2007): A Escola de Dalcroze tinha sede na cidade jardim de Hellerau<sup>2</sup>, próxima a Dresden, na Alemanha. O prédio da Escola possuía salas com dimensões gigantescas; a sala principal era também usada como sala para espetáculos. Existiam ainda saunas, salas para higiene dos alunos, e estes podiam viver nas pequenas casas que se localizavam no pátio, em volta do prédio central<sup>3</sup>.

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

## 2.2. Rudolf von Laban (1879-1958) – o grande pesquisador da dança.

Laban nasceu em Bratislava Hungria. Toda a sua vida foi dedicada à dança, em funções diversificadas tais como: dançarino, coreógrafo e também como pesquisador da dança. Criou uma visão ampla, no que diz respeito aos movimentos do corpo, e trabalhou com a forma natural das pessoas se movimentarem, e os movimentos do cotidiano. Fundou diversas escolas em toda a Europa, destacando-se Suíça, Alemanha e Inglaterra e dirigiu os estudos iniciais na Escola de Belas Artes de Paris, onde estudou música, anatomia e fisiologia.

Durante os verões de 1913 e 1914, Rudolf von Laban promoveu cursos na sua Escola, no Monte Veritá, em Ascona, na Suíça, às margens do lago Maggiore. Esses cursos tiveram como objetivo integrar vários meios de expressão. Os participantes tiveram contato com diferentes áreas: arte do movimento, arte da palavra, arte do som e arte da forma. Seu

<sup>2</sup>

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

<sup>3</sup>

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

trabalho desenvolveu-se em três vertentes: o Tanzbühne, Chortanz e o Theater Total ou Tanz – Ton -Wort <sup>4</sup>.

Citando Müller (1992, p.42 apud PEREIRA, 2007): “*Laban pretendia exatamente redespertar os talentos emocionais e irracionais adormecidos das pessoas, e a partir desta experiência, individual, que elas viessem a ter uma vivência através do movimento*”(Tradução nossa). Ele estava trabalhando para formar uma comunidade artística, com representantes de diversas áreas, entre os quais estavam os escritores Hermann Hesse (1877-1962), James Joyce (1882-1941), Rainer Maria Rilke (1875-1926); o pintor Paul Klee (1879-1940) e o psicanalista Otto Gross (1877-1920).

Em 1930 Laban foi convidado a coreografar para a Ópera de Berlim, e é deste período também suas considerações sobre consciência do movimento, por ter lidado com muitos operários da indústria, e destas experiências surge a Labanotation ou Kinetographie que é um sistema de análise, categorização, e notação dos movimentos humanos. Neste sistema qualquer forma de movimento humano pode ser perpetuada. Laban baseou-se no paradigma de que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, quer seja na arte, no trabalho ou no quotidiano diário, e enfatizou na sua pesquisa aspectos psíquicos e fisiológicos que levam o ser humano ao movimento. É Laban quem trabalha a movimentação da dança se referindo ao *espaço - tempo – peso*. Seus experimentos foram além de movimentos que experimentavam a bidimensionalidade, e sim abriram diálogo com o espaço mais tridimensional. Através da construção de um grande icosaedro, com os vinte triângulos que o compõe, os estudantes realizavam estudos de movimento, onde era possível jogar com a *- profundidade - volume e a troca de peso*. A metodologia e a profundidade dos seus estudos seguem auxiliando, até os dias de hoje, as pesquisas que observam os seres humanos, através dos seus movimentos, nos mais diversos aspectos, e podem ser aplicadas nos diferentes setores da atividade humana como nas artes, educação, trabalho, psicologia, sociologia, entre outras.

77 ■

### 2.3. Mary Wigman (1886-1973) e a Dança de Expressão

<sup>4</sup>

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

Mary Wigman nasceu em Berlim e iniciou seus estudos de rítmica, já em idade adulta, com Émile Jacques-Dalcroze, na escola de Hellerau, nas cercanias de Dresden, onde depois de formada se torna professora certificada no método de Dalcroze. Através do pintor expressionista Emile Nolde (1867-1956) Wigman em 1913 entra em contato com o trabalho que Rudolf von Laban estava desenvolvendo. A pesquisa de Laban serve de grande inspiração para Mary Wigman que toma parte, em dois anos consecutivos, nos cursos de verão sobre o movimento, liderados pelo mestre, em sua escola em Ascona na Suíça, junto ao Monte Verità. Esta experiência modifica muito a relação de Wigman com a dança, e inspira a dançarina a se aventurar por espaços de criação com mais ousadia e experimentação, e onde o uso da música não terá mais o papel principal.

**2.3.1. A Dança de Expressão** ou *Ausdruckstanz* surgiu na Europa no início do século XX e a Alemanha tornou-se um país com simpatizantes deste movimento que entraram para a história, representados por nomes como Mary Wigman, Harald Kreutzberg (1902-1968), Yvone Georgi (1903-1975), Gret Palluca (1902-1993), Hanya Holm (1893-1992), Vera Skoronel (1906-1932), entre outros. Surgiu como uma inovação e veio para contribuir e atualizar a arte da dança. Como em outras manifestações artísticas, a dança de expressão provocou uma ruptura com o passado, que neste momento era associado ao ballet clássico e suas tradições. Mary Wigman foi a grande protagonista, e trouxe através de suas criações novas formas de expressividade, através de gestos mais abstratos, incluindo movimentações que poderiam ser identificadas com sentimentos humanos, e com uma maior flexibilização com o uso do espaço. Do mesmo modo, a dança de expressão, não procurou maquiagem o lado mais obscuro ou as fragilidades dos seres humanos, e com isto deu aos intérpretes possibilidade para que nas suas movimentações, cheias de expressividade, incluíssem todas as partes do corpo, além da opção de dançar com os pés descalços. Este movimento artístico se atentou em expressar os conflitos da alma humana, e propagou a instabilidade da sociedade naquele momento histórico.

Segundo Hedwig Müller (1987, p.43 apud PEREIRA, 2007):

Mesmo que historicamente se saiba que este movimento foi abafado pelo regime nazista de Hitler, e alguns artistas atuantes tenham sido eliminados ou perseguidos pelo regime, ele não desaparece de forma total. Encontraremos vestígios seus em outros momentos da história da

arte moderna e da pós-moderna em movimentos como o Expressionismo Abstrato (1950) e no Neoexpressionismo (1980). (Tradução nossa).

Alguns dos principais protagonistas da *Ausdruckstanz* foram obrigados a procurar exílio em países das Américas. No Chile, estabeleceram-se Ernst Uthof (1904-1993), Rudolf Pescht e Lola Botka (1910-2006), fundadores da Faculdade de Dança e do Balé Nacional do Chile. Separadamente, na Argentina e no Brasil, trabalharam Yanka Rudzka (1916-2008) na Bahia e Aurel Von Milloss (1906-1982) dirigiu o Ballet do IV Centenário da cidade de São Paulo, na década dos anos 50. Nos Estados Unidos, Hanya Holm (1893-1992), ex-aluna de Mary Wigman, introduziu o uso da percussão nas aulas e nos espetáculos de dança moderna, e contribuiu na formação de coreógrafos e diretores de Companhias, podendo ser citados entre seus alunos: Alwin Nikolais (1910-1993), Murray Louis (1926-) e Glen Tetley (1926-2007) (GUIMARÃES, 1998, p.14). Somente desta forma é que foi possível a estes artistas darem prosseguimento às suas atividades: coreográficas, pedagógicas e também à pesquisa, servindo, assim, de multiplicadores de um credo e de uma forma de perceber a arte.

79 ■

#### **2.4. Kurt Jooss (1901-1979) - Pedagogo e coreógrafo**

Kurt Jooss foi bailarino, coreógrafo, pedagogo e um grande pensador para a dança. Foi fundador de várias companhias de dança, incluindo uma que se mantém até os dias de hoje a Folkwang Tanzstudio (FTS)<sup>5</sup>, em Essen - Alemanha.

Citando Pereira (2007): Ao mesmo tempo em que Jooss foi desenvolvendo a sua carreira como profissional da dança, diretor e coreógrafo, também organizou as pedras que fundamentaram uma escola para bailarinos, pedagogos e coreógrafos. Através do aprendizado com seu mestre Rudolf von Laban, passou a se interessar logo no início de sua

<sup>5</sup>

O FTS foi fundado em 1928 por Kurt Jooss. Coreógrafos tais como Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, Urs Dietrich, Mark Sieczkarek e Henrietta Horne têm influenciado decisivamente o perfil do FTS, com suas coreografias, ao longo dos anos. Artisticamente o FTS foi dirigido, por um longo período, por Pina Bausch, até sua morte em junho de 2009. Desde julho de 2009, o conjunto esteve sob a direção artística conjunta de Lutz Förster e do brasileiro Rodolpho Leoni. O FTS atua internacional, conta com 10 dançarinos profissionais oriundos de diversas nações, e é filiado ao programa de Dança no Folkwang University of the Arts (Folkwang Hochschule) em Essen-Alemanha.

formação pelo lado pedagógico da dança. Desta forma, Jooss levantou algumas questões, pois sentia falta de uma sistematização no estudo e ensino da dança moderna.

Markard (1985, p.144, apud PEREIRA, 2007):

Datam de 1927 estes escritos de Jooss: Falta alguma coisa na Nova Dança na Alemanha: a consequente sistematização da formação para bailarinos. (...) Nós vimos com seriedade a necessidade para a Nova Dança de uma profunda fundamentação na pedagogia para o ensino dela e nós temos como desejo primordial nos dedicar a realização de um trabalho consequente. Como material devemos integrar o ensino da movimentação de Laban, mais o trabalho coreográfico espacial de Laban com a disciplina do velho Ballet.

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

No final da década de 20 e início da década de 30, Jooss trabalhou muito na precisão do estilo de dança e na sistematização da pedagogia que ele vinha desenvolvendo e aplicando nos alunos da Folkwang Hochschule de Essen <sup>6</sup>. A escola que teve o departamento de dança criado por Jooss situa-se até os dias de hoje em um patamar vanguardista no ensino da dança, e através de um seleto elenco de professores e direção, seguem atualizando os conceitos sobre movimentação criado por Laban e redimensionados por Jooss de uma maneira pessoal e muito criativa, sempre na tentativa de lapidar o material que o aluno já traz em seu corpo, promovendo condições para que o intérprete chegue à verdade por seus próprios meios.

Como coreógrafo Jooss se destacou em seu tempo, previu situações políticas, protegeu seus bailarinos e colaboradores judeus das intempéries do Nazismo, teve que se exilar, mas nunca parou de desenvolver suas ideias e de apresentar suas obras pelos sete

6

A Escola foi aberta em 1927 com dois departamentos que se propunham a trabalhar com todas as questões da educação artística. Um departamento dedicava-se aos estudos das Artes Plásticas e Visuais e o outro designava-se à arte da expressão e incluía Música, Dança e Língua. Dentro deste departamento encontramos ainda Teatro, Estilística e Crítica. Ficou definido que cada matéria possuía a sua total independência dentro da escola. Nesta escola estudaram grandes nomes da German Dance como Pina Bausch (1940-2009), Reinhild Hoffmann (1943) e Susanne Link (1944).

cantos do mundo. A obra mais notável, de sua autoria, e que é possível de ser vista até os dias de hoje no repertório de diferentes companhias de dança, em algum lugar do mundo é “A Mesa Verde” coreografada em 1932 com música de Fritz Cohen.

No centro do palco está colocada a mesa verde, lugar onde ocorrerão algumas negociações entre dez diplomatas de diferentes lugares do mundo, que usam máscaras e estão vestidos com ternos pretos. Começam dialogando, trocando ideias, mas com o decorrer da cena o diálogo se transforma em uma grande discussão que irá se intensificando. Esta intensidade é demonstrada por movimentos que vão crescendo, até que os diplomatas sobem e descem da mesa, e movem-se através de movimentos estacados. Parece que os diplomatas não encontram uma saída, até que um deles toma um revolver na mão e atira. A seguir acontece a dança da morte, através de uma personagem que corporifica a morte, e reaparece em todos os subsequentes quadros cênicos da peça. O próximo quadro mostra os jovens soldados que se despedem das mulheres e das mães, e se enfileiram em um ritmo de quem marcha para a guerra. A morte alcança os soldados no campo de batalha e assusta as mulheres que foram deixadas, até alcançar os últimos sacrificados, não importando se estas vítimas são jovens ou idosas. O final do ciclo mostra outra vez a cena inicial com a mesa verde e os dez diplomatas em eterna discussão.

81 ■



**Figura 1-** “A Mesa Verde” – Coreografia: Kurt Jooss – Fotografia: Coleção particular do autor

No exílio em Dartington Hall, Inglaterra, Jooss criou uma escola com a mesma filosofia da escola que havia dirigido anteriormente - a Folkwangschule -, e recebeu alunos do mundo inteiro. Em 1949 retornou à Alemanha, onde foi convidado a reassumir a direção da Escola Folkwang na cidade de Essen. A Escola se tornou mundialmente famosa por toda a filosofia desenvolvida por Jooss, que acreditava muito mais em: Formar bailarinos que desenvolvessem através de seu instrumento – o corpo - não a técnica pela técnica, mas sim ótimas possibilidades para trabalhar com precisão, sinceridade espiritual e humanidade (BARTELT, 1993, p. 42). Foi também nesta escola que a partir dos anos 50 estudaram nomes como: Pina Bausch (1940-2009), Reinhild Hoffmann (1943), Susanne Linke (1944), entre outros, artistas que protagonizaram e protagonizam a German Dance atual.

Citando Pereira (2007): Depois da II Guerra Mundial, no mundo inteiro, qualquer acontecimento que relembresse a cultura germânica era associado ao holocausto, à morte em massa, e a uma grande perda humana. É natural que então na Alemanha do pós-guerra a reconstrução da dança tenha sido de certa forma redirecionada para o Ballet. Os temas que o Ballet tradicional usava eram mais leves: Ninfas, Bonecos, Cisnes, Sílides. Deste modo, nada seria falado sobre a miséria do povo, seus sentimentos, ou desse país que estava agora dilacerado e separado.

Fala-se de um "espaço em branco" entre o movimento da Dança de Expressão e o moderno Tanztheater, entre os anos de 1945 e 1965, onde a dança clássica regia no país (MÜLLER, 1992, p.33). Artistas da dança como Mary Wigman, Dore Hoyer (1911-1967), ou Gret Palucca (1902-1993), que haviam permanecido na Alemanha, continuaram a trabalhar como pedagogas ou coreógrafas, mas seus espetáculos quase não foram apresentados nos palcos alemães. O trabalho de Jooss, na Folkwangschule, foi o único que se estabeleceu institucionalmente e ficou conhecido pelo público.

### **3. Tanztheater – Definições**

Segundo o crítico de dança Schmidt (1996) a palavra "Tanztheater" é constituída por duas outras: dança e teatro; contudo, para Schmidt, não significa necessariamente uma história dramática contada pelo movimento, com enredo, começo, meio e fim, porém um

novo estilo e forma de dançar, no qual seus precursores foram além das formas clássicas da dança, buscando movimentos no cotidiano das pessoas e transformando-os em poesia.

Cypriano (2005) define a Dança Teatral, então nova expressão do século 20, como: uma nova forma de dança que representava a união do balé clássico com elementos dramáticos do teatro. Para Pereira (2007) é uma expressão, utilizada e colocada em prática pela primeira vez por Kurt Jooss, pode ser encontrada “no texto de sua autoria *“A linguagem do Tanztheater”*, de 1935”, e acrescenta à definição dizendo que: Jooss estava à procura de uma forma de arte que pudesse fazer jus a todas as exigências do teatro, e que a mesma, só poderia ser dançada.

Da mesma maneira, Grebler (2008) reconhece o envolvimento de Jooss no conceito da Dança Teatral ao afirmar que “foi Kurt Jooss que veio a desenvolver uma forma de dança que efetivamente ligou o termo Tanztheater a uma forma coreográfica”. Entretanto, acredita que:

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

83 ■

E é Anna Markard (1931-2010), filha de Kurt Jooss, quem descreve sobre o momento em que seu pai toma consciência e passa de fato a denominar sua arte de Tanztheater:

No começo de sua carreira meu pai não seguia o conceito de Tanztheater. Foi muito mais tarde, nos anos 30, na Inglaterra que ele deu-se conta de que o que fazia era Tanztheater. Foi, aliás, seu empresário nessa época, um amigo íntimo, que qualificou o seu trabalho de “Tanztheater”. Mas é certo que na origem o termo era usado por Rudolf von Laban e que designava outra coisa: o próprio prédio do teatro, uma cena que do ponto de vista arquitetural, era especialmente concebido para a dança. (Schoenfeldt apud Grebler, 2008).

A partir de Müller (1993, p.54) e Schmidt (1992) sabe-se que:

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

Quando Pina Bausch, na década dos anos 80, dava continuidade para o seu trabalho, "as portas já estavam abertas" para Tanztheater como palavra ou como determinação de uma maneira de conceber dança (SCHMIDT, 1992, p.26).

#### **4. Diferentes Faces**

Acredita-se que o Tanztheater possui diferentes faces. Sua descendência acontece a partir das inter-relações entre representantes da dança de expressão alemã, como Wigman, Hoyer; da atividade de Jooss na Folkwang Hochschule de Essen, assim como da influência da dança moderna americana de Limón (1908-1972), Cunningham (1919-2009), Graham (1894-1991). Ressalta-se que os mais significativos coreógrafos da primeira geração do Tanztheater – contemporâneo, como: Bausch, Hoffmann, e Linke estudaram em Nova York e alguns inclusive atuaram por alguns anos em diferentes companhias americanas, como intérpretes, e depois como coreógrafas, entrelaçando assim alguns saberes.

■ 84

##### **4.1. Personalidade**

Cada protagonista, coreógrafo – diretor irá através de suas histórias, vivências pessoais e também através de fragmentos de informações referentes às vivências dos intérpretes, com quem estiver trabalhando, somar elementos para desenvolver uma peça coreográfica. Uma espécie de coleta de dados.

Para Schmidt (1992, p.25), Tanztheater tem a ver com a postura espiritual de cada coreógrafo. Com a sua relação com determinadas convenções, e estéticas, que durante o desenvolvimento dos fatos contados por eles, fazem com que brotem livremente como um novo filme, ou um novo romance.

##### **4.2. Conteúdo**

É possível encontrar nas peças de Tanztheater pequenos gestos, e também gestos do cotidiano de qualquer pessoa. Algumas produções são bastante econômicas, há apenas o intérprete, seu corpo, algumas vezes músicas, ou silêncio, iluminação básica e um figurino simples. Para outros coreógrafos, suas produções necessitam de grandes efeitos tecnológicos, cenários gigantescos; uso de elementos da natureza de forma realista e em abundância como: água, terra, areia, algodão, cravos ou até mesmo um muro com quatro toneladas de cimento que desaba, por todo o palco. Alguns fazem projeções de filmes ao longo da peça, se utilizam de música tocada ao vivo por uma banda, por uma orquestra, por um solista, e muitos outros elementos que sua imaginação ou fomento, possa permitir.

Citando Pereira (2007): Todavia, existem elementos de uso em comum, como se fossem regras que os coreógrafos de Tanztheater seguem, como, por exemplo, a não utilização de elementos do Ballet Clássico na sua forma original. Até pode ser encontrado uma personagem que venha a dançar com sapatilhas de ponta, mas num contexto diferente do que se utilizaria no Ballet Clássico. Inclusive acredita-se que entre o Ballet Clássico e o Tanztheater, existe uma zona de intersecção muito extensa e, dentro desta intersecção, pode-se encontrar alguns dos fenômenos interessantes da Dança Contemporânea atual.

85 ■

Citando Jochen Schmidt (1992 apud PEREIRA, 2007): O grande modelo do Tanztheater, mesmo não sendo a única possibilidade, é o Teatro de Revista, com seus infinitos números. Às vezes têm-se solos, outras vezes, colagens com cenas que acontecem em diferentes partes do palco e que podem falar da mesma coisa, ou de coisas diferentes. Em tais colagens, algumas vezes estas cenas poderão até se sobrepor. É possível afirmar então que a colagem e os variados efeitos técnicos das cenas são meios muito utilizados no Tanztheater, além das associações e a escolha musical.

## **5. Novas aproximações**

Os movimentos artísticos surgem em diferentes países a partir das necessidades que vão sendo sentidas pelas pessoas/artistas que encabeçam estes movimentos. Algumas

vezes os envolvidos nem conseguem perceber, conscientemente, que estão à frente de um movimento específico. Talvez consigam perceber, inicialmente, apenas o que os move a continuar, a persistir, ou mesmo a mudar estratégias ao longo do trajeto. Neste sentido, hoje se tem conhecimento que no período citado no texto, em diferentes partes do mundo, diversos artistas cênicos iniciavam a agregar distintos modos de fazer nas suas novas criações, e estavam também querendo muito dialogar e experimentar, vinculando diferentes linguagens com a arte da dança. Entre as influências mais fortes que se percebe nos trabalhos cênicos que foram sendo elaborados a partir dos anos 1960, encontramos a presença de elementos do teatro como as palavras, e textos; elementos da música com a utilização das canções; elementos das artes plásticas através do uso de objetos realistas; e das artes visuais através de projeções de imagens e filmes, só para citarmos os mais frequentes. Todos estes elementos surgem para dialogar com as ações dos intérpretes, e enriquecer as cenas que estão acontecendo.

■ 86

Na bibliografia existente sobre Kurt Jooss e nos depoimentos de alguns dos bailarinos que trabalharam com ele, que chegaram ao conhecimento da autora, confirmam que Jooss não ensinava um estilo ou uma estética e sim pretendia que cada intérprete encontrasse em si mesmo ferramentas para que fossem conciliadas com a própria técnica, que vinha sendo adquirida no trabalho diário, para que então viesse a ocorrer o encontro da liberdade de expressão.

## **6. (In) Conclusão**

Quando se revisita a trajetória dos protagonistas apresentados neste texto, observam-se artistas-pesquisadores trabalhando arduamente nas suas criações seja através de peças cênicas, seja através de novos conceitos, seja através do desenvolvimento de uma nova pedagogia, ou seja através do diálogo com outras linguagens.

As pesquisas que tem seus resultados ecoando até os dias de hoje trazem conquistas e o desejo de muita experimentação, e de trabalho árduo. Os pequenos progressos, as experimentações através do corpo em novos espaços, corpo na natureza, corpo e novas linguagens, aparecem como uma necessidade real daquele e deste tempo.

É neste sentido que, apesar de nos depararmos hoje com muita tecnologia, fragmentação, muitas informações e certa superficialidade, nas pesquisas que têm a arte da dança como tema central, também se percebe o interesse dos criadores de se (re) utilizarem de ferramentas que adquiriram durante as suas experiências de vida, e como os pioneiros, voltam a dar grande importância e respeito ao corpo do intérprete cênico.

### Referências

BARTELT, Martin. "Das Folkwang Tanz Studio". In: Programa Ausgangspunkt Folkwang. Moskau: 1993.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CYPRIANO, F. e ABEELE, M. V. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

GREBLER, S. A. Maria, **A dança – teatro e as formas coreográficas da modernidade**. Cadernos do JIPE – CIT no.18 – Estudo em movimento I: Corpo, Crítica e História. Salvador, Universidade Federal da Bahia/UFBA/PPGAC, 2008.

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

MARKARD, Anna & Hermann. **Jooss Dokumentation**. Bühne Verlag: Köln, 1985.

MÜLLER, Hedwig. **Mary Wigman Leben und Werk der Grossen Tänzerin**. Berlin: Quadriga, 1987.

\_\_\_\_\_. **Tanztheater- eine neue Form**. Extraído do Ausgangspunkt Folkwang. Moskau: 1993.

\_\_\_\_\_. **Dore Hoyer-Tänzerin**. Deutschs Tanzarchiv Köln: Edition Hentrich. Berlin: 1992.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO – Espetáculo Cênico com Alunos do Instituto de Artes da UNICAMP**. Tese de Doutorado – Instituto de Artes- UNICAMP- 2007.

SCHMIDT, Jochen. **Tanztheater in Deutschland**. Frankfurt am Main/Berlin: Propyläen Verlag, 1992.