

CONCRETIZAÇÃO DA *AUSDRUCKSTANZ* E O TEATRO COREOGRAFADO NA BAHIA: fragmentos de uma pesquisa

Carmen Paternostro¹

Quando, em meados dos anos 1960, ingressei na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, iniciava-se uma mudança radical da dança no Brasil. A técnica e a estética dominantes do balé clássico foram questionadas e confrontadas com um novo conceito de expressão corporal para uma dança livre e contemporânea. Dançarinos e coreógrafos, emigrantes da Alemanha pós-guerra, ao longo dos anos 1950, introduziram aqui a *Ausdrucksstanz* (dança-expressão), a dança expressionista que havia surgido em torno de 1900 naquele país. As dançarinas e os dançarinos baianos viveram, em Salvador, a revolução na arte do movimento, que, naquela época, havia nascido dentro de uma nova cultura corporal, integrando-se durante as primeiras duas décadas ao grande movimento do expressionismo. Era a época das revoluções culturais e artísticas europeias, do surgimento da arte moderna secular, acompanhada também por artistas brasileiros, que retornavam à pátria criando o

Modernismo brasileiro. De maneira semelhante, os dois movimentos se inspiraram em culturas pré-modernas, na Alemanha, em culturas orientais e africanas, e no passado das tradições indígenas, no Brasil. Desde então, foram iniciados processos de inter e trans-culturalização, que caracterizaram, de formas variadas, o desenvolvimento artístico, no decorrer do século XX, no mundo ocidental, sucessivamente também em culturas extra-europeias.

Minha pesquisa, que aqui apresento fragmentos, tenta traçar este processo de modernização da criação artística, principalmente na área da dança, uma vez que constitui o fundo das minhas próprias experiências e transformações como artista. Desde a iniciação com a dança expressionista na Bahia, evidenciada em uma fase de recriação contemporânea da dança afro-brasileira, sucedida por uma fase, como dançarina, na Europa, seguida de um período, como coreógrafa e diretora de teatro, na Índia até a volta ao Brasil, redescobri o Modernismo brasileiro e as raízes da cultura afro-baiana, ao percorrer vários processos interculturais e transculturais. Portanto, as pesquisas e reflexões, de um lado, vão elucidar os princípios conceituais e estéticos, incluindo fatores históricos de ordem sociopolítica,

¹ Coreógrafa, Mestre e Doutora em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia, encenadora de espetáculos no Brasil (Bahia, Minas Gerais e São Paulo) e na Índia.

que promoveram a transformação da dança moderna na Alemanha do início do século, levando-a ao auge da dança-teatro até as décadas dos 1980 e 1990; ao mesmo tempo, irão esclarecer os motivos das minhas mutações como artista no Brasil e no exterior. Estes estudos vão destacar alguns dos eminentes artistas internacionais, representativos de diferentes conceitos de dança moderna e contemporânea, para nos últimos capítulos apresentar e analisar duas das produções próprias, que são consideradas importantes experiências teatrais no cenário local, nacional e internacional: *Dendê e Dengo* (1990), uma viagem linguístico-teatral, intra e intercultural baiana, e *Merlín ou A Terra Deserta* (1992), uma aventura cênica multi e transcultural, que pode representar o modelo de encenação de teatro e dança desenvolvido e seguido durante os últimos anos de experiência como diretora de espetáculos.

Apresentando a tese **Da Dança Expressionista Alemã ao Teatro Coreografado na Bahia**, diria que esta parte da hipótese de que, a partir dos anos 1900, ocorre uma ruptura no modo de pensar e de viver da sociedade alemã, gerando movimentos como “A Reforma de Vida”, que influencia vários dançarinos, no sentido de repensar a dança numa nova perspectiva de dança livre, elaborando questões fundamentais sobre o corpo e a gestualidade e elevando a dança como forma de conhecimento. Desta maneira, surgem na Alemanha vários estilos de dança livre e subjetiva que focalizam a expressão “de dentro para fora”, ou seja, a externalização da alma do indivíduo. O termo *Ausdruckstanz* (dança-expressão) surge em torno dos anos 1920, subsumindo todos os estilos surgidos nas décadas passadas.

Uma das contribuições do estudo é esclarecer que a *Ausdruckstanz*, ou *The German Expressionist Dance*, não se origina “nazista”, como comumente se pensa. Por seu percurso e sua corrente de pensamento, está voltada para a rebeldia das convenções e alinhada com os movimentos das vanguardas históricas europeias, principalmente com o movimento expressionista. O termo adotado neste trabalho, *a dança expressionista*, é um reconhecimento estético e histórico processual, sem intenção de polemizar terminologias. O estudo está baseado

em fontes primárias, com um extenso material traduzido da língua alemã, inclusive com respaldo de entrevistas e encontros pessoais com dois dos mais importantes historiadores da *Ausdruckstanz*, Hedwig Müller e Frank-Manuel Peter, e comprova numa dimensão historicizada o surgimento e o desenvolvimento de um estilo libertário de dança, que, por uma circunstância de padrões estéticos dominantes durante o regime fascista do III Reich alemão, a partir de 1933, perde a sua tradição “conteudística” da subjetividade para o sentido esvaziado de coletividade, com a criação coreográfica homogeneizada e em massa.

Em relação às bases históricas, o estudo sai em

defesa dos dois personagens mais identificáveis da *Ausdruckstanz*, Rudolf Von Laban e Mary Wigman, com descrições, análises e fatos históricos que traduzem momentos distintos da vida desses coreógrafos: Monte Verità (1914); Formação das escolas e produção coreográfica (1926); Envolvimento com o Nacional-Socialismo (1936) e Exílio e perdas sucessivas durante e após a guerra. A pesquisa dialoga também com estudiosos e críticos norte-americanos e franceses, como Isa e Ha-



Grupo de Dança Contemporânea da Ufba – GDC. Pavana, coreografia de Rolf Gelewski com: Tereza Cabra, Vera Cerqueira, Ana Vieira, Marilene Martins, Marli Sarmento e Carmen Paternostro. Foto: Arquivo Jornal da Bahia.



rold Partsch-Bergsohn. Isa (1994) e principalmente Laure Guilbert (2000) avançam na questão da condenação generalizada de dançarinos “nazistas”, trazendo argumentos e fatos históricos de grande importância.

O eixo principal da tese é a reflexão sobre a dança e suas transformações em várias fases e mutações para formas mais complexas de dança-teatro, em relação ao desenvolvimento e influências mútuas de todas as artes durante o século XX. A tese tem os horizontes da interculturalidade e do teatro pós-dramático como aspectos norteadores.

A Lebensreform na Alemanha em 1900



Rolf Gelewski Solo. Foto:Amin Guthmann

No início do século XX, na Alemanha, despontou nas camadas menos conservadoras da sociedade um desejo de reformar a vida. A orientação era procurar formas de escapar dos efeitos sufocantes e mecanizados da corrida industrial que permeava toda a Europa. Assim, grupos de familiares e pessoas de várias classes sociais se reuniram em torno do ideal do cultivo do corpo livre, criando praticamente uma contracultura, cujo enfoque foi o enriquecimento da existência humana. Tendo como lema a expressão *Nackt und Frei* (Nu e Livre), essas iniciativas da sociedade terminaram por legitimar a luta pela *Lebensreform* (reforma de vida), com a for-

mação de vários movimentos comunitários.

Em 1901, em Berlim, foi consolidado o movimento *Wandervogel* (Pássaro em Caminhada), que promovia, entre outras coisas, concertos, leituras coletivas, alimentação natural, banhos ao ar livre, reforma de roupas, ginástica coletiva, natação e recreação infantil. A partir de 1904, cresceram em toda a Alemanha diferentes grupos de *Wandervogel*, envolvendo várias gerações, mas principalmente foram os grupos de jovens que se empenharam na *Lebensreform*. Nesse período, estabeleceu-se o *Wandervogel-Ausschuss für Schülerfahrten e.V.* (Comitê dos Pássaros em Caminhada para excursões escolares), como também o Movimento da Juventude Alemã. Inicialmente, esses movimentos da juventude não incluíam moças e, só mais tarde, constituíram-se associações com mulheres – as Irmãs do *Wandervogel*. Depois da Primeira Guerra Mundial, aconteceu uma dispersão pelas trágicas mortes e mutilações de jovens durante a guerra, e outros movimentos se sobrepuseram, como a *Freikörperkultur* (Cultura do Corpo Livre).

Já em 1898, foi registrado na cidade de Essen o primeiro clube de cultura do corpo livre, o FKK Club, revestido das características dos banhos suecos. Eram clubes de nudistas onde era proibida a frequência de pessoas vestidas, sendo estas consideradas imorais. Movimentos naturistas desse tipo já existiam em outros lugares da Europa, principalmente na França. Na Alemanha, esse movimento de naturismo veio consolidar a enorme insatisfação do estilo de vida rígido da sociedade. Para os naturistas alemães, o corpo nu era uma manifestação quase ideológica de vida alternativa.

Os círculos conservadores das sociedades urbanas tentaram sem sucesso boicotar esta política liberal do corpo livre na Alemanha, que foi marcada pela presença do professor Adolf Koch² (1896-1979), conhecido principalmente por seu trabalho comunitário com crianças do bairro operário *Kreutzberg* em Berlim, que viviam em condições sociais precárias. Koch defendeu a nudez

² Adolf Koch, pedagogo formado em Psicologia e Medicina pelo Instituto Frederich William, que se especializou em Sexologia pelo Instituto de Ciências Sexuais, sob a orientação do professor Magnus Hirschfeld, habilitando-se mais tarde como professor de ginástica.

física como símbolo de uma nova sociedade. Após enfrentar hostilidades, somente em torno dos anos 1920, com o apoio do governo prussiano, ele pôde criar o seu próprio instituto para a educação física nudista, que em 1929 possuía 3 mil alunos. Koch continuou seu trabalho educacional espalhando pela Alemanha 30 escolas do gênero. O seu trabalho, em termos sociais, é classificado como um movimento de classe operária que se opunha também a preconceitos raciais, embora defendendo conceitos de eugenia. Por volta de 1933, as organizações nudistas foram banidas pelo nazismo, que, em contrapartida, criou então o Círculo Militante para a Cultura Física e Racial, excluindo judeus. Assim, também o trabalho de cunho socialista sobre a nudez-física, implantado nas escolas secundárias alemãs por Koch, foi banido durante o nazismo, e seu Institut für Eubiotik und Lebensregelung Adolf Koch (Instituto para Eubiótica e Organização da Vida) que operou até o fim de 1934.



Grupo de Dança Contemporânea da Ufba – GDC. Do menino Jesus coreografia de Rolf Gelewski com Marli Sarmento e Carmen Paternostro. Foto: Arquivo Jornal da Bahia.

Schwabing-Monte Verità: Amor Livre e Anarquia

No livro *Freie Liebe und Anarchie* (Amor livre e anarquia), de Voswinckel (2009), encontra-se referência sobre os fundadores do Monte Verità, em Ascona, na Itália. Eram alemães que residiam em Munique no bairro Schwabing e construíram uma ponte de conexão boêmia e libertária por eles chamada *Schwabing-Monte Verità*.

O movimento promulgava principalmente uma desaceleração da vida, propondo a volta ao campo, revalorizando o trabalho manual e procurando uma salvação espiritual (*Heilsuche*). Uma procura de espiritualidade diferente, distanciando-se das práticas das igrejas.

A nova vida que os fundadores do Monte Verità almejavam implicava uma série de metas, como a libertação de normas estabelecidas e um modo saudável de vida mais próximo da natureza, sem violência e sem dominação, praticando também o vegetarianismo. A concretização dessas ideias, no Monte Verità, em Ascona, fez com que os moradores de Schwabing se organizassem, criando, nesse

local, como o autor denomina, “um verdadeiro laboratório de formas de vida”³ construindo até balneários próprios. Segundo descrição do autor, os homens mantinham uma aparência de *Naturmenschen* (homens da natureza), quase sempre de cabelos compridos, nus e radicais, e se considerando como habitantes de caverna, e as mulheres, por sua vez, com atitude de pessoas libertas, com a fama de praticar o amor livre, vivendo “um matrimônio de consciência”.

Todas essas ideias, de certa forma, sofreram influências ideológicas do pensamento anarquista do filósofo russo Mikhail Bakunin, que, já em 1889, morava em Locarno e expressava em diversas cartas o paraíso que ele havia encontrado. Para os escritores do período, as implicações ideológicas no Monte Verità eram inaceitáveis ou ridículas, ao contrário do que pensavam dançarinos e coreógrafos, como Rudolf Laban, que, em 1913, se mudou com seus seguidores para Ascona, lá fundando a Escola de Arte onde ele e principalmente Mary Wigman elaboraram os fundamentos da *Ausdruckstanz*. Nos

³ Tradução nossa.



invernos, Laban voltava para Munique, onde, além de dirigir a escola de dança, encenava grandes festas carnavalescas e, nos verões, se dedicava ao trabalho experimental de dança, imbuído dos conceitos reformistas praticados no Monte Veritá.

Quanto à vida de Laban, no trajeto boêmio *Schwabing-Monte Veritá*, Voswinckel se refere às “memoráveis festas de carnaval que supostamente prepararam o caminho para o futuro de uma nova arte cênica na Alemanha” (2009, p. 89). Há uma referência à boa remuneração de Laban, pelo trabalho de decorador e coreógrafo, durante o carnaval em Munique, para depois sustentar o trabalho artístico no Monte Veritá: [...] para depois poder celebrar e fazer as festas na natureza intocada, no seu Sabá das Bruxas”⁴ (2009, p. 89).

A partir de 1913, Laban procurava libertar a dança das suas cadeias convencionais e transformá-la num conceito universal de vida entre “ascese e festa”. Em relação à importância do festivo (rito) para Laban, no sentido ritualístico da dança, sobressai a utilização do tambor para acompanhar os movimentos como uma marcação rítmica simples, mais próxima do homem e da sua natureza orgânica. Nesta fase, Laban propôs que a dança deveria sair de sua subordinação à música e ressurgir como uma arte absoluta, no sentido de orientar-se pelo canto e o movimento que mais tarde se desenvolveu na trindade do movimento: dança – som – palavra.

⁴ Sabá das Bruxas, uma referência ao Fausto, de Wolfgang Goethe, na cena A Noite de Valpurgis, quando as bruxas sobem a montanha Brocken para celebrar o Sabá. Uma alusão à subida ao Monte Veritá.

Wigman Sobe ao Monte Veritá

Para a Escola de Arte no Monte Veritá, os alunos chegavam de todas as partes da Europa, mas principalmente da Alemanha. Eram pessoas com curiosidade sobre a natureza artística, querendo experienciar na colônia a verdadeira essência da vida. Conforme Hedwig Müller, foi para esse mundo que Mary Wigman se dirigiu, no verão de 1913. Nos diários de Wigman, um trecho sobre a segunda parte da excursão: [...] “Então desci por esse caminho e logo cheguei ao *Damenluftbad* (banhos das moças ao ar livre) e de lá já podia ouvir de longe um tambor. Pensei: Um tambor! Isso só pode ser Laban [...] (MÜLLER 1986, p.



Mary Wigman Seraphic. Foto: Albert Regner.

38). Depois de pouco tempo da chegada de Wigman ao Monte Veritá, ela escreveu no seu diário seu primeiro ensaio sobre dança livre, resumindo também o seu tempo e suas experiências com música, em Hellaerau, com Dalcroze: “Libertar-se da música! Isso todos deveriam fazer! Somente então: o movimento pode se desenvolver como aquilo que todos esperam dele: a dança livre, a arte pura”⁵ (MÜLLER, 1986, p. 41). Disposta a desenvolver algo próprio, Wigman criou em 1914 o solo *Lento*, uma exploração inédita da lentidão e da imobilidade do movimento sem música, mas o trabalho anterior, que a tornou conhecida, foi o solo *Hexentanz* (Dança da Bruxa). No livro *A linguagem da dança*, de 1926, Mary Wigman descreveu o momento de criação de *Hexentanz*: “Quando numa noite totalmente convulsionada voltei ao meu quarto e me confrontei com o espelho. O que ele refletiu foi a

⁵ Tradução nossa.

imagem de uma obsessão, selvagem, repudiante e fascinante: “Aí era ela a bruxa”⁶ (WIGMAN, 1966, p. 19). A emocionalidade extática de Wigman foi despertada no Monte Veritá, ao encontrar a sua alma bruxa obsessivamente criativa, que se reflete em quase todo o seu grandioso repertório de dança, apuradamente analisado por Müller (1986). A obra de Wigman (solos e coreografia em grupo) é inspirada em temas míticos, cerimoniais, religiosos, celebrações e especialmente ritos. A importância do encontro consigo mesma se expressa em seus escritos diários, que demonstram a sua entrega à arte no Monte Veritá, desenvolvendo-se através dos impulsos livres e não dogmáticos de Laban, que ela chamou de “revelação”, de ser algo que ela sonhava encontrar.

Dança expressionista e nazismo

Procurando refletir sobre as possíveis lógicas sociais e culturais para o holocausto, que envolveu o sacrifício corporal e o extermínio de milhões de judeus – e quando se pensa sobre os horrores de uma Terra Deserta provocada pela Segunda Guerra Mundial –, vê-se o grande paradoxo vivido pela sociedade alemã e por artistas como Laban, Wigman e tantos outros, que conviveram com os absurdos da existência entre duas guerras. A mesma sociedade que viveu o corpo livre universal tem de corroborar a massificação do corpo-coletivo uniformizado para identificar e padronizar o ideal racista. A intenção é analisar a *Ausdruckstanz* – e seu trajeto do corpo livre ao corpo-coletivo. Estudos indicam que o interesse do governo nazista foi, entre outros, o de associar, ao seu esquema de propaganda, o prestígio da *Ausdruckstanz*, cuja reputação artística através dos seus renomados coreógrafos se encontrava solidamente constituída com a abertura de inúmeras escolas de dança e a realização de apresentações públicas de sucesso, na Alemanha e no exterior. A expressão corporal vigorosa da *Ausdruckstanz* e a conduta basicamente apolítica dos seus representantes foram também requisitos atraentes para as intenções do governo nazista. Com o poder de intimidação que se instaurou em

toda a Alemanha durante o III Reich, esta arte foi convocada a se descontextualizar, saindo da esfera do corpo individual, evocado por Isadora Duncan, e se estendendo para a identidade de um corpo-alma coletiva.

Reforça esta hipótese o entendimento de David Le Breton, em a *Sociologia do corpo*, no capítulo “O corpo imaginoso do racismo”, em que ele esclarece que existe neste caso um apelo para que “a história individual, a cultura, a diferença sejam neutralizadas, apagadas em prol do imaginado corpo coletivo, subsumido pelo nome de raça” (LE BRETON, 2009, p. 72). Simultaneamente, o corpo é lugar de valor e lugar de imaginários. Para Breton, o racismo dentro de uma lógica social, dentre outras coisas, repousa sobre o corpo. Ele acolhe projeções, mobilizações, violências, firmando raízes nos alicerces interiores passionais que alimentam a vida coletiva.

O racismo se manifesta por razões ambíguas num processo de discriminação classificatória. A diferença estigmatizada e a percepção do corpo estrangeiro como corpo estranho. O racismo, em sua ruptura, dá importância ao corpo ou ao artefato da aparência física. Os alemães judeus no período nazista foram identificados pelos médicos por medidas do nariz, da boca, da dentição e do crânio e, finalmente, para assegurar a identificação, já que os sinais corporais não foram suficientes para denunciar a diferença, foi colocada uma estrela amarela como marca no peito dos judeus para diferenciá-los da população. O racismo acontece de forma real, concreta, cruel, com base numa opção intelectual, imaginária, e opera com a discriminação, dando importância mais ao corpo do que ao espírito. Em diferentes gradações, encontram-se o rancor e a repressão da afetividade, como formas ambíguas e vagas, desprovidas de lógica social. Breton traz ideias assertivas para a sociologia do corpo e discute, através de duas vertentes opostas radicalmente: o corpo como produto cultural; o corpo determinado biologicamente.

O corpo é molestado por exames como peso do cérebro, ângulo facial, fisionomia; a frenologia e outros meios demonstram com provas irrefutáveis o pertencimento a uma raça. A procura de sinais manifestos, inscritos na pele, que incriminam a degenerescência. A ordem do mundo passa a

⁶ Tradução nossa.



obedecer a ordem biológica, cujas provas são encontradas nas aparências corporais. O destino do homem passa por uma conformação morfológica. “Mede-se, pesa-se, corta-se, fazem-se autópsias, classificam-se incontáveis sinais transformados em índices a fim de decompor o indivíduo sob os auspícios de raça ou categoria moral” (LE BRETON, 2009, p. 17). O corpo passa a ser o produto que encarna e descreve o homem, que passa a ser percebido apenas pela aparência física. O homem revelado pela natureza física tem sua subjetividade como um reflexo do conjunto da sua raça.

Para que o corpo-coletivo da “raça ariana” do imaginário nazista fosse instaurado, faltava um pretexto que acolhesse as paixões e ao mesmo tempo a esperança de solucionar os problemas socioeconômicos pendentes. Foi pensada uma operação ideológica de resgate do espírito nacional ancestral. A nação identificada como Vaterland (Pátria) foi solicitada a compactuar no sentido coletivo de orgulho nacional com a intenção de resgatar uma cultura pátria enraizada.

Interculturalidade e Nomadismo Cultural

O isolamento da Alemanha, durante o nazismo, assim como a repressão às artes revolucionárias das primeiras três décadas do século XX, consideradas como “degeneradas”, havia impedido qualquer intercâmbio cultural internacional. Depois da Segunda Guerra Mundial, a Alemanha acordou num vácuo cultural, nacional e internacional. Os primeiros anos foram caracterizados por uma fome de se re-conectar com o mundo, principalmente com as culturas dos aliados ocupantes: EUA, França, Inglaterra e União Soviética, de modo especial nas áreas da literatura, das artes plásticas e do cinema. No decorrer dos anos 1950 e início dos anos 1960, iniciava-se uma nova produção artística, reavaliando as tradições alemãs no novo contexto relativamente internacional. Parece até sintomático que esse processo se mostre mais evidente na arte não verbal da dança, que de certa forma conseguiu sobreviver ao nazismo e que já antes cultivava amplas conexões interculturais.

A Alemanha, desde os anos 60, destacou-se por um crescente número de festivais culturais internacionais, inclusive nas categorias da dança. Essa política de intercâmbio cultural culminou, nos anos 1990, em promoções como a “Oficina Europeia de Dança de Munique”, o “Dança-Teatro Internacional de Hanover” ou o “Festival de Dança Internacional do Estado de Nordrhein-Westfalia”. Estas iniciativas resultaram em redes internacionais com várias culturas de dança.

Em meados dos anos 1980, de fato, coreógrafos e *ensembles* alemães intensificaram seu interesse de se inspirar por outras culturas. Principalmente Pina Bausch, que iniciou uma série de coproduções na Itália, em Portugal e em outros países. Curiosamente, até agora, poucos autores tentaram analisar esses processos criativos ou até mesmo revelar os motivos dessas excursões. Analisando os resultados artísticos desses encontros culturais, chegamos a duas possíveis conclusões: desde o início dos seus trabalhos, dos elencos de Pina Bausch sempre participaram dançarinos de diversas culturas, inclusive integrando as suas respectivas personalidades e fundos culturais criativamente nas produções e abrindo desta forma os horizontes cultural-humanos. De outro lado, percebe-se que a principal



Rolf Gelewski, Solo. Foto: Roberto Dias Lima.



fonte de criação de Pina Bausch, a relação mulher-homem na sociedade alemã, parece ter chegado a certo esgotamento, estagnação e repetição, talvez, sugerindo a busca de novas inspirações em outras culturas. E, de fato, com seus elencos, em todas essas aventuras culturais, foram várias semanas em diferentes cidades ou regiões para perceber e estudar os contextos sociais específicos. Os resultados artísticos, porém, são de certa forma curiosos: parece que não foram estudadas profundamente as outras culturas como tais, limitando-se a pesquisa à observação e à percepção superficiais de comportamentos cotidianos e relações humanas individuais do “outro povo”. Positivamente, pode-se dizer que nesta forma de trabalhar, fora da sua própria cultura, Pina Bausch universalizou sua preocupação temática e artística, sem cair na armadilha de folclorizações. A enorme aceitação desses espetáculos, aplaudidos nas suas turnês internacionais, poderia provar esse caráter universal.

Ave de Arrição: Pina Bausch

Com depoimentos e considerações de dois escritores e críticos que acompanharam de perto o trabalho de Pina Bausch e o Tanztheater Wuppertal, durante três décadas, início a discussão sobre o nomadismo no trabalho de Pina Bausch. Interessa, neste estudo, averiguar o modelo Wuppertal, como um “teatro do mundo”, conduzido por Pina Bausch, como também as experiências interculturais de outros coreógrafos alemães, considerando o conceito do nomadismo⁷. Curiosamente, testemunhei uma das primeiras excursões do Tanztheater Wuppertal ao Sudeste Asiático. Foi em janeiro/fevereiro de 1979, em Calcutá, quando morava e trabalhava nessa cidade, e o grupo se apresentou com a *Sagração da Primavera*. No mesmo ano, em estúdio

em Wuppertal, a convite de Pina Bausch, assistindo aos ensaios da peça *1980*, pude perceber que depois da referida turnê havia o desejo da coreógrafa de realizar experiências fora de Wuppertal. Para Pina Bausch, só Wuppertal não era suficiente, e o desejo de perambular entre os mundos, a fascinação pelo outro e a vontade de transitar por novas identidades já estavam internalizados. Foi isso que lhe conferiu um diferencial – sua visão ampla do mundo – e a consequente consistência conceitual e estilística como uma criadora pós-moderna. A antecipação dos eventos, a descoberta da “diagonalidade do ser humano”, em cada peça, e a convivência com pessoas numa existência sem raízes, típicas da pós-modernidade, forjaram o modelo Wuppertal, como um teatro de mundo, tornando-o nos últimos vinte anos um errante entre culturas. Pode-se dizer também que a sensação de estar entre Wuppertal e o mundo, ou seja, entre uma cidade do interior de um complexo industrial europeu de céu cinzento e a perspectiva de conhecer e trabalhar em cidades e culturas diferentes, com projetos instigantes, levou Bausch e seus dançarinos migrantes do mundo a uma prática de “existência sem pátria”, de forma tão intensa, que lhe assegurou um princípio estético. A *Heimatlosigkeit* (existência sem pátria) passou a ser uma forma de criar do grupo internacional de Wuppertal.

Concretização da Ausdruckstanz e o Teatro Coreografado na Bahia

As considerações históricas e teóricas da tese formam em parte o fundo de várias fases de aprendizagens e experiências artísticas por mim realizadas. Aqui e agora, a intenção é discorrer um pouco sobre minha trajetória artística até a montagem dos espetáculos *Dendê e Dengo* (1990) e *Merlin ou A Terra Deserta* (1993).

Após os estudos e as práticas da *Ausdruckstanz*, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, desenvolvi uma carreira profissional, trazendo características deste conceito histórico-alemão para interpretações contemporâneas das tradições da dança afro-baiana, com o grupo Inter-cena, em colaboração com diversos músicos. Em seguida, por alguns anos, tanto na Bahia quanto na Europa, integrei o Grupo Acción Instrumen-

⁷ Trata-se de formas de existência não sedentárias, caracterizadas por transgressões e delimitações internas ou intelectuais. Refere-se a sujeitos que inicialmente não têm uma localização definida, que vivem em perambulações, viagens, fugas, emigrações, migrações. Tais movimentações de busca levam a novas autodefinições, misturando, amalgamando, hibridizando velho e novo, próprio e alheio. Ver mais em: FÄHNDERS, Walter. (Org.). *Nomadische Existenz Vagabondage und Boheme in Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts*. (2007, p. 8).





Mary Wigman, Dance of Niobe. Foto: Albert Regner.

tal de Buenos Aires, como dançarina e coreógrafa, interpretando de forma latino-americana a música contemporânea europeia, em espetáculos de colagem cênico-musical. Depois, passei quatro anos na Índia, de um lado, transmitindo a cultura afro-baiana através da dança, e, de outro lado, estudando a cultura milenar desse país e aprendendo a dança clássica do *Kathakali*. Em Calcutá, formei um *ensemble* de dança-teatro, o Calcutta Dance Theatre, montando fragmentos do épico clássico do *Mahabharatha*, assim como peças contemporâneas, de autores alemães e indianos, aprendendo e praticando interculturalidade cênica.

Em 1982, de volta para o Brasil, fundei em Belo Horizonte, o Grupo Pagu Dança-Teatro, cujo nome se deveu a seu primeiro espetáculo, dedicado a Patrícia Galvão, *Noturno para Pagu*. A redescoberta de Pagu – a musa do Modernismo brasileiro – fez-me artisticamente voltar ao Brasil, interpretando a sua biografia de forma intuitivamente “pós-dramática”, em colagens cênicas. O sucesso nacional dessa produção, principalmente em São Paulo, consolidou o grupo e o encorajou para duas outras encenações: *Lulu*, de Frank Wedekind, uma peça expressionista alemã, continuando os estudos das vanguardas históricas, iniciados com o modernismo em Pagu; e “O que é isso Gabeira?”, baseada nas obras e biografia de

Fernando Gabeira, tematizando o Brasil contemporâneo da guerrilha urbana até o movimento dos Verdes. Seguiram-se várias outras produções, em Minas Gerais, culminando em *Triunfo: um delírio barroco* – baseada em *Triunfo Eucarístico*, uma crônica portuguesa sobre a sociedade de 1733, em Vila Rica/Ouro Preto –, realizada em 1986, no teatro do Palácio das Artes, incluindo, na apresentação, a companhia de dança dessa entidade e o Grupo Galpão, como convidado especial. Após quatro anos de pausa na direção de espetáculos, surge o projeto de montagem de *Dendê e Denço*, em 1990, a convite da atriz Rita Assemany⁸. Na decisão de aceitar o convite, talvez pesasse também o fato de eu estar retornando a Salvador, colocando-me na posição de observadora da cidade e de sua história cultural. O resultado da experiência foi certamente influenciado

pela convivência com outras culturas, na Índia e na Alemanha, o que me ajudou no reconhecimento do objeto – a minha própria cultura – de forma crítica. Em 1993, encontrei-me com o dramaturgo alemão Tankred Dorst e elaboramos, conjuntamente, em Salvador, uma versão da sua peça *Merlin ou a Terra Deserta*. O longo processo coletivo para encontrar um modo de encenar essa peça implicou um percurso por quase todas as minhas experiências anteriores, o trabalho interdisciplinar, envolvendo dança, teatro, música e artes plásticas. Procurando uma forma contemporânea para a encenação dessa lenda mitológica, tratada por Tancred Dorst e sua parceira Ursula Ehler como uma revisão do pensar utópico durante a história, cheguei quase inevitavelmente a uma linguagem cênica transcultural ou, talvez, universal. Assim, minha trajetória através de estilos e culturas terminou temporariamente, de certa forma, numa conjunção artística cumulativa,

⁸ Rita Assemany, reconhecida e premiada atriz de Salvador, foi a responsável pela produção do espetáculo *Dendê e Denço*, levantando verbas de forma alternativa e codirigindo a produção. Pelo acúmulo de funções e o cansaço dos ensaios, Assemany sofreu uma torção no pé. Os ensaios não foram interrompidos e as dificuldades de locomoção da atriz foram absorvidas como gesto em algumas cenas do espetáculo.

sempre mantendo como princípio básico o *work in progress*, dedicando-me a processos evolutivos de criação, abertos e prontos para novas aventuras artísticas.

Dendê e Dengo e Merlin ou A Terra Deserta são estudos de caso do tipo intrínseco, em que o interesse da investigação contém em si mesmo sua compreensão, servindo de instrumentos para esclarecer teorias de encenação à proporção que se envereda na análise. Além de estudos do tipo “intrínseco”, são também estudos de caso do tipo “situacional”, análise sobre um acontecimento a partir da perspectiva de quem dele participou. Para as análises, compus um *corpus* de referência, com o seguinte material: registro de áudio e vídeo; entrevistas com o elenco e outros profissionais envolvidos; programa da peça, texto do espetáculo; anotações a partir de observações diretas e indiretas, como diretora; material de imprensa e fotografias. Nesta pesquisa, a meta foi fazer uma reconstituição¹⁰ dos espetáculos, tentando transmitir o “metatexto” e o “texto espetacular”¹¹ da encenação.

Dendê e Dengo (1990) é um espetáculo de teatro coreografado, com temática e equipe baianas, que trata das influências culturais amalgamadas no processo da colonização brasileira, fazendo referências às culturas portuguesa, indígena, africana, francesa e japonesa. O espetáculo nasceu de um desejo da atriz Rita Assemany de realizar uma peça sobre a

Bahia. Ela confidenciou suas intenções à autora Aninha Franco, que aceitou a colaboração, por se sentir identificada com a temática da baianidade, e, também, por possuir bastante material reunido para escrever sobre o assunto. Depois, em decorrência de indicações, Rita Assemany convidou-me como diretora e a Iami Rebouças como atriz, dividindo o palco com ela.

Dendê e Dengo foi um projeto da atriz Rita Assemany, que ergueu a produção com dinheiro conseguido às próprias custas, através da comercialização de cestas de café da manhã. Pontuo este detalhe para esclarecer que, ainda nessa época, encontramos formas de atuação e produção no teatro baiano muito similares às identificadas nos coletivos teatrais dos anos 1970. Nessa década, o que interessava era fazer um teatro transformador, ludibriar a censura política e se sentir parte de uma elite intelectual revolucionária, cultivando um tipo de orgulho de ser artista. Vê-se, nos anos 90, um acentuado desejo de sobreviver do teatro, tornando a conquista de plateias um fator eminentemente econômico.

“Sempre Podemos Fazer Melhor”

A unanimidade de opiniões favoráveis, tanto na imprensa quanto nos depoimentos dos profissionais envolvidos, a respeito da qualidade do espetáculo e de sua função no cenário teatral baiano, levou-me a concluir que a montagem do espetáculo *Dendê e Dengo*, historicamente, foi um “divisor de águas” na cidade de Salvador.

A partir de 1990, ano em que veio a público, esta obra cênica foi considerada um marco, por sua forma de criação como espetáculo teatral. Exerceu influências marcantes sobre os jovens atores, muitas das quais identificáveis em termos de linguagem cênica e proposta estética, que percebi nos depoimentos de Iami Rebouças e Rita Assemany.

Em *Dendê e Dengo*, a dramaturgia foi construída na experimentação e durante os ensaios, como foi muito bem frisado por Iami Rebouças, ao se referir aos personagens Francesa, Índio, Bahêaa e Jipe, que tomaram consistência e caráter durante o processo.

Constatei durante a pesquisa algumas características da obra e metodologias aplicadas, assim destacadas:

⁹ O método estudo de caso é uma estratégia de pesquisa definida da seguinte forma: “uma inquirição empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto da vida real [...] capacidade de lidar com uma completa variedade de evidências – documentos, artefatos, entrevistas e observações” (YIN, 1989, p. 19).

¹⁰ Reconstituição no sentido de análise de espetáculo, para Pavis, são coletas de indícios, de documentos de representação, assim como dos enunciados de intenção dos artistas, escritos durante a preparação do espetáculo, e dos registros mecânicos, efetuados sob todos os ângulos e todas as formas possíveis. Ver mais em *A análise dos espetáculos*, de Patrice Pavis (2008, p. 6-7).

¹¹ “O metatexto é um texto não escrito que reúne as opções de encenação que o encenador tomou consciente ou não ao longo do processo dos ensaios [...]. O texto espetacular é a encenação considerada não como objeto empírico (o objeto em sua materialidade e a situação concreta de sua enunciação), mas enquanto sistema abstrato, conjunto organizado de signos (PAVIS, 2008, p. 4).



- disposição dos envolvidos para “longos processos de experimentação” com o texto;
- marcante pelo trabalho com a palavra e o canto;
- cenas construídas em “várias camadas” ou subcenas fusionadas;
- entrega das atrizes para encontrarem com a diretora uma “dramaturgia corporal”;
- atuação como jogo com o texto, com o espaço, com o público, com o próprio corpo e o corpo da outra pessoa;
- “ser uma obra em processo”, aberta à colaboração das atrizes, que trouxeram ideias e outras personagens, inspiradas pelo texto e vivências próprias;
- uma efetiva “relação de colaboração” entre a autora, a direção, o cenógrafo e as atrizes para reformulação e aperfeiçoamento do espetáculo.



Yanka Rudzka. Solo. Foto: Silvio Robatto.

A opção por estes procedimentos no processo de trabalho demandou tempo. As cenas não eram marcadas logo de imediato. Tínhamos em mente “**Pensar que sempre podemos fazer melhor**”, uma ideia apresentada por Roberto Baccia, do Teatro de Punteдера, numa conferência no Teatro do Icba, em 1993. O que ele sugere é a conscientização de que se trata de um teatro de pesquisa que cresce a cada dia e de fato nunca acaba. Realiza-se pelo seu gesto inacabado, pela obra em processo de criação. Você se envolve com esse teatro, à medida que se coloca num processo de apreensão criadora, como um ator-pesquisador ou um diretor-pesquisador, e a cada dia pensa no que pode ser melhorado na cena.

A Preparação de Merlin

O trabalho da montagem do espetáculo *Merlin ou a Terra Deserta* teve em seu início a estratégia de um curso, “Passos versus ao teatro coreográfico”, que funcionou como uma pré-seleção. Havia um rebuliço na cidade, provocado por minha proposta estética com *Dendê e Dengo*. “Bom, quando eu fui fazer a audição para Merlin, não só eu, mas a classe teatral estava num frisson muito grande para trabalhar com você. Nós vínhamos da experiência teatral de assistir *Dendê e Dengo* e aquilo tomou a classe teatral de tal maneira” (Marcelo Prado, depoimento concedido em 19/01/2011). Para a montagem de Merlin, a atriz Iami Rebouças foi convidada e teve uma participação especial no espetáculo. Em depoimento (17/1/2011) concedido à autora, ela fala sobre diversos aspectos do processo: “Merlin não foi só uma montagem de um espetáculo, foi como se fosse um *curso livre*. A estrutura de um *curso livre*, de uma vivência mais prolongada, [...] houve uma pesquisa, e acho que foi dada muita liberdade aos atores“ [...]. O projeto de montagem previa ser Merlin uma obra em processo, com uma série de atividades preparatórias que dariam um sólido suporte para o elenco, formado por atores e dançarinos, e para todas as pessoas envolvidas, como artistas plásticos, fotógrafos e *videomakers*, unidos pelo horizonte comum das artes cênicas. Durante aproximadamente seis meses de preparação e ensaios, o núcleo e o elenco selecionado cumpriram uma extensa programação de oficinas, leituras, pa-

letras, vídeos e filmes, com temáticas voltadas para ampliar o universo de conhecimento de Merlin. O processo das leituras foi chamado de encontros na Távola Redonda. Esse sentar em círculo dos atores, direção e equipe, foi acrescido de encontros e palestras informais, com diversos estudiosos: Ordep Serra (a lenda e a história do Rei Artur), Pedro Agostinho (o Sebastianismo), Áureo Augusto, Luiza Marques (a visão holística do mito Merlin). Estes e outros assuntos, levantados por mim e pelo coletivo, foram enriquecedores para o nosso imaginário. A contextualização nos trouxe diferentes visões do mito, que foi visto sob várias perspectivas, possibilitando um melhor entendimento do texto e dos personagens. Foi levantada uma bibliografia e muitos atores se dedicaram às leituras investigativas e complementares ao trabalho de interpretação. Essas leituras me entusiasmaram para a perspectiva de encenar um Merlin merliniano, com criações de cenas de atmosfera mágica. Concentrei-me no simples ato de um mago no seu poder de fazer o desaparecimento das coisas. Com esta preocupação criei, com a ajuda do elenco, para a encenação no Teatro do Icba, várias possibilidades de os atores entrarem e saírem de cena, fazendo fugas ou aparecimentos de forma surpreendente. A intenção foi, sobretudo, o descortinar novos horizontes da magia ampliando a comunicação com o público, deixando sempre um fio de tensão. O ator Lúcio Tranchesi, que interpretou o Merlin, fala à autora, com propriedade, sobre o tema, no seguinte trecho do seu depoimento (19/1/2011): [...] “para mim, o que hoje entendo é que a magia não está exatamente em mim [...] mas está na doação, na possibilidade de encantar, então eu fazia muito simples mas com uma verdade cara de pau [...]. Mais adiante, em seu depoimento, o ator coloca: “Esse personagem, esse processo, essas trocas, essas vivências com o processo, com todo mundo, enriqueceu muito a cada um. Eu acho que eu me transformei depois daquilo. Pessoalmente, espiritualmente”.

Na encenação de Merlin sobressaem duas características marcantes: a primeira, a enunciação cênica sendo elaborada não só a partir da palavra, mas do espaço e dos objetos; e a segunda é a multifunção dos objetos manipulados pelos atores. Há ainda uma terceira característica marcante que é o trabalho com o corpo e a voz, simultaneamente,

a encarnação do texto no corpo. Sobre o assunto, Beto Mettig, que interpretou três diferentes papéis no espetáculo, diz à autora, em depoimento concedido em 31/01/2011: [...] Lembro de um laboratório que fizemos a partir de um exercício físico que me levou a descobrir a voz da personagem, a energia que utilizamos para ela em cena. A descoberta foi tão forte que fiquei rouco por dois dias seguidos depois. Foi uma espécie de parto! E só a partir daí é que a forma fez sentido dentro da cena [...]. O processo de criação trouxe uma série de aspectos inovadores, como a presença dos autores, graças ao apoio do Goethe-Institut München, numa iniciativa do Icba-Salvador. Os autores analisaram com a equipe a estrutura da construção do texto, assistiram aos ensaios e orientaram para os cortes da adaptação de 14 horas para a metade do tempo. Nesse grande desafio, coloquei os atores como co-criadores, concedendo desta forma muito espaço para a criação, o que os surpreendeu. Embora fosse um elenco jovem, pouco amadurecido para a tarefa, havia uma energia e um entrega muito grande. Daniel Becker, na época iniciando sua carreira em teatro, faz uma lembrança, em entrevista (15/1/2011) concedida à autora, sobre a presença de Dorst e a entrega do elenco durante uma improvisação: [...] “eu me lembro que Dorst e Ursula subiram para pegar a sacola deles [...] e ficaram olhando a improvisação [...] Era uma improvisação louca, [...] e Dorst sentou admirado com o que via e ficou até o final. Depois ele comentou que ficou impressionado com o que viu. Ali sem dúvida tinha outro espetáculo. Sem texto nenhum, tudo dançado, tudo na base do corpo [...]”.

Entre a Alemanha e a Bahia, a *Ausdruckstanz* e *Dendê e Dengo*, dança-teatro e teatro coreografado e a cavalgada em Merlin ou a Terra Deserta, a ligação foi o corpo revisto como produtor de cultura, e a dança-teatro como um projeto intercultural e nômade.

REFERÊNCIAS

- BALME, Christopher B. *Theater im postkolonialen Zeitalter*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAXMANN, Inge. *Dance Theatre: Rebellion of the*



- Body, Theatre of Images, and a Inquiry into the Senses of the Senses. *Ballet International*. Ano 1, v. 13, p. 55-61, jan. 1990.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho et al. (Orgs.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Anablume, 2000. p. 15-30.
- _____. (Org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2008.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CANEVACCI, Massimo. Transculturalidade, interculturalidade e sincretismo. Tradução de Isabela Frade. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 10, v. 1, n. 14, p. 137-141, jun. 2009.
- DENDÊ e Dengo e a tricoloração. Um texto de referências de Aninha Franco e convidados. Programa da peça em 1990. Texto não publicado.
- DORST, Tankred. *Merlín ou A terra deserta*. Colaboração: Úrsula Eheler. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- FINKIELKRAUT, Alain. *A derrota do pensamento*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- FRANCO, Aninha. *A criação na cidade da Baía (1990 a 2000)*. Salvador, 2010. Original não publicado.
- GUILBERT, Laure. *Danser avec le IIIe Reiche: les danseurs modernes sous le nazisme*. Paris: Editions Complexe, 2000.
- HOFFMANN, Hilmar. *Mythos Olympia: Autonomie und Unterwerfung Von Sport und Kultur*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1993.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- LEHMANN, Hans-Theies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MÜLLER, Hedewig. *Mary Wigman-Leben und Werk der Grossen Tänzerin*. Weidheim, Berlin: Quadriga Verlag, 1986.
- MÜLLER, Hedwig; STABEL, Ralf; STÖCKEMANN, Patricia. *Krokodill im Schwanensee: Tanz in Deutschland seit 1945*. Berlin: Anabas Verlag, 2003.
- PARTSCH-BERGSOHN, Isa. *Modern Dance in Germany and the United States: Cross-currents and Influences*. Newark, New Jersey: Harwood Academic Publishers, 1994. 12-20. Tradução de Andréia Maria Ferreira Reis. *Cadernos do Gipe-Cit, Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História*, Salvador, n. 18, p. 101-126, 2008.
- PATERNOSTRO, Carmen. *A dança expressionista alemã: contribuições e incentivos para a dança na Bahia*. 2008. 135 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SCHLICHER, Susanne. *TanzTheater: Traditionen und Freiheiten (Dança-Teatro: Tradições e Liberdades)*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1987.
- SCHMIDT, Jochen. *Pina Bausch: Tanzen gegen die Angst*. München: Econ Ullstein List Verlag, 2002.
- SERVOS, Norbert. *Pathos und Propaganda (Patos e Propaganda)*. *Revista Ballett International*, Berlin, ano1, v. 13, p. 66, 1990.
- _____. *Pina Bausch-Tanztheater*. München: K. Kieser Verlag, 2008.
- TROYES, Chrétien de. *Romances da Távola Redonda*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- VOSWINCKEL, Ulrick. *Frei Lieb und Anarchie: Schwabing Monte Verità, Entwürfe gegen etablierte Leben*. München: Allitera-Verlag, 2009.
- WIGMAN, Mary. *The language of danse*. Tradução Walter Sorell. Connecticut: Wesleyan University Press, 1966.
- YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookmann, 2001.