

*UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS*

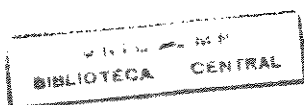
*INSTITUTO DE ARTES*

*UMA ARQUEOLOGIA DA DANÇA:  
RELEITURA COREOGRÁFICA DE CHINITA ULLMAN*

*MARCIA REGINA BOZON DE CAMPOS*

*Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes  
do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito para  
a obtenção do grau de Mestre em Artes sob orientação  
da Profa. Dra. Sílvia Mônica Allende Serra do DACO-IA.*

*CAMPINAS, 1995*



MADE BC  
CHAMADA:  
TUNHAM  
CIEP  
Ex.  
BANCO BC/ 38912  
DOC. 229199  
C  D   
CO RB. 11,00  
Em 03/10/99

CM-00136260-5

CAMPOS, Marcia Regina Bozon de

C157a

Uma Arqueologia da Dança: Releitura Coreográfica de Chinita Ullman /Marcia Regina Bozon de Campos - Campinas, [s.n.], 1995.

Orientador: Sylvia Mônica Allende Serra  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

I. Ullman, Chinita. 2. Resgate. 3. Dança. 4. Coreografia.  
I. Serra, Sylvia Mônica. II. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. III.  
Título.

Campinas, 23 de junho de 1995.

COMISSÃO JULGADORA:

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_

## **INDICE**

INTRODUÇÃO.....	03
I. INFLUÊNCIA DO EXPRESSIONISMO NA DANÇA	
I. 1. CONTEXTO HISTÓRICO DO EXPRESSIONISMO.....	05
I. 2. A NOVA DANÇA.....	09
I. 2. 1. MARY WIGMAN E A ESCOLA DE DRESDEN.....	21
I. 2. 2. A INFLUÊNCIA DA ESCOLA DE DRESDEN NA AMÉRICA COM HANYA HOLM.....	27
II. RUDOLF LABAN E A ANÁLISE DO MOVIMENTO	
II.1. VIDA E OBRA DE RUDOLF LABAN.....	39
II.2. TEORIA EFFORT - SHAPE.....	43
II. 2. 1. FATORES DE MOVIMENTO.....	44
II. 2. 2. AS OITO AÇÕES BÁSICAS.....	51
II. 2. 3. OS PRINCÍPIOS ESPACIAIS E QUALITATIVOS DO MOVIMENTO	
II. 2. 3. 1. CORÊUTICA.....	52
II. 2. 3. 2. EUKENÉTICA.....	56
III. CHINITA ULLMAN	
III. 1. CHINITA ULLMAN E A NOVA DANÇA.....	58
III. 2. O LEGADO DA DANÇA DE CHINITA ULLMAN.....	62
IV. ANÁLISE DO MOVIMENTO DE CHINITA ULLMAN.....	73
V. METODOLOGIA.....	78
V. 1. PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	81
V. 2. PESQUISA DE MOVIMENTO PARA UMA RELEITURA.....	84
VI. DISCUSSÃO E CONCLUSÃO.....	95
BIBLIOGRAFIA.....	121

## **RESUMO**

*Este trabalho resume-se numa abordagem teórico-prática da Dança Expressionista em seus primórdios, desde o seu surgimento na Alemanha com os estudos de RUDOLF LABAN a respeito dos movimentos naturais do ser humano, até sua repercussão na América do Norte e do Sul através da influência exercida por HANYA HOLM e CHINITA ULLMAN respectivamente.*

*Contextualizando historicamente o Expressionismo, partimos para o resgate da influência deste movimento na arte da dança, ressaltando seus ideais e principais características, entre elas a de encontrar novos caminhos para a expressão pelo movimento.*

*A próxima etapa foi centrar a atenção sobre Chinita Ullman e sua carreira, desde os estudos na Escola de Mary Wigman na Alemanha, até seu retorno ao Brasil. Seguimos desenvolvendo um método de estudo da sua movimentação, que possibilitasse-nos a incursionar pela instigante tarefa de efetuar uma releitura coreográfica de sua obra.*

*Este método foi desenvolvido a partir do modelo de análise de movimento elaborado por RUDOLF LABAN e aprofundado por MARION NORTH E MÔNICA SERRA.*

*A criação da releitura se deu através de improvisações, sendo pouco a pouco estruturada, constituindo no que apresentamos como produto final registrado em vídeo acompanhando esta dissertação.*

*Este trabalho acadêmico artístico tem como objetivo informar a respeito das origens da Dança Moderna no Brasil, ao mesmo tempo que poderá apontar novos caminhos para a criação coreográfica, no sentido em que esteve embuído, durante todo o trajeto, da preocupação em elucidar a respeito da metodologia utilizada.*

## INTRODUÇÃO

Este é um trabalho acadêmico-artístico.

A parte acadêmica consta do estudo da Dança Expressionista e de sua influência no Brasil através de CHINITA ULLMAN, uma bailarina brasileira que desenvolveu sua carreira na Alemanha nos anos 20.

A parte artística é uma releitura da obra de CHINITA ULLMAN.

O objetivo deste trabalho é resgatar os primórdios da Dança Moderna no Brasil, que teve na figura de CHINITA ULLMAN uma de suas precursoras, não só através de suas consagradas performances, mas também através da escola de dança fundada por ela em São Paulo.

A partir dos estudos de RUDOLF LABAN a respeito dos movimentos naturais do ser humano e do trabalho pedagógico e coreográfico de seus discípulos, mais destacados MARY WIGMAN e KURT JOOSS, incursionamos pela Dança Expressionista, cuja origem deu-se na Alemanha na primeira metade deste século.

Neste trabalho enfatizamos criatividade e o estilo próprio de cada intérprete seguindo a corrente estética desta época que se propôs a libertar a

dança de suas amarras acadêmicas, trazendo-a para junto da arte contemporânea e transformando-a num veículo de expressão da alma humana e da realidade social vigente.

Foi no resgate deste ambiente embuído pelo ímpeto experimentalista, que CHINITA ULLMAN, gaúcha, filha de pai alemão e mãe brasileira, iniciou e desenvolveu uma brilhante carreira como coreógrafa e intérprete integrando inicialmente a escola de dança dirigida por MARY WIGMAN em Dresden.

Esta dissertação se propõe a resgatar, através do estudo deste contexto histórico, a memória desta importante bailarina, elaborando um método de estudo do seu movimento utilizando o modelo de análise desenvolvido por RUDOLF LABAN e aprofundado por MARION NORTH e MÔNICA SERRA. O objetivo foi realizar uma releitura coreográfica de sua obra.

O produto desta releitura caracteriza uma nova obra, inspirada na obra de CHINITA ULLMAN, remetendo ao passado ao mesmo tempo em que é constituída por elementos fortemente atuais.

O trabalho de criação coreográfica foi registrado em vídeo acompanhando esta dissertação acadêmica.

## I. INFLUÊNCIA DO EXPRESSIONISMO NA DANÇA

### I.1. O CONTEXTO HISTÓRICO DO EXPRESSIONISMO

O Expressionismo Alemão teve seu maior momento de expressão durante a república de Weimar, no período do pós-guerra em novembro de 1918. Apoiada de início por ampla camada da sociedade, pois foi encarada como o começo de uma nova vida, acabou provocando grande desencanto. Apesar dos esforços, os primeiros quatro anos foram marcados por crises ininterruptas. No poder, as forças de esquerda conseguiram manter uma unidade por apenas dois meses e logo a república foi palco de embates entre grupos socialistas: os espartacistas que eram pró-soviéticos e a maioria dos socialistas que desejavam uma democracia parlamentar.

As categorias que detinham o poder no império ressurgem rapidamente e os militares que haviam frustrado os sonhos imperialistas e saído desmoralizados da guerra, pois tinham conduzido o país ao desastre e ao desperdício de inúmeras vidas, voltam a ser um fator político de peso. No dia seguinte à proclamação eles foram chamados para auxiliar a manutenção da ordem. As tropas e grupos para-militares Frikops, formados rapidamente, perseguiram e atiravam nos membros militantes de grupos minoritários da esquerda sob a aparente indiferença da maioria social democrata. A aliança



entre a aristocracia e os industriais, que antes dominavam o Império, manteve sua credibilidade. A nacionalização das grandes indústrias, envolvendo planos ambiciosos, nunca se concretizou e a economia foi nacionalizada pela cartelização. Acreditando ser este o último o estágio do capitalismo para que então se instalasse o socialismo, os socialistas não interviam neste processo. Em resumo, os homens de Weimar subjugarão a antiga ordem mas foram incapazes de transformá-la (RICHARD, L. 1988).

O tratado de Versalhes, praticamente imposto aos alemães, contribuiu para que estes se sentissem humilhados e passou a ser considerado como um ataque francês à alma alemã. A idéia de revanche se fortalece entre os direitistas.

Havia ainda a fome desesperadora, a pressão exercida pela inflação quase incontrolável, o desemprego generalizado e os tumultos nas ruas, que passavam a ser constantes. Tudo isso levou ao afastamento aqueles que no início apoiavam a república e as forças de direita tiveram apenas que esperar para agir sob a indulgência dos sociais democratas (RICHARD, L. 1988).

A conturbada República de Weimar foi dominada culturalmente pelo expressionismo, movimento que já havia amadurecido anteriormente durante a Alemanha Imperial, a qual embora fosse francamente hostil ao modernismo por seu gosto clássico, proporcionou condições para que o movimento amadurecesse. Além disso, o cosmopolitanismo da época permitiu o livre trânsito dos artistas que realizavam um ir e vir de idéias e conceitos que os tornavam participantes de uma espécie de comunidade ocidental de cultura. Entre os artistas da época podemos citar: Ibsen, Walt Whitman, Dostoiévsky, Antônio Gaudi, etc.

Segundo MALCON BRADBURY, a definição do Expressionismo não é muito simples, pois abarca um grande número de artistas atuando em diversas áreas: dança, cinema, pintura, poesia, arquitetura e teatro. Na verdade, nunca foi possível definir a existência de um grupo que pudesse ser considerado expressionista, com propostas comuns ou metas definidas. O que se pode afirmar é que os primeiros expressionistas desprezavam a sociedade burguesa, devido à convicção de que o capitalismo industrial distorcia a natureza humana mutilando-a, fazendo com que a alma se esvaziasse de sentimentos e de imaginação ao levar o intelecto e a vontade a agir sob a orientação da produção material. Defendiam que a capacidade de controle do mundo exterior havia sido conquistada às custas da opressão da vida interior e o preço a ser pago por essa nova ordem seria a "mecanização do espírito".

O impressionismo era considerado vazio de conteúdo por parte dos expressionistas, que buscavam romper com o aprisionamento das energias humanas, liberando a psique e explodindo a realidade convencional. O artista expressionista tomava para si a tarefa de tornar visíveis os conteúdos interiores.

Esta visão expressiva da arte não era particularmente nova, daí muitas vezes o expressionismo ter sido desvalorizado, principalmente quando tomados os traços românticos e idealistas do movimento. A originalidade dos expressionistas, no entanto, residia na natureza dos objetos ou símbolos utilizados para expressar tal visão.

MALCON BRADBURY declara que entre os expressionistas, a relação arte-política pode ser identificada basicamente em três correntes:

a) os reformistas, que acreditavam que esta relação se encontrava no conteúdo social e nos ideais humanistas expressos pela obra, que deveria portar uma

mensagem conscientemente libertadora para ter significado;

b) os extáticos, segundo os quais o artista deve provocar a destruição das ilusões e das instituições convencionais, de forma a liberar as energias psíquicas no mundo cotidiano e

c) os apolíticos, para os quais a arte não deveria ter conteúdo político embora pudesse ter um profundo efeito político.

Embora os ideais utópicos e o intelectualismo abstrato do Expressionismo fossem considerados inadequados e até mesmo conservadores por outros modernistas, acabou por conquistar o público após a guerra. Os expressionistas manifestavam constantemente sua vontade de afirmarem o eu subjetivo como centro do universo, apesar de muitas vezes isso se degenerar no preenchimento de um mundo esvaziado com seus próprios egos pendendo para uma auto-dramatização. Os expressionistas do pós-guerra pareciam cada vez mais incrédulos e desorientados ao verem que suas propostas estavam longe de promover uma revolução realmente transformadora.

## I. 2. O EXPRESSIONISMO NA DANÇA

Pensando na unidade psico-física do ser humano, segundo a qual a forma de se mover traduz características da personalidade de cada um e no fato de que o homem faz parte de um organismo vivo, a Terra, que também se move e se transforma constantemente, é interessante observar o fenômeno do Expressionismo na Dança em relação ao contexto histórico do Expressionismo. Sem o intuito de formalizar um novo estilo de dança ou uma nova técnica divergente da técnica clássica, a Dança Expressionista veio para incentivar e ampliar as possibilidades do uso da criatividade e da auto-expressão do bailarino ou coreógrafo, que frequentemente era intérprete de suas próprias coreografias.

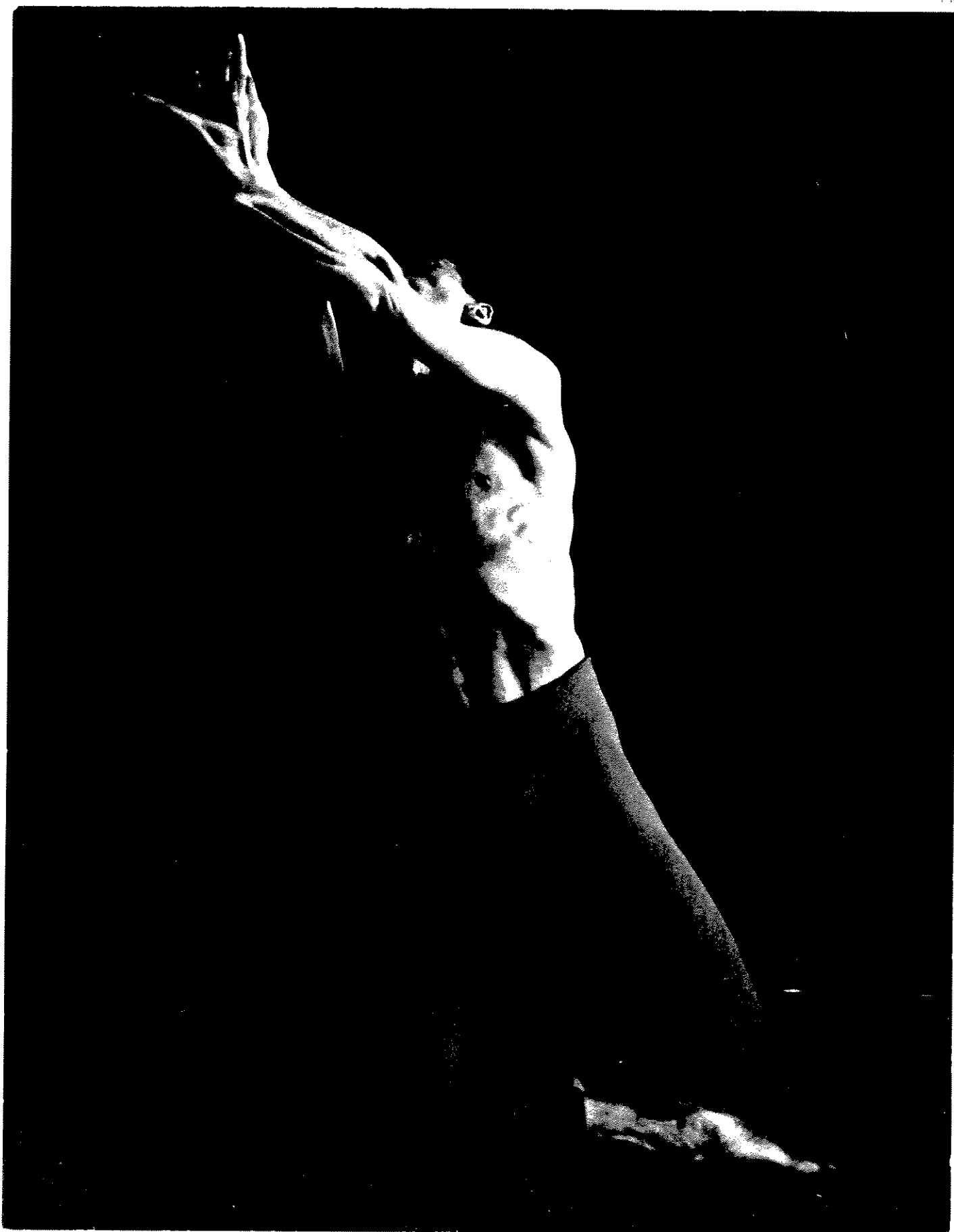
A Dança Expressionista deriva basicamente de duas correntes de abordagem corporal em voga na Alemanha no início do século: a EURRITIMIA, desenvolvida por JAQUES DALCROZE, ensinada no instituto de Hellerau por ele fundado em 1910, que buscava ampliar as bases da educação musical através de um sistema de cordenação entre a música e o movimento do corpo (LOVE, P. 1964); e das pesquisas de RUDOLF LABAN a respeito dos movimentos naturais do ser humano, que compõe-se do que ele denominou de quatro fatores de movimento (fluência, peso, espaço e tempo), os quais, combinados entre si, resultam nas chamadas oito ações básicas (pressionar, golpear, fluir, flutuar, sacudir, pontuar, torcer e talhar), (LABAN, R., 1950). Apenas como exemplo, tomando-se a ação de pressionar, identificamos: movimento firme em relação ao fator peso; direto ou focado em relação ao espaço; lento em relação ao tempo

e contido em relação à fluência.

Tais experiências, feitas principalmente no período em que RUDOLF LABAN viveu em Munique com um grupo de estudantes dispostos a expandir seus horizontes para além da dança acadêmica, resultaram no exercício da Dança Coral, uma manifestação ritualística com a intenção de integrar o indivíduo com o outro e com o espaço, através de movimentos simples e expressivos. Se relacionarmos com o momento histórico perceberemos que esta manifestação vem justamente suprir a necessidade do indivíduo que, emigrado do campo, vêm a se adaptar à vida nas metrópoles e ao novo ritmo dado pela linha de produção industrial em contraposição ao trabalho agrícola.

Entre os principais expoentes da Dança Expressionista estão MARY WIGMAN e KURT JOOSS, discípulos e assistentes de RUDOLF LABAN. Em estilos bastante distintos, ambos desenvolveram seu trabalho coreográfico em simultaneidade a um intenso trabalho pedagógico. MARY WIGMAN fundou a Escola de Dresden e KURT JOOSS, ao lado de SIGURD LEEDER, elaborou um detalhado método para a formação de bailarinos e coreógrafos profissionais com base nos princípios de movimento estudados por LABAN, método este ensinado até pouco tempo no departamento de dança da Folkwang Hochschule em Essen, fundado por eles em 1927.

O enfoque do Método JOOSS-LEEDER era dado no sentido de utilizar o corpo do bailarino como um todo inseparável, sempre reportando ao fato de que cada movimento está carregado de um valor expressivo. Desta forma, em um bom bailarino, rosto, mãos, pernas, braços, pés e tronco, participam igualmente na expressão geral do movimento. Cada músculo deve estar pronto para participar da ação, assumindo a tensão específica



JEAN CÉBRON - SOLO - 1961



"PAVANA PARA UMA CRIANÇA MORTA" - BALLET JOOSS, 1929

pertencente a cada movimento. Entendiam que para refletir as "forças vitais" descritas por LABAN, o corpo do bailarino precisava, antes de mais nada ser polido e afinado como um instrumento.

Por outro lado, para refletir tais "forças vitais" através de significados corporais, o bailarino precisaria vivenciá-las na sua própria experiência de movimento. Isso era feito através de exercícios de improvisação, que, a posteriore, eram transformados em um produto estabelecido pelo exercício de composição. Através dessa prática, os alunos eram metodologicamente incentivados a coreografar e a analisar seus próprios processos criativos.

KURT JOOSS e SIGURD LEEDER iniciaram então a elaboração de uma série de Estudos de Movimentos. Estes Estudos eram sequências de dança que englobavam todas as possibilidades de movimento estudadas por LABAN. Realizados ao som de piano, que procurava dar a direção musical para a realização dos movimentos, treinavam o corpo do bailarino através do aprendizado gradual e da posterior repetição constante, da mesma forma que a técnica de dança tradicional. A grande diferença estava na amplitude de possibilidades em relação ao uso dos fatores de movimento, ou seja, espaço, tempo, peso e fluência, contidas nesses Estudos.

KURT JOOSS, em suas próprias palavras citadas por ANATOLE CHUJOY, considerava a Dança Clássica como uma das origens de seu método, mas afirmava extrair de suas bases apenas aquilo que julgava necessário. Como exemplo citava a meia ponta alta que ao seu ver estabelece um bom pivô para o giro, sem entretanto aderir às sapatilhas de ponta de gesso (CHUJOY, A., 1937).



O método JOOSS-LEEDER possuía um componente fisiológico e outro componente psicológico unidos em um todo homogêneo. Explorava o sistema "stabile" da dança clássica e o sistema "labile" proposto por LABAN. Os termos "labile" e "stabile" foram emprestados da física e designam primariamente "pronto para mudar, instável" e "estacionado, estável". O sistema "labile" introduzia a fluência constante do movimento, enquanto que o sistema "stabile" empregava o giro para fora (tour-out), o equilíbrio e a elevação. A combinação dos dois sistemas era, ao seu ver, muito eficaz pois englobava tanto os movimentos centrais, que emanam do tronco e caracterizam a Dança Moderna, quanto os movimentos periféricos, que se originam nas extremidades do corpo e são típicos da Dança Clássica (WINEARLS, J., 1958).

Tomando como modelo da Dança Expressionista o método JOOSS-LEEDER percebe-se a introdução de diversas novas posturas na movimentação do bailarino. Dentre elas podemos identificar: <sup>1</sup>

#### 1. Movimentos posturais:

Movimentos envolvendo o centro do corpo (abdômen), também considerado o centro de gravidade. Seu fortalecimento implica na unificação dos membros e na consciência do eixo do corpo em relação ao centro da Terra. A dança clássico-romântica também trabalhava tecnicamente o fortalecimento muscular do centro de gravidade, mas sempre com o intuito de promover a

---

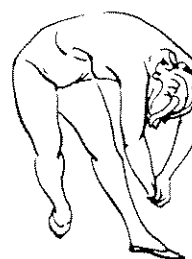
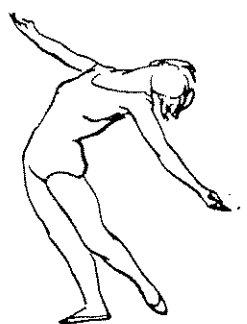
<sup>1</sup> Fonte: WINEARLS, J. "The Jooss-Leeder Method", A. C. Black Ltda, London, 1958.

sensação de leveza pela sustentação dada por este trabalho (uso do peso leve).



## 2. Pés em constante contato com o chão:

As pernas passam a atuar como dois vetores direcionados para o solo, servindo de base firme para o deslocamento do corpo e para a exploração de movimentos multifocados com o tronco e membros superiores (utilizando várias direções simultaneamente no espaço). Mesmo quando erguidas as pernas, mantém a relação com o chão e não com o céu como na dança acadêmica.



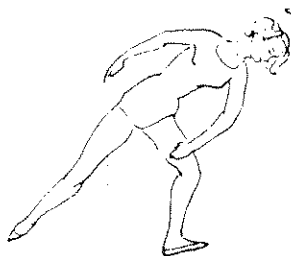
### 3. Movimentos espiralados:

Torções de coluna, que resultam numa ampla exploração das múltiplas direções da cinesfera (espaço ao redor do corpo), de forma que partes distintas do corpo foquem diversas direções simultaneamente no espaço.



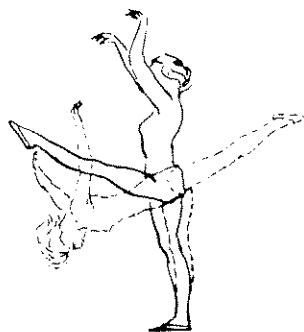
### 4. Contração-relaxamento:

Exploração do peso firme com o centro do corpo em contrações fortes do abdômen ou com os membros, seguido de peso neutro, como os movimentos feitos com os pés no chão em algumas danças primitivas.



### 5. Swing:

Movimento do pêndulo, com acento transicional conectando o início e o fim do movimento que se mantém constante. Este movimento se faz com grande economia de energia, de forma harmoniosa e natural.



### 6. Tensão oposta (double tension)

Atitude em que duas forças, uma central e outra periférica atuam simultaneamente numa mesma parte do corpo. São movimentos que carregam a idéia de conflito, falta de harmonia ou ambiguidade.



### 7. Giros labile (labile turns)

Nesses giros fora do eixo, o peso é sustentado entre o centro do corpo e uma das linhas diagonais, posição que só pode ser mantida com o corpo em movimento. O giro pode ser brecado trazendo-se repentinamente o corpo para a vertical e transferindo-se o peso de um pé para o outro pé. Pode-se ainda mudar a posição do tronco durante o giro, aumentando sua instabilidade. Para efetuar este tipo de giro é preciso manter o centro do corpo fortalecido por um alto grau de tensão, mantendo o restante do tronco relaxado o bastante para ser capaz de exercer o movimento de swing fora da linha vertical de apoio.



### 8. Quedas resultantes do parcial ou completo abandono da resistência à força da gravidade:

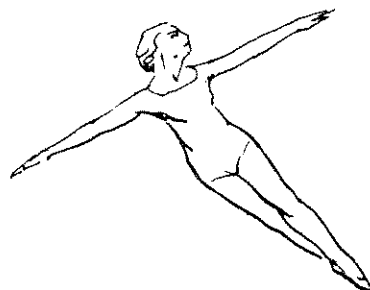
Implosão: quando o corpo abandona-se totalmente à força da gravidade a partir da posição vertical, indo diretamente em direção ao chão, esparramando-se nos apoios laterais.



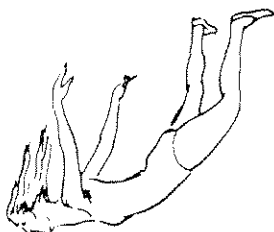
A mesma queda torna-se parcial caso os joelhos sejam sustentados juntamente com a bacia, enquanto o corpo se abandona em direção ao chão.



Explosão: ocorre quando se permite ao corpo lançar-se para fora da sua área de sustentação. Este tipo de queda utiliza geralmente a ação das pernas, que se lançam sem controle de um ponto de apoio para outro, trazendo o resto do corpo como consequência deste movimento.

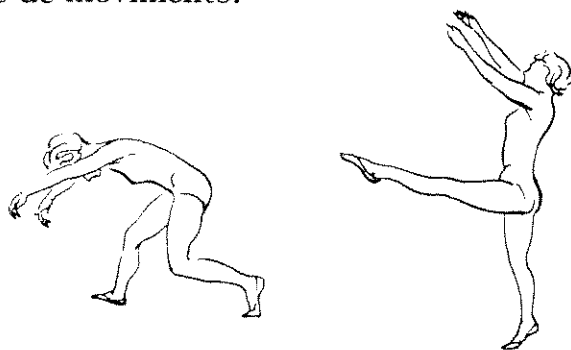


Este tipo de queda só ocorre com o corpo como um todo, caso o bailarino esteja a uma certa altura do chão.



### 9. Fluência livre e fluência controlada:

O movimento na dança moderna tem a possibilidade de ser naturalmente livre ou conscientemente conduzido. O bailarino deve ser treinado nas duas modalidades para que possa alterná-las constantemente, criando nuances na dinâmica da coreografia. É possível desta forma que se tenha um momento de fluência levemente controlada, seguida pela fluência totalmente livre de uma queda, retomando-se repentinamente o total controle aumentando o nível de tensão para que se retorne ao eixo. O movimento executado em fluência livre costuma ser de grande conteúdo expressivo, porém se faz necessário intercalá-lo com movimentos feitos em fluência controlada para que se organize e esclareça a frase de movimento.



## I. 2. 1. MARY WIGMAN

MARY WIGMAN nasceu em 13 de novembro de 1886 em Hanover, Alemanha.

Com sólida formação musical, pretendia seguir a carreira de cantora. Entretanto, a partir de um contato com JAQUES DALCROZE , mudou os rumos de sua vida indo estudar na escola por ele coordenada em Dresden. Já formada, partiu em busca de complementação aos seus estudos do movimento tornando-se então discípula e assistente de RUDOLF LABAN no período entre 1913 e 1919 em Asconan, Suíça.

Mais tarde, de volta a Dresden, fundou sua própria escola e companhia de dança por onde passaram nomes como HANYA HOLM, GRET PALLUCA, HARALD KREUTZBERG e CHINITA ULLMAN, entre outros.

Com MARY WIGMAN, a dança se manifestou, pela primeira vez, como uma forma de arte totalmente autônoma, encarnando os ideais do modernismo vigente (WIGMAN, M., 1963).

Desvinculada da pantomima, da ilustração musical, do virtuosismo acrobático, da idéia de escultura em movimento e da geometria do espaço, a



dança mergulhou na abstração e o corpo passou a ser o instrumento expressivo da vida interior do coreógrafo.

Acreditava que da mesma forma que o homem e o mundo ao seu redor se influenciam mutuamente, modificando-se e construindo suas características, o movimento e o espaço interagem resultando na dança. O dançarino passa a ser a encarnação de uma personalidade envolvida por seu próprio universo.

Refletindo as tendências filosóficas do espírito alemão vigente no início do século, mesclava a introspecção com a ação, acreditando ser a dança uma fusão entre Apolo e Dionísio, entre o êxtase e a forma. A vitalidade e a eloquência do corpo do bailarino, a profundidade de suas emoções e a possibilidade de comunicar sensações recorrendo aos domínios não intelectuais, eram segundo ela declara os elementos que embuíam de magnitude a dança enquanto arte moderna (WIGMAN, M., 1963).

Dentro desta concepção, ela explorou em seus solos ou em suas coreografias para grupo, os mais diversos estilos, indo do lírico ao grotesco passando pela tragédia. Para MARY WIGMAN a dança era um modo do homem comunicar imagens alegóricas, oníricas e conteúdos muito íntimos, não traduzíveis pela linguagem verbal.

Bastante característico era o uso que fazia do espaço, ora tratando-o como oponente, ora acariciando-o como se fosse um ente com vida, conferindo-lhe sempre um caráter psicológico, considerando-o um companheiro inseparável,

dando-lhe um tratamento bastante próximo ao tratamento que um nadador dá à água enquanto nada.

Os movimentos naturais estudados por RUDOF LABAN tornavam-se então material específico da dança. Na escola de MARY WIGMAN, o dançarino era estimulado a descobrir suas características pessoais a fim de desenvolvê-las afinando o seu instrumento de expressão, o corpo, sem ter como objetivo moldá-lo numa forma comum a todos os corpos, mas aprofundando-se justamente em acentuar suas diferenças. A interpretação pessoal do dançarino seria responsável por colorir o gesto ou o movimento cênico.

Aos seus alunos, ela procurava passar seus conceitos a respeito da criação na dança, a qual, segundo ela, se dava por uma atração magnética entre a imagem e a vontade obsessiva de agir, que transformaria a substância evanescente num material maleável, passível de ser moldado. Num segundo momento da criação, a composição ou construção viria com a função de estruturar e dar corpo ao material emergente. Cada criador leva em si seu próprio tema característico que surgirá através da experiência e se completará durante um ciclo completo de criação, passando por múltiplas variações e transformações. Toda a construção da dança surge da experiência por parte do criador em vivenciar corporalmente as imagens da dança que ele irá encarnar, moldando assim a medula, o acorde básico ao redor do qual se cristalizará todo o resto e que terá sua verdadeira estampa.

Como fonte de inspiração, MARY WIGMAN procurava observar e deixar-se influenciar pelas forças da natureza, sempre buscando em sua memória

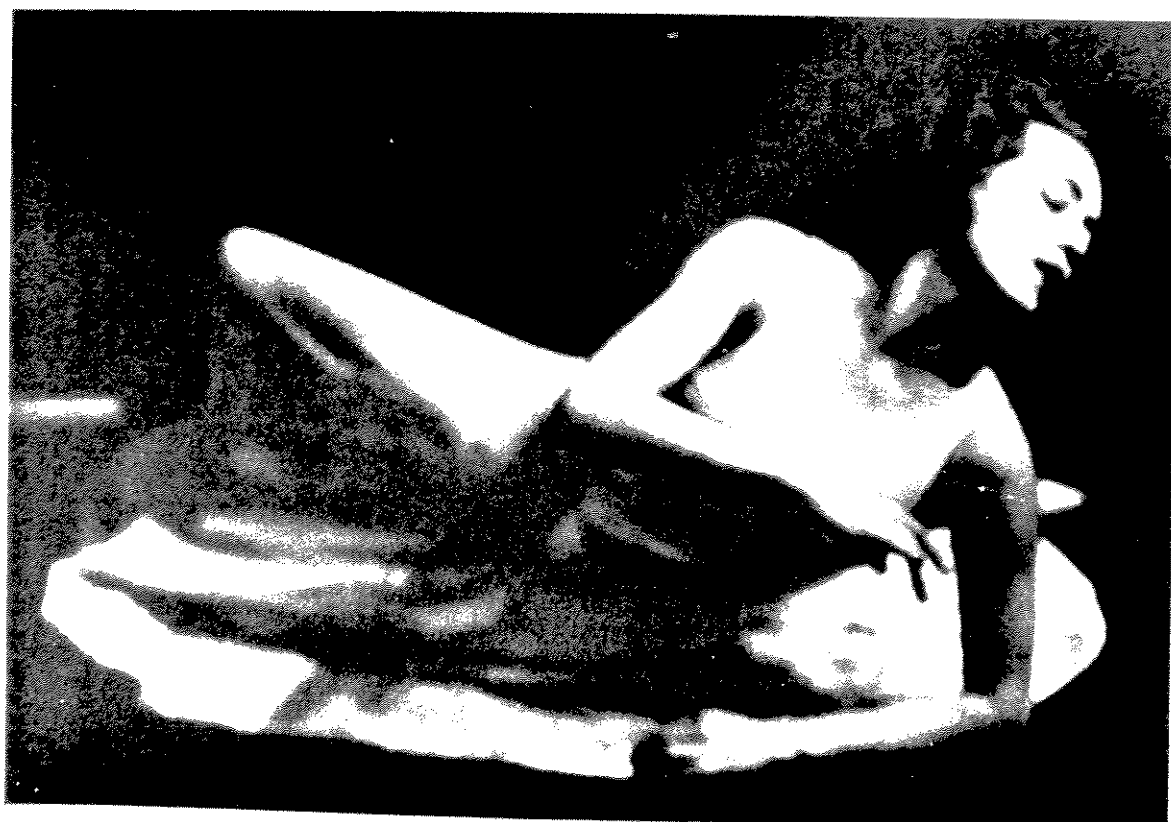
corporal as sensações impressas por suas diversas vivências. Encontramos em seu repertório uma série de sete coreografias inspiradas em diversas paisagens denominada "Schwingende Landschaft", datada de 1929, entre as quais uma delas denominada "Pastorale" traduz o clima ameno do Mediterrâneo, no qual ela revive a sensação de estar na praia, sem nada fazer, sem nada pensar, abandonada ao instante, enquanto uma outra coreografia denominada "Gesicht der Nacht" revive as sensações trazidas pela noite, pela guerra, pela solidão e pela idéia de morte (WIGMAN, M., 1963).

MARY WIGMAN teve contato com as civilizações africana, asiática e oceânica, pesquisando a fundo a relação do movimento com o ritmo de instrumentos percussivos, como acontece em Hexetanz II, coreografia construída a partir do som de tambores orientais na qual ela utilizava uma máscara encobrindo o rosto. Com este recurso, ela impessoalizava o intérprete e neutralizava a expressividade do rosto transportando-a para o resto do corpo, dando prioridade ao trabalho das mãos.

Sem dúvida o trabalho de MARY WIGMAN foi de uma amplitude surpreendente, tendo influenciado profundamente seus discípulos, não no sentido de induzi-los a seguirem seus passos à risca, mas sim de encontrarem em si mesmos seus próprios caminhos artísticos.



"SCHICKSALS LIED" - MARY WIGMAN, 1935



"PASTORALE" - MARY WIGMAN, 1929

## I. 2. 2. A INFLUÊNCIA DA ESCOLA DE DRESDEN NA AMÉRICA ATRAVÉS DE HANYA HOLM

Nascida em Frankfurt em 1893, HANYA HOLM iniciou-se na arte através da música, vindo então a integrar a Escola de Ginástica rítmica de JAQUES DALCROZE em Hellerau.

Após concluir sua primeira formação, tornou-se discípula de MARY WIGMAN, também formada anteriormente pela Escola de Dalcroze. Membro da primeira companhia de dança formada por MARY WIGMAN, HANYA HOLM foi também sua assistente e principal professora em sua escola em Dresden.

Em 1931 partiu para os Estados Unidos com o intuito de representar WIGMAN e difundir seus ensinamentos, fundando a New York Wigman School of Dance, trazendo aos americanos um método de ensino da dança com base nos princípios de LABAN e estímulo à criação coreográfica.

Percebendo ser o ritmo e o temperamento americano bastante diferente do ritmo e temperamento alemão, tratou de adaptar seus conhecimentos ao novo ambiente de trabalho, de forma que gentilmente começou a exercer influência na Dança Moderna Americana que ainda se encontrava em seus primórdios (HOLM,H., 1935).

Considerada como uma de suas pioneiras juntamente com MARTHA GRAHAM, DORIS HUMPHREY e CHARLES WEIDAM, HANYA HOLM não tinha a preocupação de impor suas idéias, mas permitia que a vitalidade e jovialidade do novo continente trouxessem frescor e maturidade à sua arte.

Em meados de 1936 o nome de MARY WIGMAN, com a sua autorização, foi retirado da escola que passou a se chamar Hanya Holm Schooll, já que por ter permanecido na Alemanha apesar do nazismo, MARY WIGMAN deixara de ser bem vista nos Estados Unidos.

Desde o início, além de ensinar, HANYA HOLM desenvolveu um trabalho coreográfico com um pequeno grupo, o qual foi levado ao público em 1936.

Mas foi com a coreografia "Trend" apresentada no Benington Festival em 1937 que HANYA HOLM teve sua grande estréia como coreógrafa e se estabeleceu definitivamente como uma figura marcante na Dança Moderna a Americana. Segundo o crítico JOHN MARTIN, "Trend" possuía simultaneamente a dinâmica característica da Dança Americana e a subjetividade da Dança Alemã. A relação do movimento com a emoção, a musicalidade, o senso de espaço e a fluência dos movimentos surpreenderam a crítica e o público, além de abrir à dança a possibilidade de se aproximar do teatral. Participavam da coreografia 11 membros da companhia e 22 membros do workshop de dança que HANYA HOLM oferecia naquele momento, somando um total de 33 bailarinos. O cenário, consistia de plataformas, rampas e degraus, acentuando a profundidade do espaço cênico, seus contornos, peso e volume, integrando-o totalmente à ação coreográfica. A coreografia da ação principal foi criada por HANYA HOLM e conteúdos do repertório individual de cada bailarino foram incorporados nos solos que completavam a ação geral (HOLM, H., 1935).

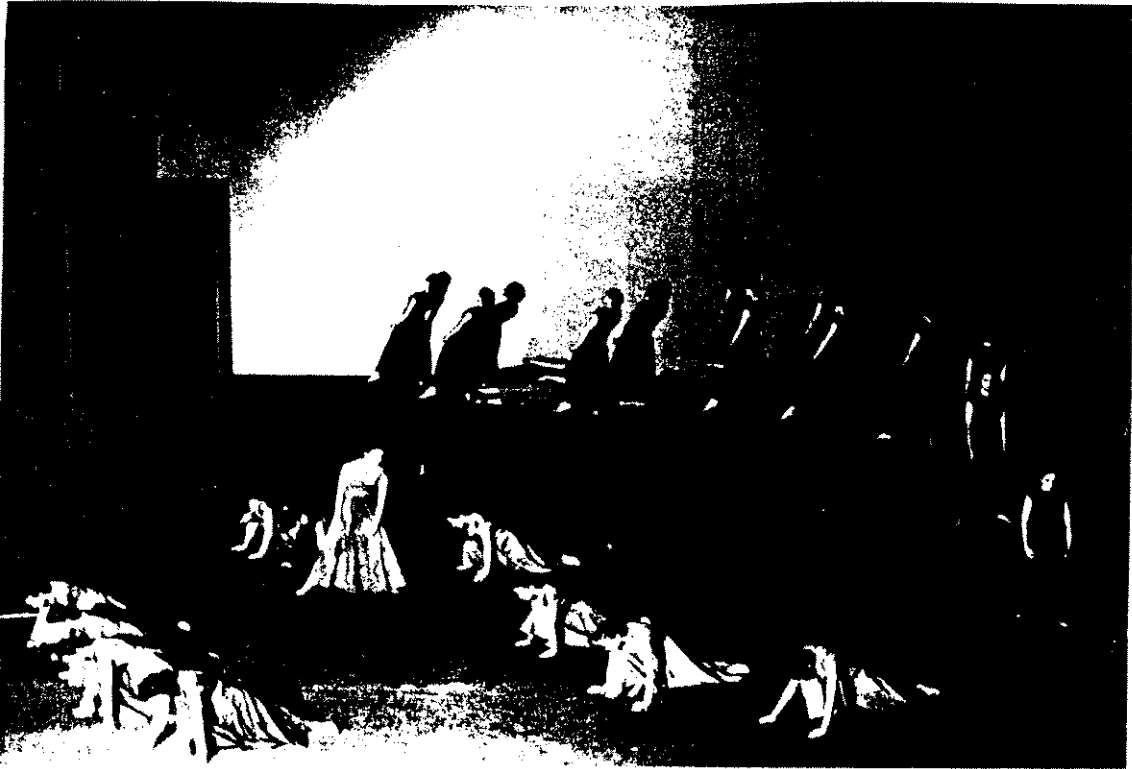


Figure 12 Hanya Holm's *Trend* (1937) "Resurgence". Photo: © Barbara Morgan



Em "Trend", HANYA HOLM demonstrou sua notável habilidade em criar dinâmicas espaciais através do modo como colocava e movia os bailarinos no espaço, provável herança do aprendizado com MARY WIGMAN e seu mestre RUDOLF LABAN.

Atribui-se a HANYA HOLM a introdução de dois fatores de fundamental importância à evolução da Dança Moderna Americana: a pesquisa referente a diferentes dinâmicas espaciais e o uso de percussão enfatizando a prática de diferentes ritmos.

Enquanto pedagoga, HANYA HOLM montou um curso de formação para bailarinos bastante completo e integrado às necessidades de uma arte em desenvolvimento. Com duração de três anos, se constituía de uma aula diária de técnica de dança e de uma programação global que mesclava aulas de música, percussão, anatomia para bailarinos, labanotation (escrita da dança), improvisação e composição.

As aulas de HANYA HOLM geralmente tinham início com grandes "swings" (movimento do pêndulo), para aquecer os corpos dos alunos, seguidos de exercícios bem ritmados e enfim, um momento no qual ela propunha que um dos alunos fizesse um movimento próprio através da diagonal, seguido então por outro aluno que viria completar esse movimento até que se formasse uma sequência. Sempre acompanhados pela percussão tocada pela própria Hanya Holm, os movimentos tinham como base as variações de tempo, espaço ritmo e energia.

\* O embasamento técnico era precedido de um profundo estudo anatômico, de forma que o corpo humano e seu alinhamento ósseo fossem respeitados dentro dos limites do corpo de cada um. O "turn out" usado pela

dança clássica, por exemplo, era trabalhado não como um estilo ou conceito estético, mas com uma ação funcional de desenvolvimento do controle muscular, desde que não causasse o desalinhamento dos ossos da perna em relação aos calcanhares, nem prejudicasse o correto apoio dos pés no chão.

As mãos, como os pés, eram também bastantes exercitadas. O espaço era claramente definido em relação às direções dos movimentos. Os conceitos determinados pelas leis da física ( frente, trás, lados, diagonais, profundidade, altura, força centrífuga, força centrípeta, etc), eram por ela utilizados na intenção de fundir a concretude do movimento com seus conteúdos emocionais, o físico e o metafísico.

O clímax da aula se dava no momento de se expandir no espaço através de grandes saltos, que tinham início moderadamente evoluindo numa velocidade crescente a cada diagonal.<sup>1</sup>

Em resumo, HANYA HOLM ensinava enquanto técnica de dança a relação do corpo com o espaço, traduzindo para o movimento a teoria da coordenação psico - fisiológica, pois todo este trabalho técnico era integrado ao trabalho de improvisação no qual a psique e o espírito do aluno eram requisitados, de forma que este aprendesse a unir mente e corpo para expressar-se enquanto artista.

---

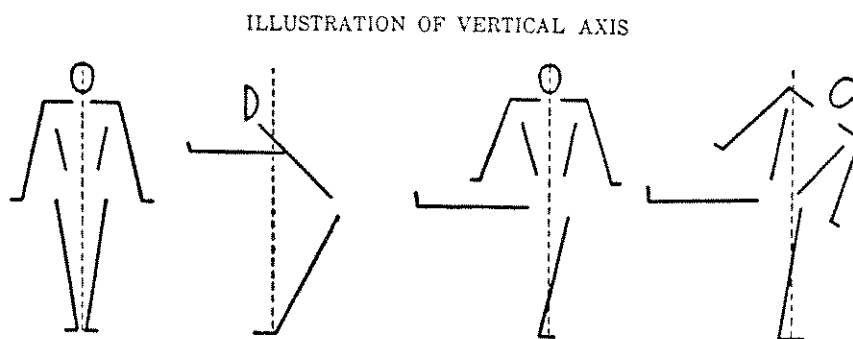
<sup>1</sup> As aulas foram observadas no vídeo "The Early Years: 1900 - 1930 " - "The Contribution of Hanya Holm to American Modern Dance", a Daniel Lebeille Production, 1981.

## O CONTROLE DO MOVIMENTO CONSCIENTE NA ABORDAGEM DE HANYA HOLM

O ser humano se caracteriza por sua postura vertical que depende diretamente da centralização de um eixo de equilíbrio alinhando a cabeça com os pés. Esta postura ereta só pode ser mantida exercendo-se oposição à força de gravidade, que por sua vez produz uma constante oposição nas direções cima-baixo resultando numa extensão que mantém o corpo em sua unidade. A postura ereta parece à primeira vista bastante natural, entretanto é preciso notar que para mantê-la se faz necessária a atuação conjunta de uma série de músculos que se combinam em contrações proporcionais que se opoem e se equilibram simultaneamente.

É necessário ao bailarino desenvolver a consciência dessa organização muscular, para que possa exercer um bom controle sobre ela, para que possa a partir da posição ereta manter o controle do equilíbrio nas diversas possibilidades de posturas o redor do eixo vertical (HOLM, H.,1980).

ALGUMAS VARIAÇÕES EM TORNO DO EIXO VERTICAL:



fonte: HOLM, H. The Attainment of Concious, Controlled Movement, 1941.

Todo movimento compõe-se de tempo, espaço e energia. Em relação ao tempo, toda a ação estabelece imediatamente um ritmo, que pode ser baseado na métrica ou nas dinâmicas da respiração. Em relação ao espaço, temos as direções, níveis e dimensões como base para qualquer movimento e a energia é percebida enquanto intensidade de força empregada pelo corpo durante a realização da ação (HOLM, H., 1932).

O corpo de um ser humano vivo está em perpétuo movimento e estes três fatores estão interagindo intermitentemente. A diversidade de ações que o corpo humano pode vivenciar é muito grande, mas estas se submetem a determinadas leis naturais. A base do movimento ensinado por HANYA HOLM em sua escola repousava sobre este fundamento, o que ampliava o estudo do bailarino para além do treinamento técnico habitual, estimulando-o a ter a

consciência da integração do seu corpo com as leis físicas e universais do movimento. Para isso, as ações reflexas inconscientes ( o reflexo postural citado acima é um exemplo), deveriam ser trazidas à consciência, juntamente com um eficiente treino físico para que esta consciência fosse ampliada em termos do tônus muscular, qualidade e quantidade de energia empregada em cada ação. O próximo passo era desenvolver força e agilidade, para diminuir progressivamente a fadiga provocada pelas ações controladas.

O objetivo final do treinamento do bailarino era atingir um estado de flexibilidade, no qual os impulsos de movimento fossem seguidos por reações e estas seguidas por novos impulsos, criando dinâmicas diversas asseguradas pelo controle consciente automático por parte do bailarino. Para atingir esse objetivo, HANYA HOLM submetia seus alunos a um rigoroso treinamento físico, para que o corpo passasse a ser uma entidade conhecida e passível de ser controlada. Então, através do treinamento contínuo, o corpo absorvia a técnica e passava a desenvolver sua própria sensibilidade, de forma que mais do que a capacidade de reproduzir seqüências de movimento, o bailarino de HANYA HOLM era possuidor de um corpo alerta e sensível.

#### CONSIDERAÇÕES SOBRE A DANÇA ENQUANTO MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA

Na visão de HANYA HOLM, o bailarino (não somente intérprete mas também criador), está aberto à absorção da energia que circula no tempo

da sua existência, de forma que permite a essa energia fluir dentro de si e forçá-lo à ação. A descarga dessa energia se dá pelo movimento, traduzindo a sua experiência de vida em ritmos e dinâmicas. HANYA HOLM (1932), declarava em "The Mary Wigman I Know" que aprendeu com MARY WIGMAN que a dança é uma linguagem portada pelo homem desde o seu nascimento e traduz o êxtase da sua existência. O saber, por si só não basta ao homem, há uma dimensão em que só a vivência preenche a necessidade interior no que se refere aos conteúdos emocionais e psicológicos e é justamente nessa esfera que a dança tem a sua origem, fundindo mente e corpo numa entidade indivisível: "...o corpo, visível manifestação da existência humana, se torna o grande espelho da realidade " (HOLM, H., 1932, p. 52).

A expressão da dança se dá pelo seu estilo, conteúdo, sua base intelectual e pelo impacto emocional que causa no espectador, mas antes de tudo traduz a imagem simbólica do seu tempo. A criação artística ganha importância somente através do estabelecimento da relação entre o ego e a humanidade. Pela ética de HANYA HOLM a dança expressionista de MARY WIGMAN não expressava meros sentimentos, pois não são os sentimentos motivos de dança, mas as constantes mudanças das condições mentais em seu estado vivo e fluente. A condição do homem enquanto ser que nasce, cresce e morre, sempre da mesma forma, mas apesar disso sempre diferente, não é uma questão pessoal, mas universal, passada, presente e futura. Esta questão sempre estará presente na dança, pois é o tema central da existência humana.

Um grande trabalho artístico acontece pela necessidade. Toda idéia tem uma lei inerente a ela pela qual ela se desenvolverá durante o processo criativo, por isso não é possível que se estabeleçam fórmulas de criação. As fórmulas estrangulam o espírito criativo. Cada criação se dá como

NIKOLAIS estudou também com GRAHAM, HUMPHREY e WEIDMAN, mas afirma que sua formação principal foi com HANYA HOLM, de quem foi assistente por vários anos. Afirma ainda que a técnica ensinada por ela era bastante generalizada e ao invés de propor um determinado vocabulário de movimento, se propunha a definir o espaço e sua relação com o corpo que se move. As teorias de LABAN sobre as quais se apoiava grande parte de sua técnica, davam uma orientação espacial específica e uma base arquitetônica clara ao movimento do bailarino. Havia muita clareza no tocante às partes do corpo envolvidas em cada movimento e sua orientação em termos de direção no espaço. Em termos mais ideológicos, o foco era colocado sobre o corpo enquanto instrumento revelador das profundezas da mente, alma e espírito do artista.

Para destruir as tendências imitativas tão presentes na dança, HANYA HOLM fazia muito uso da improvisação, que encorajava de forma efetiva a relação entre o corpo e a mente. Acima de tudo isso, sua precisão verbal ao falar sobre dança era excepcional, de forma que seus comentários tão exatos tanto no que se refere à técnica como no que se refere ao desenvolvimento do trabalho pessoal de cada aluno durante as aulas de improvisação e composição, a tornavam a professora mais precisa entre os "Quatro Grandes". Seu tom de voz e suas propostas eram incrivelmente precisas e por isso facilitadoras do aprendizado. Era comum alguém se pegar fazendo coisas fantásticas quando dirigido por ela.

Sua teoria consistia no desenvolvimento do alinhamento corporal, meticulosamente trabalhado para o corpo se movimentar no espaço. Sua técnica era muito bem ordenada, de fácil compreensão e por isso logo se espalhou por todo o país, influenciando bastante os programas de Educação Física nas escolas. Diferente da técnica embasada nas teorias de LABAN ensinada na Europa, HANYA HOLM já não se prendia ao uso do icosaédro, bem

como não carregava de nenhum conteúdo emocional as Ações Básicas de Movimento por ele descritas, como costumava fazer a dança puramente expressionista. A técnica ensinada por HANYA HOLM transformou suas raízes expressionistas em virtude das necessidades da América, que não se adaptaria a nenhum excesso de sentimentalismo ou ao negativismo característico da Dança Alemã.

HANYA HOLM ensinou em seu estúdio até 1947, passando então a ensinar no Nikolais \ Louis Dance Lab até 1988. Faleceu em New York, em 1992, às vésperas de completar cem anos.



## II. RUDOLF LABAN E A ANÁLISE DO MOVIMENTO

### II. 1 VIDA E OBRA DE RUDOLF LABAN

Nascido na Hungria em 15 de dezembro de 1879, RUDOLF LABAN sempre demonstrou interesse pelas artes, principalmente pela dança, inicialmente a folclórica húngara.

Entre 1899 e 1900, por desejo de seu pai, um oficial do Império Austro-Húngaro, estudou na academia militar, desistindo em seguida da carreira para seguir sua vocação artística.

Entre 1900 e 1907, frequentou a Escola de Belas Artes em Paris além de iniciar seu estudo das danças ancestrais e rituais. Simultaneamente, teve contato com as teorias de FRANÇOIS DELSARTE (1811-1871), um profundo analista do gesto e criador de uma forma de expressão baseada num sistema tripartido em zona intelectual, zona emocional e zona física, todas condicionadas pelo espaço, tempo e movimento (LOVE, P., 1964).

Foi nesta época que RUDOLF LABAN começou a questionar a dança acadêmica como única metodologia de ensino da arte da dança. Era muito forte o seu desejo de encontrar na dança uma forma de expressão mais natural e universal.

Foi em Munique que RUDOLF LABAN encontrou o ambiente propício para suas primeiras investigações artístico-filosóficas em relação ao que acreditava ser a dança a partir dos movimentos naturais do ser humano, uma dança radicalmente nova.

Na época, o clima dominante era o das novas tendências artísticas, o "Jugendstil" ou a "Art Nouveau", como se dizia na Europa Central. Neste ambiente não foi difícil para ele encontrar jovens bailarinos dispostos a participar de seu trabalho de pesquisa. Explorando a sensualidade física juntamente com as tensões psíquicas, com a finalidade de se expressar através da dança, várias tendências expressivas eram abordadas, desde o gênero lírico até o gênero épico ou espiritual.

Além de trabalhos solos, foram desenvolvidas experiências em grupo que resultaram numa nova modalidade expressiva: a Dança Coral. Esta, surge como uma manifestação social e ritual, com o intuito de integrar o indivíduo, não necessariamente bailarino, na totalidade do corpo, alma e espírito, fazendo-o sentir-se um ser humano completo em relação à sociedade. A Dança Coral, era sempre que possível praticada ao ar livre, com roupas leves, ressaltando o contato entre os participantes.

A coreografia da Dança Coral era fruto da pesquisa de RUDOLF

LABAN sobre o movimento natural do ser humano, de forma que os movimentos que a compunham eram acessíveis e contagiantes.

Fazendo-se um paralelo com a perda de identidade do indivíduo nas metrópoles, onde o espaço tornava-se cada vez menor e o movimento cada vez mais mecânico, temos a Dança Coral como uma manifestação de resgate dos valores perdidos.

Em 1913, junta-se a LABAN como discípula e assistente um novo talento: MARY WIGMAN, recém formada pela escola de JAQUES DALCROZE. Ao seu lado até o fim da primeira guerra mundial, MARY WIGMAN utilizou os novos ensinamentos para desenvolver um forte e reconhecido trabalho coreográfico iniciado com "Hexetanx I", onde executava movimentos marcadamente rítmicos ao som de tambores orientais, tendo o rosto coberto por uma máscara.

Seu segundo grande discípulo e assistente, KURT JOOSS além de coreógrafo, foi, juntamente com SIGURD LEEDER, o responsável pela elaboração de um método revolucionário para a formação de bailarinos, baseado nos princípios do mestre .

Em 1925, RUDOLF LABAN decidiu dedicar-se finalmente ao seu grande e antigo projeto de resolver o problema da anotação coreográfica, criando uma escrita própria para ser decodificada em movimento: a Kinetografia ou Labanotation.

Em 1938, em desacordo com o regime Hitleriano, emigrou juntamente com KURT JOOSS e vários bailarinos para a Inglaterra, onde se

formou um grande centro de atividades artísticas, científicas e pedagógicas.

Em 1942, RUDOLF LABAN mudou-se para Manchester a convite de F.C.Laurence, um consultor industrial que havia ouvido sobre seu trabalho e acreditava poder introduzi-lo na análise das capacidades físicas de trabalhadores. As observações de RUDOLF LABAN trouxeram significantes conclusões sobre a natureza dos esforços e sua relação com as atividades específicas de cada profissão. Se cada indivíduo tem um ritmo natural e qualidades de movimento inerentes a sua personalidade, um trabalhador será mais eficiente se assumir uma atividade de acordo com a sua natureza. Desta experiência resultou um teste chamado Laban-Laurence Test, utilizado por um grande número de firmas inglesas com bastante sucesso (LOVE, P., 1964).

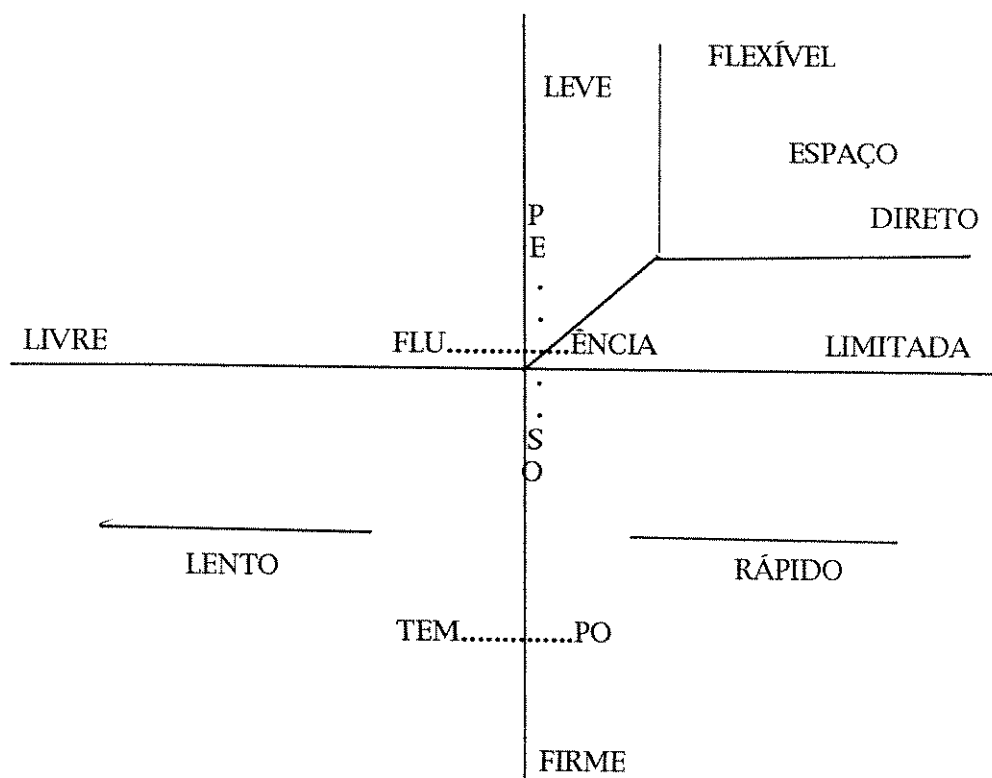
RUDOLF LABAN era caracterizado por seus amigos como um homem de coragem, calmo, bem humorado, com a paciência e vocação exata para a arte e a ciência, além de possuir um forte magnetismo pessoal. Definido por KURT JOOSS como "filósofo das formas e dinâmicas", RUDOLF LABAN criou através de seus conceitos uma nova concepção de dança, ou pelo menos reavivou o que havia sido completamente esquecido pela civilização ocidental.

Através de RUDOLF LABAN, a arte da dança deixou de ser escrava da graciosidade e da beleza das linhas, imbuindo-se da intenção de traduzir imagens das várias forças da vida em contínua transformação e interação entre o mundo interior do ser humano e a natureza.

RUDOLF LABAN faleceu em Londres, no dia primeiro de julho de 1958.

## II. 2. TEORIA EFFORT - SHAPE

Gráfico Effort Shape:



FONTE: LABAN, R. "The Language of Movement. A Guidebook to Coreutics. Annotated and edited by Lisa Ullman. Boston, Plays Inc., 1976.

## II. 2. 1. FATORES DE MOVIMENTO

A gravidade é a força que puxa tudo em direção ao centro da Terra. Se um corpo se move, ele tem que atuar contra essa força, estabelecendo em todas as situações um ciclo de crescimento e diminuição de energia. Fisicamente, o corpo humano se "constrói" dentro deste ciclo, que funciona da mesma forma que a respiração. É como se soprarmos lentamente um balão e deixarmos o ar sair novamente.

O equilíbrio entre tensão e hipotensão resulta numa grande vitalidade para o ser humano.

Neste ciclo, RUDOLF LABAN identificou o primeiro fator de movimento: FATOR PESO.

Quando o corpo oferece resistência à força da gravidade, ele está sempre empregando uma certa quantidade de energia (firmeza) no movimento. Se esta quantidade for grande, o movimento será firme, se for pequena o movimento será leve.

Quando o corpo cede à ação da gravidade, então ele está fazendo uso do peso e podemos dizer que a força da gravidade está sendo auxiliada. Se esta ajuda for grande, o movimento será intenso, se a ajuda for pequena o movimento será suave.

O FATOR PESO associa-se diretamente com a assertividade e com a intenção, pois determina a presença ou ausência de firmeza tanto nas atitudes corporais como nas atitudes internas. A estabilidade do corpo também está relacionada com o fator peso.

Segundo o grafismo simbólico do Sistema Effort Shape teremos:

PESO NEUTRO



PESO LEVE



PESO EXAGERADAMENTE

LEVE



PESO FIRME



PESO MENOS LEVE



PESO EXAGERADAMENTE

PESO MENOS FIRME

FIRME



O FATOR ESPAÇO define o desenho do movimento e sua qualidade focal. Assim tomamos como direto ou focado, o movimento que parte de um ponto e se desenvolve com apenas um foco de atenção até atingir o ponto de chegada. Por indireto, flexível ou multifocado, compreendemos o movimento que tem dois ou mais pontos de atenção, ao mesmo tempo, durante o seu desenvolvimento no espaço.

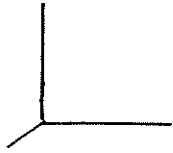
O FATOR ESPAÇO está associado com o pensamento, com a atenção e com a capacidade de concentração (SERRA, M.A., 1979). Se o espaço é flexível, vários pontos diferentes estão sendo considerados simultaneamente, enquanto que, se o espaço é direto, a atenção está voltada para um único ponto determinado.

Além de ser classificado como flexível ou multifocado, o FATOR ESPAÇO abrange também variações intermediárias representadas da seguinte forma:



Além de ser classificado como flexível ou multifocado, o FATOR ESPAÇO abrange também variações intermediárias representadas da seguinte forma:

ESPAÇO NEUTRO



ESPAÇO DIRETO



ESPAÇO FLEXÍVEL



ESPAÇO EXAGERADAMENTE  
DIRETO



ESPAÇO MENOS DIRETO



ESPAÇO EXAGERADAMENTE  
FLEXÍVEL



ESPAÇO MENOS FLEXÍVEL

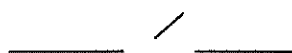


O FATOR TEMPO caracteriza o movimento em relação a sua rapidez ou lentidão. Um movimento súbito pode também ser descrito como urgente, traduzindo uma descarga imediata de energia. Se o movimento rápido for contínuo, ele aparecerá em forma de tremor, vibração ou agitação e tenderá a causar exaustão. Um movimento indulgente pode ser sentido como uma mudança gradual de uma situação para outra.

O FATOR TEMPO está associado com a qualidade da decisão, que será ponderada caso o tempo utilizado for lento, ou súbita se o tempo for rápido. A efetividade, eficiência e capacidade de iniciativa são vinculadas ao FATOR TEMPO (SERRA, M. A., 1979).

Como variações do FATOR TEMPO teremos:

TEMPO NEUTRO



TEMPO RÁPIDO



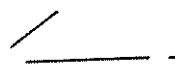
TEMPO EXAGERADAMENTE LENTO



TEMPO LENTO



TEMPO MENOS RÁPIDO



TEMPO EXTREMAMENTE RÁPIDO



TEMPO MENOS LENTO

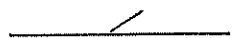


O FATOR FLUÊNCIA distingue a fluência livre ou desembaraçada da fluência controlada ou limitada.

A fluência do movimento é diretamente influenciada pela ordem em que são utilizadas as diversas partes do corpo envolvidas no movimento. Os movimentos que tem origem no centro do corpo e vão em direção aos membros, costumam ser mais fluentes do que os movimentos nos quais os membros se movimentam enquanto o centro permanece imóvel (LABAN, R.,1978). O controle da fluência está, desta forma, relacionado ao controle dos movimentos das partes do corpo. Podemos dizer que quando a tensão é liberada num movimento para fora ou de extensão, a fluência é livre, enquanto que quando ocorre uma contração ou movimento para dentro, a fluência é controlada.

O FATOR FLUÊNCIA está associado com a precisão porque afeta o controle dos movimentos e com o relacionamento, pois pela fluência interiorizamos ou exteriorizamos os nossos sentimentos (SERRA, M.A., 1979).

FLUÊNCIA NEUTRA



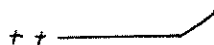
FLUÊNCIA LIVRE



FLUÊNCIA CONTROLADA



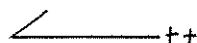
FLUÊNCIA EXAGERADAMENTE  
LIVRE



FLUÊNCIA MENOS LIVRE



FLUÊNCIA EXAGERADAMENTE  
CONTROLADA



FLUÊNCIA MENOS CONTROLADA



## II. 2. 2. AS OITO AÇÕES BÁSICAS

Através das diversas possibilidades de combinação entre os fatores PESO, ESPAÇO E TEMPO, RUDOLF LABAN obteve as oito AÇÕES BÁSICAS DE MOVIMENTO. São elas:

PESO	ESPAÇO	TEMPO	AÇÃO BÁSICA
firme	direto	rápido	golpear
leve	flexível	lento	flutuar
firme	flexível	rápido	chicotear
leve	direto	lento	fluir
firme	flexível	lento	torcer
leve	direto	rápido	pontuar
firme	direto	lento	pressionar
leve	flexível	rápido	sacudir

## II. 2. 3. OS PRINCÍPIOS ESPACIAIS E QUALITATIVOS DO MOVIMENTO

A aplicação artística dos fatores de movimento, resultaram no que RUDOLF LABAN denominou CORÊUTICA E EUKENÉTICA.

### II. 2. 3. 1. CORÊUTICA

Pela CORÊUTICA, RUDOLF LABAN nos deu o ponto de partida para compreender e aplicar o significado vital das várias direções no espaço. Como instrumento de experimentação, utilizou-se do icosaédro (poliédro formado por vinte triângulos equiláteros) como a estrutura básica de todas as posturas e movimentos humanos, logo a base de nossa concepção de espaço. A interação entre as três dimensões e as quatro diagonais formadas no icosaédro impulsionou o estudo da relação dinâmica entre as suas principais direções espaciais e das tensões estabelecidas entre os seus ângulos em conexão com a estrutura articulada do corpo humano.

Se partirmos do centro do corpo movendo em direção ao espaço externo encontramos seis direções (cima/baixo, lado/lado, frente/trás) e três áreas de movimento que definem os planos espaciais vertical, horizontal,

sagital , associados por RUDOLF LABAN ao "plano da porta", "plano da mesa" e "plano da roda" (LABAN, R., 1978).

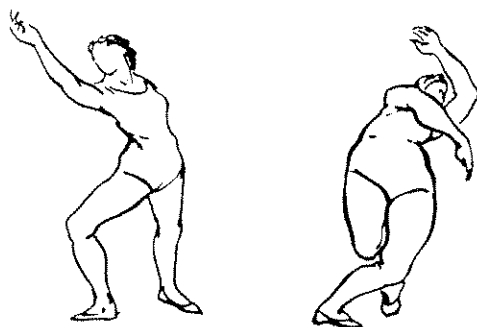
No plano vertical ou plano da porta, movemo-nos para cima e para baixo, emergindo ou afundando. Este é o plano da atuação da força da gravidade, conectada com as mudanças entre a atitude de resistir ( atuar contra a gravidade), ou ceder (assumindo o peso do corpo a favor da ação da gravidade). Os movimentos feitos com resistência à força da gravidade são sustentados e expressam alegria, plenitude ou atividade, enquanto que os movimentos nos quais o corpo cede à ação da gravidade são pesados e expressam tristeza, depressão ou entrega.

No plano horizontal que vai de um lado a outro, ou plano da mesa, temos a possibilidade de fazer movimentos de abrir ou fechar. Os movimentos de abrir e fechar braços ou pernas em relação ao tronco expõem ou escondem fisicamente o indivíduo. Consequentemente podem trazer a sensação de autoconfiança ou de modéstia.

No plano horizontal que passa pelo centro indo para frente e para trás, ou plano da roda, temos a possibilidade de avançar ou recuar. Estes movimentos estão relacionados com a atitude de ataque ou de defesa, receptividade ou rejeição.

Temos ainda as quatro linhas diagonais dando a sensação de volume ao movimento:

1. alta, frente, aberta e baixa, trás, fechada

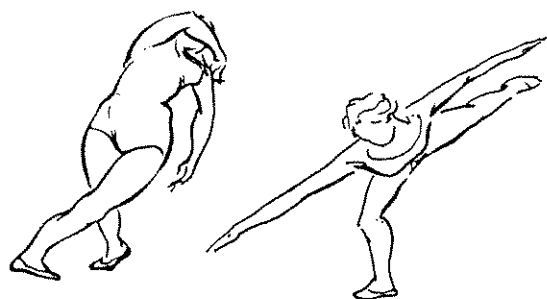


2. alta, frente, fechada e baixa, trás, aberta

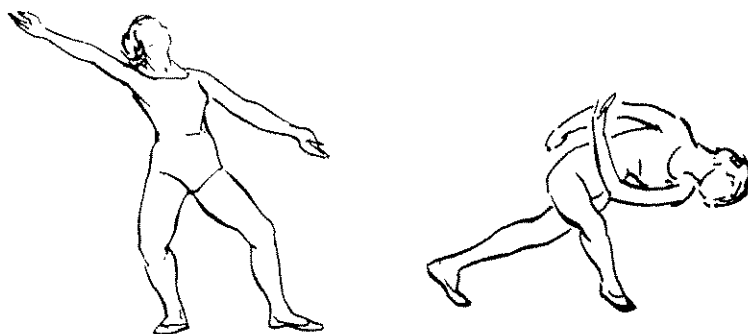




3. alta, trás, fechada e baixa, frente, aberta



4. alta, trás, aberta e baixa, frente, fechada



O movimento pelas diagonais só é possível, como se pode ver nas ilustrações de Peter Keummins ( WINEARLS, J., 1958), caso o bailarino utilize a torção da coluna vertebral e o cruzamento de braços e de pernas. Estas atitudes combinadas a variações de níveis (alto, médio e baixo), trarão inúmeras possibilidades de expressão ao bailarino.

## II. 2. 3. 2. EUKENÉTICA

Pela EUKENÉTICA, RUDOLF LABAN definiu os ritmos plásticos nos quais são executados os movimentos, ou seja, a maneira pela qual são executados. Dentro dessa conceituação ele identificou também um importante elemento inerente ao movimento humano o qual ele denominou "guidance". Por "guidance" ele determinou o ponto de partida do movimento, que pode estar próximo ao centro do corpo, resultando num movimento central ou postural, ou em alguma extremidade deste, resultando num movimento periférico ou gestual. Assim identificamos duas formas de ação, uma fluindo do centro do corpo em direção à periferia e outra fluindo do espaço que circunda o corpo em direção ao seu centro. Os movimentos posturais são associados com a expressão de emoções enquanto que os movimentos gestuais são associados às ações intelectuais ou à expressão de pensamentos (SERRA, M.A., 1979).

Desta forma pôde ser estabelecida uma relação entre mente e corpo, resultando no estudo desenvolvido por MARION NORTH, (1975) e aprofundado por MONICA SERRA, (1979) que, a partir da combinação de dois fatores de movimento, indica os traços atuais e latentes da personalidade empática, direta e inversamente relacionados com a personalidade criativa associados às qualidades do movimento em três diferentes níveis: atitudinal, mental e motor, como se pode ver no quadro a seguir.

	ORIGINALIDADE/CONFORMIDADE	FLEXIBILIDADE/LIMITAÇÃO	FLUÊNCIA/ RIGIDEZ
Q U A L I D A D E S I S	ENTUSIASMO CURIOSIDADE TENACIDADE	ADAPTABILIDADE CONDUTA EXPLORATÓRIA ACEITAÇÃO DE DESAFIOS	IMPETUOSIDADE INTEGRAÇÃO DESEMBARAÇÕ
D A D E S I S	APATIA CONFORMIDADE FALTA DE TENACIDADE	RESISTÊNCIA DESCONFIANÇA MEDO	ESTEREOTIPADO NÃO COOPERATIVO INTOLERANTE
Q U A L I D A D E S	RECEPTIVIDADE ORGANIZAÇÃO IMAGINAÇÃO	ATENÇÃO DIVERSIFICADA PERSISTÊNCIA ABERTURA MENTAL	ARTICULAÇÃO FLUÊNCIA EFICIENTE LIVRE ASSOCIAÇÃO
D A D E S	CONVENCIONALIDADE DEPENDÊNCIA CONFUSÃO	AMBIVALÊNCIA BLOQUEIO RIGIDEZ	OBSTINAÇÃO ESTREITEZA DE VISÃO ARBITRARIEDADE
Q U A L I D A D E S	HARMONIA ESTADO DE ALERTA INICIATIVAS	ESPONTANEIDADE FÁCIL ESTIMULAÇÃO FLEXIBILIDADE DE MOVIMENTOS	AÇÃO EFICIENTE SEGURANÇA COORDENAÇÃO
D A D E S	FALTA DE PRAZER EM SE MOVIMENTAR ACOMODAÇÃO PASSIVIDADE	CONTROLE RELUTÂNCIA TENSÃO	MOVIMENTAÇÃO RE- PRIMIDA ROTINIZA TAREFAS REAÇÃO EXAGERADA

### III. CHINITA ULLMAN

#### III. 1. CHINITA ULLMAN E A DANÇA EXPRESSIONISTA

Nascida em Porto Alegre, filha de mãe brasileira e pai alemão, CHINITA ULLMAN partiu para a Alemanha ainda na adolescência com o intuito de tornar-se pianista. Lá descobriu seu interesse pela dança e ingressou na Escola de MARY WIGMAN em Dresden onde se formou bailarina, tornando-se, entre 1925 e 1927 integrante da Companhia de MARY WIGMAN.

A Escola de MARY WIGMAN estimulava seus alunos a descobrirem e desenvolverem sua expressividade e movimentações próprias, de maneira que os conteúdos psíquicos juntamente com as destrezas físicas naturais a cada indivíduo viessem à tona, sendo trabalhadas posteriormente enquanto arte do movimento.

Após dois anos de trabalho na Companhia de MARY WIGMAN, CHINITA ULLMAN lançou-se à carreira de coreógrafa e intérprete de suas próprias criações ao lado de CARLETTO THIEBEN, seu colega na Escola de Dresden, então contratado como solista pelo Escala de Milão.

O resultado dessa união resultou numa experiência bem sucedida, de forma que os dois jovens coreógrafos e intérpretes tiveram a oportunidade de apresentar-se em turnês por toda a Europa, Estados Unidos e América Latina.

Segundo a crítica publicada no Der Tag de Berlim em 1930, CHINITA ULLMAN era dotada de técnica impecável e grande força de expressão. Como MARY WIGMAN, assimilava formas coreográficas exóticas e as submetia à sua ardente personalidade, deixando aflorar virtuosamente o limite esforço, expressando ainda extrema feminilidade. Unia a espontaneidade e a simplicidade dos gestos e movimentos a sua maleabilidade ondulante, quase elástica. Bastante instintiva e sensual, CHINITA ULLMAN trazia em suas danças cadências livres, panos largos e alegria pagã.<sup>1</sup>

CARLETTO THIEBEN se utilizava do jogo fisionômico, leveza, gestos desengonçados de polichinelo, utilizando seu corpo como se fosse um boneco de pano. Explorava tanto o cômico como o melancólico, o trágico e o burlesco.

Foram inúmeras as apresentações de CHINITA ULLMAN ao lado de CARLETTO THIEBEN, tanto na Europa como na América incluindo o Brasil. Com grande sucesso, o programa contava com a regência de LEO KOK, um maestro holandês que costumava acompanhar a bailarina Pavlova em seus espetáculos. Segundo ele, os movimentos de CHINITA ULLMAN eram intuitivos e fundiam-se harmoniosamente em admiráveis composições, sem obedecer a regras escolásticas.

Nesta ocasião, em entrevista concedida ao Diário da Noite, CHINITA

---

<sup>1</sup> Arquivo de Microfilmes da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

ULLMAN afirmou que os artistas devem fazer a arte correspondente ao século em que vivem e não ao passado. Através deste pensamento ela procurou expressar sua reflexão a respeito da sua opção pela Dança Expressionista, que para ela teria a possibilidade de traduzir, como todas as outras formas de arte, os fenômenos da natureza e a força das emoções humanas. Por não ter que obedecer a regras invariáveis, a Dança Expressionista abria espaço para a originalidade e fantasia dos gestos e movimentos, sem abrir mão do "movimento essencial". O bailarino deveria usar seu corpo como se fosse um verdadeiro instrumento e apreender da técnica as mais diferentes posturas, das mais esquisitas às mais sugestivas.

Para CHINTA ULLMAN a Dança Clássica era "aprender", enquanto a Dança Expressionista era "criar". A arte do ballet estaria sempre em busca da alegria, da leveza e do divertimento, enquanto a Dança Expressionista representava os "estados da alma", era uma forma de arte expressiva. Rítmos que se fazem gestos e gestos que se espiritualizam em poemas plásticos, assim era para ela a Dança Expressionista, tradutora da vida em movimentos estilizados que transbordavam lirismo.

Considerava que a arte da dança tinha a possibilidade de envolver em si mesma todas as outras formas artísticas, no sentido em que as figuras coreográficas obedecem a linhas arquitetônicas, a música é envolvida na sacração de todos os ritmos, a escultura nas formas plásticas, a pintura nas cores da indumentária e a poesia na eurritmia do movimento. Isso justificava sua opção pela Dança Expressionista.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Arquivo de Microfilmes da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

sala del regio conservatorio "g. verdi", - milano  
**5 dicembre - ore 21.15**  
 unica serata eccezionale di danze classiche  
**carletto thieben**

primo ballerino dell'opera di berlino  
 con la collaborazione della danzatrice

**chinita ulman**

**programma:**

- |  |                             |
|--|-----------------------------|
| 1) elegia (chinita ulmann e carletto thieben)            | a. casella                  |
| 2) l'onda (carletto thieben)                             | c. debussy                  |
| 3) airone argenteo (chinita ulmann)                      | c. scott                    |
| 4) il principe della maschera gialla (carletto thieben)  | jaap kooi                   |
| 5) ombre (chinita ulmann e carletto thieben)             | p. graener                  |
| 6) ritmi serpentinici (chinita ulmann)                   | c. scott                    |
| 7) allegro selvaggio (carletto thieben)                  | b. bartok                   |
| 8) canzone d'autunno (chinita ulmann)                    | c. debussy                  |
| ◆◆◆◆◆  |                             |
| 9) con brío (chinita ulmann e carletto thieben)          | i. albeniz                  |
| 10) il re-clown (carletto thieben)                       | c. debussy                  |
| 11) con slancio (chinita ulmann)                         | c. debussy                  |
| 12) in memoria di un giovane principe (carletto thieben) | j. turina                   |
| 13) bolero (chinita ulmann)                              | melodia popolare brasiliana |
| 14) menestrello (carletto thieben)                       | c. debussy                  |
| 15) lungo (chinita ulmann)                               | melodia popolare brasiliana |
| 16) valzer ironico (chinita ulmann e carletto thieben)   | poldowsky                   |

al pianoforte: **m. mommsen**

costumi e bozzetti di luciano baldessari, carletto thieben e anton flueler

pianoforte "blüthner", della ditta a. c. colombo

elettricista: soc. an. "beretter", milano - via m. d'oggiorno, 12  
 attrezzatura del palco ercole sormani - via botta, 8

**posti riservati lire 15.-**

ingresso e posto (non riservato) lire 10.- per gli abbonati dell'ufficio concerti lire 5.-

**BERLINO - Lokalanzeiger** - Una serata indimenticabile. Essa ci rivelò la più affascinante, la più geniale fra le danzatrici: Chinita Ulmann. Le sue danze stupende ci entusiasmarono: «La canzone selvaggia», visione della giungla, eco estatico di terre lontane; la «Danza d'un angello», paurosa, irrequieta, in cui irruenti salti si alternano a dolci movenze. Squisita in un «Allegretto»: leggera quasi incorporea, freccia dorata guizzante. Il suo corpo sensitivo, nella sua meravigliosa flessuosità, è come schiavo d'ogni più lieve sfumatura musicale. Nella «Samba», danza brasiliana in uno smagliante costume di fuoco, e in «Tango» maestoso, Chinita Ulmann rese in modo travolgente l'atmosfera esotica di queste figurazioni.  
 Haus Erasmus Fischer

**BERLINO - Der Tag** - La danzatrice Chinita Ulmann possiede una tecnica impeccabile, una grande forza d'espressione ed è una delle nostre maggiori artiste. Come pure la Wigman essa, assimilando forme e coreografie esotiche, le assoggetta all'ardente sua personalità. Così la sua «Fantasia persiana» non fu né vegetativa né corporea, ma ci trasportò in un oriente spirituale; la sua «Melodia selvaggia», virtuosamente sfiorando il limite dello sforzo gagliardo e dell'abilità, incarnò la creatura tropicale... Straordinarie furono le due danze brasiliane, specialmente il «Tango», espressione ardente di un'eccelsa femminilità...



ZMOM-I-I O-I-M-T-R-A-O

ZAMTC A-H-Z-IO

### III. 2. O LEGADO DE CHINITA ULLMAN

No ano de 1932, CHINITA ULLMAN chega a São Paulo ao lado de KITTY BODENHEIM, sua nova partner. Ex-aluna de CHINITA em Colônia e posteriormente também aluna da Escola de Dresden, KITTY era uma bailarina alemã com forte influência da Dança Clássica.

Às vésperas de uma revolução, São Paulo vivia um período bastante conturbado e logo ficou evidente para as duas bailarinas a impossibilidade de retornar à Alemanha naquele período. Após três meses de férias forçadas, as dificuldades financeiras eram bastante preocupantes, de forma que CHINITA e KITTY decidiram pela alternativa de lecionar. Neste momento, surgia em São Paulo a primeira escola de dança com enfoque na Dança Moderna. Sediada à Rua do Maranhão 44, a chamada "Academia de Bailado" tinha como objetivo formar bailarinos eficientes em técnica e criatividade. KITTY BODENHEIM era a diretora técnica e encarregada pelos ensinamentos mais voltados para a dança tradicional, enquanto CHINITA ULLMAN se responsabilizava por desenvolver a expressividade em cada discípulo, além dos ensinamentos específicos de Dança Moderna. O curso tinha como objetivo estabelecer a cultura sistemática do corpo, através do desenvolvimento harmonioso de suas funções e de sua educação estética por meio de exercícios físicos preliminares, estudos de expressão do movimento, improvisação, composição e estudos rítmicos-musicais, programa este bastante similar ao da escola fundada por HANYA HOLM em Nova York no mesmo período.



Theatro Municipal

6.ª-FEIRA  
**9**  
de Abril de 1937  
As 9 horas

RECITAL  
DE  
BAILADOS



**Chinita Ullmam**

**Kitty Bodenhein**  
E CONJUNTO

AO PIANO - KURT PINKUSS

Com o tempo, CHINITA e KITTY passaram a incluir alguma de suas mais talentosas alunas em suas montagens obtendo bastante sucesso. Em 1943, o espetáculo realizado no Teatro Municipal com o acompanhamento da Orquestra do Sindicato dos Músicos Profissionais de São Paulo sob a regência do maestro Ernesto Mehlich obteve uma excelente crítica por parte de Geraldo Quartin Segundo consta, o programa era bastante sugestivo, as alunas solistas saíram-se bastante bem. Mas o que realmente surpreendia a platéia era inegavelmente a insinuante presença de CHINITA ULLMAN com sua originalidade e flexibilidade.<sup>3</sup>

Foram inúmeras as coreografias criadas por CHUNITA ULLMAN no decorrer de sua carreira, citaremos aqui apenas algumas delas com o intuito de constatar a amplitude de variações de temas explorados pela bailarina.

SONÂMBULOS: ao lado de CARLETO THIEBMAN, CHINITA ULLMAN dança ao som de Paul Graener o encantamento diabólico e poderoso ao qual uma pobre criatura não pode fugir.

DANÇA EXTÁTICA: com música de Mommensen, CHINITA ULLMAN executa movimentos em volta do próprio corpo sem nenhum deslocamento no espaço. Explora nesta coreografia o máximo possível o uso dos membros e dos movimentos centrais.

---

<sup>3</sup> Arquivo de Microfilmes da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

CLAIRE DE LUNE: retomando o tema do sonambulismo, CHINITA ULLMAN dança com música de Debussy em meio a véus de prata, executando movimentos leves e harmônicos, mostrando o estado sonambólico de alguém que fascinado pelo luar esquece da sua própria materialidade, embuído apenas pelo desejo de se desmanchar na sua luz.

ABYSMO: uma figura totalmente envolta em rica fazenda negra move-se nos fundos da platéia em direção ao palco. Não há música, ouve-se apenas uma ligeira vibração de tambores marcando o ritmo. Em movimentos súbitos partes do corpo saem do envólucro, o ritmo se acelera e os movimentos cada vez mais agitados começam a desdobrar o vestido deixando aparecer o corpo branco. De repente ouve-se um som de flauta, como um canto de uma criança em contraste com os movimentos demoníacos da dança, até que um sinal de gongo faz tudo parar repentinamente.

QUADROS AMAZÔNICOS: com música de Mignone, CHINITA ULLMAN interpreta as lendas folclóricas de Yara, Saci, Boitatá e Caipora, retomando o seu já consagrado "estilo brasileiro", repleto de movimentos ondulantes e flexíveis carregados de sensualidade e vigor.

Apesar da extensa pesquisa de movimento e variação temática, havia sempre algo em comum nas coreografias de CHINITA ULLMAN. Era qualquer coisa de profundamente doloroso, como uma ansiedade em relação ao inatingível, uma sede de vida exaltada em arte que a vinculava imediatamente à Dança Expressionista.

Seu legado para a dança no Brasil foi antes de tudo sua própria existência enquanto bailarina competente, criativa e ousada que foi, desviando

as atenções sempre somente voltadas para o Ballet, conquistando espaço na crítica e entre o público interessado por dança. Sua presença marcante sensibilizou o meio artístico no sentido de perceber a dança enquanto arte expressiva e de grande amplitude, além de unir por intermédio de suas coreografias diversas formas artísticas, pois dava enorme importância à integração cênica da dança com o figurino, cenário e música, que deveriam ser da mesma forma originais e ousados.

Em termos acadêmicos, não chegou a desenvolver um método e registrá-lo de forma que pudesse continuar a ser aplicado sem a sua presença, mas sem dúvida colaborou na formação de bailarinos na época, pois além da sua própria Escola de Bailados, CHINITA dirigiu, em 1939, a Escola Experimental de Bailados do Teatro Municipal, por onde passaram centenas de jovens bailarinas, entre outras, Marília Franco, posteriormente contratada como solista do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Integrou também o corpo docente da Escola de Artes Dramáticas da USP, onde ensinava técnica corporal aplicada à formação do ator. Foi desta forma que CHINITA ULLMAN plantou, naquela época, a semente da busca pela expressividade através da dança tão presente na atualidade.

Como registro de sua brilhante carreira, CHINITA deixou vasto material de imprensa em forma de excelentes críticas, reportagens e entrevistas em importantes jornais brasileiros e europeus em um álbum particular, gentilmente cedido por Kitty Bodenheim à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, para microfilmagem e arquivo.

CHINITA ULLMAN encerrou definitivamente sua carreira de coreógrafa e intérprete em 1954.

Analizando a breve descrição de algumas de suas coreografias

feita acima, se evidencia o quanto inovadora era a visão de CHINITA ULLMAN. Utilizando todos ensinamentos que obteve de MARY WIGMAN e de sua vivência européia, acrescentava ainda a essência de suas características naturais e as influências sofridas por ter nascido em um país tropical, sem com isso cair no simplismo ou no puro folclore. Tudo fazia parte da sua busca incessante pelos seus movimentos naturais e expressividade própria, utilizando com profundidade e sabedoria os princípios de RUDOLF LABAN, criatividade e técnica de movimento.



# CHINITA ULLMAN



## KRITIKENAUSZÜGE:

### BERLIN

Ein reicher, ungemein interessanter **beglückender Abend**. Er schenkte uns die Bekanntschaft einer **glühenden, einmaligen Begabung**, CHINITA ULLMAN. Ihre Tänze auftrübend glühend aufgeregt, fast hingepörscht in gelosten Rhythmen. „Das persische Lied“ beherrscht von dem schwingenden, formen- den schöpferischen Spiel der Hände. „Vibrato zur Trommel“ Vision aus dem Dschungel, trunken wirbelnder Negerkraal, ekstatischer Ruf aus magischer Sphäre, schwarze Flamme zu mystischer Trommel. „Vogeltanz“, angstvoller, rrender Spuk mit unerhörten Sprüngen und Schwüngen in rauschender Jagd, im stillem Versinken, zauberhaft ein „Allegretto“, zarter tanzender Blitz, orangen-flitzender Pfeil. Welche Beherrschung des Körpers, welches Kreisen, Fliegen, Wirbeln der Bein! „Samba“ brasilianischer Tanz in brennendem Rot, Gesang, fernem Feuers, seelig wirres, taumelndes Spiel. Der brasilianische „Tango“ ist erfüllt von der heißen Atmosphäre eines exotischen Marchens, argentinahaft, mit beiderer Grazie im sinkenden Schritt, von majestätischem Stolz im aufwärtigen Takt — **Geschenk und Erlebnis.** (Lokalanzeiger)

### BERLIN

In der tänzerischen Gestalt CHINITA ULLMANS vereint sich ein großes Können mit noch mehr verheißernden Hoffnungen. Der Wigman verwandt in der Aufnahmefähigkeit fremden Formenspiels, gleicht sie ihr auch darin, daß sie **Persönlichstes** in ihm aufgehen läßt. So war die „Persische Phantasie“ über das Vegetative hinaus vergeistigter Orient, schien das „Vibrato zur Trommel“ — auf der Grenze einer virtuos übersteigerten Kraftleistung — aus noch südlicheren Himmelsstrichen zu stammen. Das Schönste jedoch waren die beiden brasilianischen Tänze, besonders der TANGO in seiner aus Urfeuern aufblühenden Sinnenfreude. (Der Tag)

# A BAILARINA DOS RYTHMOS MODERNOS



Brasil, a sua dança mais  
zua dos rythmos mo-  
dernos. Não das suas  
canções, das suas tradi-  
ções, das suas ansias  
o ritmo da terra sevo-  
va e verde.

As montanhas, os rios,  
as florestas semem o ry-  
thmo de sua dança, no  
movimento de seus  
baldes, e artilhosos.

Choro, Choro, rapé  
dormente, e copidom -  
plata carioca e o hip,  
uma das figuras mais  
queridas dos nossos pa-  
ises.

Aqui, vemos a jo-  
vem bailarina em  
diferentes poses das  
suas danças.





O Grande

11 de Maio de 1941



A FAMOSA BAILARINA EM ALCANTARA DAS BARRAS

**A** nova bailarina, que  
 veio no Rio Grande  
 do Sul, que apresentamos  
 ontem no Teatro Zucchi,  
 foi em companhia de  
 outro bailarino, e a  
 apresentação foi feita  
 num ambiente bastante  
 agradável. O espetáculo  
 foi a obra de um  
 compositor. A obra  
 foi apresentada de  
 forma bastante  
 interessante.





#### IV. ANÁLISE DO MOVIMENTO DE CHINITA ULLMAN

Utilizando como base a teoria desenvolvida por RUDOLF LABAN, analisaremos as características predominantes do movimento utilizado por CHINITA ULLMAN, sua relação com o público e com os fatores componentes da sua personalidade criativa.

Obviamente as características predominantes na movimentação de um bailarino não excluem a possibilidade da exploração dos outros fatores de movimento, apenas apontam as diretrizes básicas para compreendermos melhor a postura física e artística inerente a ele.

Observando as descrições de suas coreografias juntamente com as respectivas críticas, encontramos constantemente descritas características como maleabilidade, flexibilidade, feminilidade, originalidade, e ousadia, envoltas por um forte magnetismo pessoal típico de uma grande solista. Desta forma assinalaremos como ponto de partida a predominância da FLUÊNCIA LIVRE e do ESPAÇO FLEXÍVEL na sua movimentação geral.

A FLUÊNCIA LIVRE pressupõe movimentos centrais, ou seja movimentos com origem no centro do corpo fluindo em direção às articulações periféricas. A fluência livre está relacionada com a facilidade de mudança e de continuidade do movimento, na qual o fluxo é dotado de grande capacidade emissora.

O ESPAÇO FLEXÍVEL pressupõe linhas ondulantes em relação à direção e extensão flexível no espaço carregada de uma sensação de estar em toda a parte. A flexibilidade do espaço implica numa atitude multifocada, através da qual o indivíduo tem a capacidade de reter a atenção em diversos pontos simultaneamente.

Nos dois esforços descritos acima encontramos o elemento comunicabilidade determinado pelo fluxo para fora numa atitude multifocada, o que denota capacidade de empatia com o público, ou seja, capacidade de prender a atenção de diversas pessoas pela transmissão contínua de um fluxo de energia.

Em relação às ações básicas de movimento descritas por RUDOLF LABAN, teremos:

ESPAÇO	TEMPO	PESO	AÇÃO BÁSICA
flexível	lento	leve	flutuar
flexível	rápido	leve	sacudir
flexível	lento	forte	torcer
flexível	rápido	forte	chicotear

Estas quatro Ações básicas de Movimento sempre combinadas com a fluência livre são portanto características à movimentação de CHINITA ULLMAN.

Aprofundando um pouco mais nessa direção, analizaremos as chamadas QUALIDADES ATITUDINAIS, MENTAIS E MOTORAS<sup>1</sup>, do comportamento positivo relacionado aos traços da personalidade criativa (SERRA, M.A.,1979), determinadas pela combinação de dois elementos de esforço ( NORTH. M., 1975).

Desta forma, combinando os esforços descritos acima como tipicamente característicos à CHINITA ULLMAN com os outros esforços relativos ao tempo e ao peso, teremos:

1. FLUÊNCIA LIVRE E ESPAÇO FLEXÍVEL: atenção flexível fluindo livremente. Imaginação. Estado de alerta. Exploração. Abertura à novas impressões, visão de longo alcance.
2. FLUÊNCIA LIVRE E TEMPO RAPIDO: entusiasmo pela ação. Espontaneidade . Expressão livre dos sentimentos. Aceitação de desafios.
3. FLUÊNCIA LIVRE E TEMPO LENTO: fluência livre mantida longamente. Harmonia. Integração.
4. FLUÊNCIA LIVRE E PESO FIRME: firmeza na intenção. Persuasão.

---

<sup>1</sup> Os dados referentes às Qualidades Atitudinais, foram extraídos de Serra, S. M., " Analysis of Expressive Movement Qualities in the Creative Personality", Philadelphia, 1979.

5. ESPAÇO FLEXÍVEL E TEMPO RÁPIDO: rapidez flexível. Receptividade, levando em consideração muitos pontos de imediato.

6. ESPAÇO FLEXÍVEL E TEMPO LENTO: atenção multifocada mantida longamente. Curiosidade. Capacidade de reter longamente a percepção em amplo campo de ação.

7. ESPAÇO FLEXÍVEL E PESO FIRME: atenção intensa ao redor. Firmemente multifoco. Concentração forte em diversos pontos simultaneamente.

8. ESPAÇO FLEXÍVEL E PESO LEVE: sensibilidade de intenção focalizando ao redor. Aceitação de desafios.

As características apontadas definem, portanto, uma personalidade ousada, empreendedora, de fácil comunicabilidade e adaptabilidade às diversas situações.

O espaço, explorado em sua globalidade geralmente em uma atitude multifocada, era tratado pela bailarina como um partner mais do que como um elemento cênico, ainda numa herança de MARY WIGMAN que assim o concebia. Esta atitude criava em suas danças uma densidade especial e envolvente (WIGMAN, M. 1963).

É interessante observar nas fotografias a importância dada às mãos e ao rosto, articulados e integrados ao movimento do resto do corpo. Isto ressalta sua expressividade, de forma a embuir de sutileza o caráter expressionista de suas coreografias. Apesar de se autodenominar expressionista, CHINITA ULLMAN não carregava seus gestos e movimentos de conteúdos emocionais intensos. Explorava bem mais a maleabilidade de suas articulações combinadas a diversos padrões rítmicos, permitindo que do movimento surgissem suas atitudes internas.

## V. METODOLOGIA

Tomando como base os dados levantados no ítem IV. ANÁLISE DO MOVIMENTO DE CHINITA ULLMAN, tem início o processo de criação da releitura .

Optei por dividir o trabalho coreográfico em três etapas de pesquisa de movimento abordando três temas característicos da obra da coreógrafa. Os dois primeiros, respectivamente relacionados ao lirismo, à natureza e à densidade das emoções, ao mundo interior, são temas presentes na Dança Expressionista de forma geral. O terceiro tema enfatiza o uso do ritmo e introduz a influência das características brasileiras exploradas por CHINITA ULLMAN.

Cada um dos três temas escolhidos é primeiramente analisado segundo os princípios descritos por RUDOLF LABAN, sendo consideradas as influências exercidas no âmbito psicológico e emocional no que se refere à expressividade do movimento.

O material fotográfico obtido, embora escasso pela falta de recursos da época, serve como índice da movimentação, características físicas e figurinos utilizados pela bailarina.

A prática de movimento para a releitura tem então início a partir de improvisações, em silêncio, nas quais procura-se resgatar corporalmente as informações teóricas a respeito do tema, estando atenta para os efeitos surgidos



durante o processo. A partir de uma postura ou de uma qualidade de movimento enfatizada fatalmente surgirá uma emoção, uma atitude interna que por sua vez terá influência sobre o próximo movimento.

É fundamental que nesta primeira etapa tanto as emoções como os movimentos possam fluir livremente sem a preocupação com a forma final da coreografia, pois só assim a atmosfera do tema abordado irá se manifestando em sincronia com os gestos, de forma que o bailarino não se preocupa em criar estruturalmente a coreografia mas se deixa levar pela própria criação formando com ela uma unidade.

Para que isso ocorra é necessário que o bailarino esteja em estado de alerta, mantendo um alto nível de consciência e forte intensidade de percepção, pois como afirma ROLLO MAY, 1975, em "A Coragem de Criar" , o aumento da percepção não significa aumento do conhecimento consciente, estando mais ligado ao abandono e à absorção dos estímulos que implicará no aumento perceptivo de toda a personalidade.

É nesta primeira fase que o embrião coreográfico foi formado. Durante as improvisações executadas inúmeras vezes, a própria memória corporal filtra o essencial separando-o do supérfluo e ao mesmo tempo que muitos movimentos se repetem, se firmam e criam personalidade, outros tantos passam a ser esquecidos. Assim, esta primeira etapa da criação ocorre num nível de eliminação da separação entre sujeito e objeto, entre o coreógrafo e a coreografia.

Segue-se então para a segunda etapa de criação, responsável pela estruturalização do material coreográfico obtido durante as improvisações. Os movimentos, dispostos organicamente em sequência, passam a ser memorizados em relação ao tempo, música e espaço cênico. As inúmeras improvisações anteriores serão de grande ajuda para que a coreografia não se torne mecânica pela repetição, mantendo vivo o âmago de sua criação.

Por fim, se faz necessário lapidar o produto obtido até agora e é nesta etapa que o olho externo torna-se fundamental. Frequentemente o bailarino é traído por sua auto-imagem em cena. Um segundo pode parecer-lhe uma eternidade e por esse motivo ele pode acelerar um movimento ou diminuir uma pausa, eliminando com isso boa parte do conteúdo expressivo da cena. A colocação do corpo no espaço, pequenos gestos ou intensidades do olhar são, entre outras coisas, elementos a serem cuidadosamente trabalhados com o auxílio do diretor ou orientador da criação coreográfica.

Está criada a coreografia. Repetida tantas vezes quantas forem necessárias, passará a fazer parte do repertório de movimento daquele que a executa com muita naturalidade, já que neste caso o intérprete e o criador são a mesma pessoa.

## V. 1. PROCESSO DE CRIAÇÃO

Apesar de se tratar de uma releitura na qual a nova criação remete a algo já existente, sendo estruturada a partir de índices relativamente concretos (fotos, relatos, reportagens ...), o processo utilizado não determina previamente qual será o resultado final a ser atingido.

Desta forma, pode-se dizer que o processo de criação utilizado remete ao MÉTODO DO EXISTENTE (INDICIAL), mais precisamente ao MÉTODO EXPERIMENTAL <sup>1</sup> cujo critério é do conhecimento transmitido pelos sentidos (estado de alerta). Não há plano anterior ou idéia definida sobre o resultado. Utiliza-se da vacuidade mental para a partir dos fatos, dos indícios, observar o resultado e então tomar novas direções. Não se trata, no entanto, de um método indutivo nem dedutivo, apesar de experimental.

O funcionamento deste método se dá pela

EXPERIÊNCIA ----- DESCOBERTA ----- PROGRESSO.

---

<sup>1</sup> Esta denominação foi extraída do corpo teórico desenvolvido pelo Prof. JÚLIO PLAZA durante o curso "Metodologia do Processo de Criação", no segundo semestre de 1992, no Instituto de Artes da UNICAMP.

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS DO PROCESSO CRIATIVO

Para FREUD (1914), a criatividade tem origem num conflito originado no inconsciente, de forma que o criador e o neurótico agem impulsionados pelas mesmas forças, diferindo entretanto em relação à canalização dessa energia vinda do inconsciente. O resultado desse processo pode ser denominado "catarsis criadora", embora nem toda criação seja catártica.

Para GHISELIN (1940), a produção criativa implica essencialmente numa inovação na esfera subjetiva que procura dar forma ao universo do significado que o homem tem de si próprio e do seu mundo.

A criação desta releitura coreográfica está diretamente ligada à transposição do gesto de um corpo a um outro corpo, de um tempo a um outro tempo, utilizando como índices características básicas da personalidade criativa da coreógrafa da obra que está sendo estudada, para que sejam então "transcriadas", passando pelo universo consciente e inconsciente da coreógrafa da nova obra.

Desta forma, no início do processo criativo a idéia ainda é vaga e indefinida, indo então, pouco a pouco tornando-se compreensível. Esta compreensão se dá inconscientemente e automaticamente, embora o produto final deste processo seja claro e consciente.

Este tipo de processo criativo exige tempo para maturação e grande quantidade de repetição até ser compreendido pela mente e assimilado pelo corpo.

Pode se dizer que a idéia inicial é uma idéia corporal, pois num primeiro momento seu amadurecimento se dá no corpo, na sua expressividade, podendo vir a ser ou não totalmente compreendido intelectualmente.

A função deste tipo de trabalho é comunicar a nível de primeiridade, causando uma impressão na tela branca do inconsciente do espectador, que projetará suas próprias vivências (repertório), sobre a obra contemplada, de forma que a mensagem não será a mesma para todos.

## V. 2. PESQUISA DE MOVIMENTO PARA UMA RELEITURA

### 1º TEMA DE MOVIMENTO: SACUDIR / TORCER

#### SACUDIR

##### FATORES:

TEMPO RÁPIDO

PESO FIRME

ESPAÇO FLEXÍVEL OU MULTIFOCADO

##### CARACTERÍSTICAS:

MOVIMENTO DE CURTA DURAÇÃO, VELOCIDADE RÁPIDA, DIREÇÕES INDEFINIDAS

TORCER

FATORES: TEMPO LENTO

PESO FIRME

ESPAÇO FLEXÍVEL OU MULTIFOCADO

CARACTERÍSTICAS:

MOVIMENTOS DE LONGA DURAÇÃO, FORTE RESISTÊNCIA À FORÇA DA GRAVIDADE, PARTES DO CORPO FOCANDO DIFERENTES PONTOS NO ESPAÇO

1º TEMA COREOGRÁFICO: DENSIDADE

TEMAS MUSICAIS:

1. PERCUSSIVO

AUTORIA: CID CAMPOS

INTERPRETAÇÃO: CID CAMPOS

2. A CHANTAR

AUTORIA: LA COMTESSA DE DIA

INTERPRETAÇÃO: PILAR FIGUERAS

DURAÇÃO DA COREOGRAFIA: 12 minutos

Sentada sobre uma grande bola flexível totalmente oculta pelo vestido negro, com a cabeça e tronco cobertos por um manto escuro, a bailarina assume uma forma indefinida que pouco a pouco começa a se mover, alterando sua posição e assumindo novas formas. O movimento acontece a partir da ação de empurrar a bola para então soltar deixando o movimento acontecer sozinho, sacudindo todo o corpo. Pouco a pouco os movimentos tornam-se ritmados e partes do corpo escapam do manto escuro colocando-se à mostra. Os braços tem movimentos súbitos, invadindo o espaço ao redor do corpo e os pés também tentam escapar do envólucro de borracha formado pelo vestido, tateando o chão em diversas direções simultaneamente. O resultado global destes movimentos executados pelos membros é um vai e vem contínuo para todos os lados sugerindo dualidade, ambiguidade. O espaço é utilizado de forma flexível, focando diversos pontos ao mesmo tempo e a fluência dos movimentos é livre gerando um movimento contínuo e incontrolável. O peso é firme e o tempo rápido. Em alguns momentos o movimento do corpo é subitamente brechado para dar lugar ao movimento de sacudir gerado pela pressão sobre a bola. A ação básica de sacudir também é utilizada pelos braços ao explorarem o espaço ao redor do corpo. A densidade da bola de borracha cheia de ar e do tecido de borracha do qual é feito o vestido são elementos utilizados para compor a atmosfera densa, de emoções dúbias e movimentos explosivos, transformando um "sentimento imaginado" (LANGER. S.,1953 ) numa sensação concreta.

A coreografia prossegue com a bailarina em pé, ainda mantendo a bola de borracha entre as pernas, alterando o fator tempo de rápido para lento e mantendo os outros fatores como antes. Dessa mudança resultam movimentos torcidos e a sensação de densidade experimentada na relação do corpo com a bola contamina a relação do corpo com o ar. A música utilizada é o canto de uma



trovadora. Posturas bastante típicas da Dança Expressionista são assumidas nesse momento em que o corpo se movimenta chegando no limite de uma torção onde o movimento é brechado pela própria impossibilidade de continuidade, para então ser retomado em uma outra torção em uma outra direção.

Chega o momento em que a bailarina se desprende da bola e segue sozinha invadindo o espaço cênico.

Subitamente ocorre uma mudança na atmosfera causada pela música que retoma o moto contínuo do início da coreografia e provoca novamente os movimentos espasmódicos, sacudidos, mais libertos agora pela posição em pé que permite o deslocamento do corpo no espaço.

## 2º TEMA DE MOVIMENTO: RÍTMO

Este tema não se caracteriza pela predominância de nenhuma das ações básicas de movimento, mas sim pela ampla utilização dos fatores FLUÊNCIA LIVRE E ESPAÇO FLEXÍVEL.

### CARACTERÍSTICAS:

MOVIMENTOS CENTRAIS QUE PARTEM DO CENTRO DO CORPO EM DIREÇÃO ÀS EXTREMIDADES. SENSAÇÃO DE CONTINUIDADE NO MOVIMENTO.

FLEXIBILIDADE, MALEABILIDADE, LINHAS ONDULANTES, SENSAÇÃO DE ESTAR EM TODA A PARTE.

2º TEMA COREOGRÁFICO: RÍTMO

2º TEMA MUSICAL: SAMBA EM 7

AUTORIA: CID CAMPOS

DURAÇÃO DA COREOGRAFIA: 7 MINUTOS

A coreografia tem início com pequenas contrações que se transformam em movimentos rítmicos ao som da música, no compasso 7/4. Estes movimentos, inicialmente contidos vão, pouco a pouco sendo liberados no que se refere à Fluência e assumindo uma atitude multifocada no que se refere ao espaço. O corpo inicia o deslocamento em diversas direções, invade o espaço cênico em movimentos ondulantes e flexíveis. O centro do corpo está presente como ponto de partida do movimento, auxiliando a conexão dos pés com o solo, favorecendo a relação do corpo com a força da gravidade.

A personagem explorada nesta coreografia é uma mulher sensual e envolvente, que se movimenta despreocupada e livremente no espaço.

A coreografia resgata movimentos tipicamente brasileiros, como o "requebrado", para apresentá-los dentro de um outro contexto estético com fortes referências na Dança Expressionista, referências estas evidenciadas na utilização dos braços e tronco. Esta fusão de elementos resulta no resgate do folclórico descontextualizado, aspecto bastante presente na obra de CHINITA ULLMAN.

### 3º TEMA DE MOVIMENTO: FLUTUAR

FATORES: TEMPO LENTO

PESO LEVE

ESPAÇO FLEXÍVEL OU MULTIFOCADO

CARACTERÍSTICAS:

ESFORÇO SUSTENTADO, MOVIMENTOS DE LONGA DURAÇÃO, VELOCIDADE LENTA, SENSÇÃO DE CONTINUIDADE DO MOVIMENTO.

TOQUE SUAVE, RESISTÊNCIA FRACA À FORÇA DA GRAVIDADE, SENSÇÃO DE AUSÊNCIA DE PESO.

EXTENSÃO FLEXÍVEL NO ESPAÇO, LINHAS ONDULANTES, SENSÇÃO DE ESTAR EM TODA A PARTE.

3º TEMA COREOGRÁFICO: LIRISMO - A FIGURA DO SONÂMBULO, UM SER EMBRIAGADO PELA LUZ DO LUAR

3º TEMA MUSICAL: CLAIR DE LUNE

AUTORIA: DEBUSSY

INTERPRETAÇÃO: MENININHA LOBO - PIANO

ANNA LELKES - HARPA

DURAÇÃO DA COREOGRAFIA : 12 MINUTOS

Deitada sobre o solo, os movimentos partem do centro do corpo em direção à periferia (movimentos posturais centrais), a partir de impulsos que resultam numa suspensão temporária para então retornar à posição inicial. Em relação ao gestual as mãos e os pés sugerem a exploração do espaço periférico através de micro movimentos das articulações e o olhar multifocado reforça a utilização do espaço flexível

O movimento seguinte é um movimento de expansão partindo dos membros superiores (movimento gestual ou periférico) e de rotação do corpo ao redor de si mesmo a partir da bacia (movimento central), retomando a posição inicial deitada no sentido oposto ao anterior. Esta primeira sequência de movimentos é entrecortada pelo uso da ação seguida pela passividade novamente seguida pela ação, sugerindo a idéia do sono e vigília alternados como em espasmos de movimentos guiados pela música também entrecortada por pausas.

Os movimentos tem acento inicial dado pelos impulsos e final dado pela pausa do corpo acomodado novamente sobre o solo.

O corpo assume então posição no nível médio baixo e nível médio alto em transição para o nível alto, tendo a bacia como condutora da sequência de levantar que termina numa postura de expansão na posição vertical seguida de pausa. Esta sequência introduz o elemento continuidade característico da fluência livre, que afeta a progressão do movimento, embora ainda se utilize da fluência menos livre.

Até este momento o corpo se movia no espaço em torno de si mesmo, acrescentando a partir de então o deslocamento no espaço geral. O corpo passa a recortar o espaço cênico traçando linhas curvas e amplas ,

introduzindo a fluência livre em combinação com o espaço flexível, características básicas da movimentação de CHINITA ULLMAN.

A coreografia segue tendo como tema central a qualidade de movimento FLUTUAR (tempo lento, peso leve, espaço flexível) e como tema complementar a qualidade de movimento PONTUAR (tempo rápido, peso leve, espaço direto), movimentação súbita e direta embora suave que, quando executada pelas mãos, olhos e cabeça simultaneamente, traduz a sensação de estar alerta com a atenção dirigida a diversos pontos sucessivamente.

A expressividade das mãos é bastante explorada tanto em relação ao espaço como em sua conexão com o centro de gravidade (abdômen) conectando movimentos centrais ou posturais a movimentos periféricos ou gestuais.

A utilização frequente do deslocamento do corpo no espaço cênico pelo uso da fluência livre em tempo rápido ou menos rápido, reforça a intenção de estar em toda a parte inerente ao espaço multifocado.

Aproximando-se da conclusão, o deslocamento passa a ser espiralado enquanto os braços e as mãos executam repetidamente pequenas sequências de movimentos num moto-contínuo do corpo mergulhando no espaço num movimento que parece não ter fim. Esta sequência final parte de

um círculo aberto abrangendo todo o espaço cênico para a formação de uma espiral até que o corpo esteja girando ao redor do próprio eixo e por fim ceda subitamente à ação da gravidade.

Novamente estendido sobre o solo o sonâmbulo, após uma pausa, retoma os movimentos do início da coreografia, dando início a um novo ciclo de exploração da imensidão da noite em seu fascínio pela luz do luar, que o embreaga e o atrai a fragmentar-se em movimentos ao tentar buscá-lo em toda a parte.



## VI. DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

### A ADAPTABILIDADE DA DANÇA

#### Releitura ou reconstrução coreográfica?

Primeiramente é necessário esclarecer o significado e a abrangência de cada uma dessas possibilidades.

Em linhas gerais, a reconstrução de uma obra propõe que se recupere, passo a passo, detalhe por detalhe cada elemento de sua composição. No caso da coreografia, o principal elemento a ser reconstituído é o gesto, não apenas na sua forma ou desenho em relação ao espaço, mas na maneira pela qual foi realizado originalmente. Traduzindo para a linguagem analítica de dança segundo o modelo de RUDOLF LABAN, tanto a Corêutica, que define os princípios de orientação do movimento no espaço, como a Eukenética, que dá as referências de como é feito o movimento, devem ser utilizadas para que se possa chegar o mais próximo possível da criação original. O produto final desse trabalho tem como objetivo colocar o espectador em contato com uma produção contextualizada numa determinada época, transportando-o, de certa forma, à

atmosfera vigente naquele momento. A reconstrução tem portanto a capacidade de retratar um fragmento do passado, servindo, acima de tudo, como informação histórico-cultural.

A releitura, como o próprio nome já diz, propõe uma outra visão da obra existente, ou seja a criação de uma nova obra inspirada naquela. Ao meu ver a releitura pode ser definida como um ato de trazer algo do passado à tona, adaptando o existente ao contexto e às condições vigentes. Neste caso já não é fundamental resgatar o gesto, mas sim deixar-se embuir pela sua "forma sigificante".<sup>1</sup>

Com base nesta afirmação, iniciei a criação coreográfica da releitura sem me preocupar em repetir gestos ou movimentos de CHINITA ULLMAN, centrando minha atenção na possibilidade de ter presente em meu corpo as características fundamentais da sua movimentação, deixando-me, conseqüentemente, embuir da essência de sua personalidade enquanto intérprete. Esta possibilidade, ao meu ver, torna-se mais evidente na coreografia centrada no ritmo, onde a figura da mulher surge exuberante, centralizando as características da mulher latina, tão bem exploradas por CHINITA ULLMAN.

Na qualidade de criação e portanto de obra única, o produto alcançado da releitura coreográfica tratará de descontextualizar a obra na qual se baseia, pois, como disse CELSO FAVARETTO, (1993) em "Moderno, Pós-

---

<sup>1</sup> O termo "forma sigificante" foi usado por SUZANNE LANGER (1953) para definir o fator de significação nas formas articuladas não discursivas. Este fator de significação "(...) não é discriminado logicamente, mas é sentido como uma qualidade (...)" (Langer, S. "Feeling & Form", )

Moderno, Contemporâneo", somente despojando-a de seu conteúdo histórico poderei elucidá-la. Já não se trata mais de informar a respeito do passado, mas de reiterá-lo, analisando processos sacados da tradição com o intuito de modificar as relações estabelecidas anteriormente.

Traçando um paralelo com a arquitetura podemos dizer que sobre bases concebidas sobre a ótica das construções do início do século será construída uma nova forma, própria e por isso atual. Assim, o aspecto formal do produto estético é novo, embora elementos pertencentes ao passado estejam fortemente presentes.

#### CHINITA ULLMAN E O EXPRESSIONISMO NA DANÇA

CHINITA ULLMAN teve seu trabalho de maior representabilidade entre 1929 e 1935, inicialmente na Europa, mais precisamente na Alemanha, berço da tradição do Expressionismo na Dança. Esta corrente, a qual teve como principal objetivo afirmar a dança enquanto forma de arte autônoma, veio rompendo, como sabemos, com os rígidos padrões estéticos impostos pela dança clássica. Este aspecto é ressaltado na criação que aqui apresentamos através da enorme gama de movimentos expressivos experimentados a partir da utilização dos fatores Peso, Tempo, Espaço e Fluência, determinados pelo corpo teórico de análise de movimento elaborado por RUDOLF LABAN. Deixando de lado a estética

formal da dança clássica, abrimos a possibilidade de expressar, ou provocar no espectador, as mais diversas emoções a partir do corpo em movimento. A coreografia que aborda o tema "densidade", por exemplo, revela um corpo-objeto, desumanizado, uma forma que pulsa e se movimenta desorientadamente no espaço, cuja leitura caberá ao espectador desvendar de acordo com o seu próprio repertório.

Foi desta forma que, como as demais correntes do revolucionário Modernismo, o Expressionismo na Dança lançava o indivíduo ao desconhecido, derrubando os padrões existentes e descobrindo novos caminhos com originalidade e ousadia. A visão do progresso na arte diante do infinito radiante do futuro e da total liberdade da imaginação criadora, somada ao desejo de cerrar a porta da história atrás de si, estavam embuídos do sonho de permanência e continuidade. Por isso, a Dança Moderna pode ser considerada um ponto de vista e não um sistema, já que na Dança Moderna a experiência emocional pode expressar-se diretamente através do movimento e como essa experiência interna varia em cada indivíduo, a expressão externa também variará. Ao meu ver, foi justamente esta força expressiva, proveniente de uma rica experiência interna, que fez com que CHINITA ULLMAN se destacasse como coreógrafa e intérprete no cenário da dança moderna europeia do início do século. Ao ler as críticas referentes aos seus espetáculos encenados na Europa, o que mais me chamou a atenção foi o seu poder de surpreender o público, formado em grande parte pela aristocracia europeia, com seu charme, elegância, originalidade e acima de tudo com sua força interior.

Consciente da responsabilidade assumida ao propor a releitura da obra de uma artista tão instigante, mantive, durante todo o processo de criação,

a determinação de resgatar em mim mesma todos os aspectos acima mencionados enquanto intérprete, para que, através da qualidade expressiva do gesto, pudesse fazer a ponte entre a minha obra e a obra à qual me refiro.

Segundo KURT JOOSS (1932), um dos principais expoentes da Dança Expressionista, o instrumento da dança é o corpo humano capaz de portar idéias próprias em seus movimentos. Na dança dramática estas idéias se fundem com a idéia dramática, de forma que o objeto de atenção é o pensamento do criador cristalizado em caracteres humanos. Desta forma, ao iniciar o espetáculo colocando em cena um corpo-objeto, uma forma abstrata, que aos poucos se revela como um ser humano, uma mulher, nada mais faço que expressar corporalmente meu próprio processo de descoberta de CHINITA ULLMAN, que, num primeiro momento, se apresentou a mim apenas como uma figura, uma fotografia, para que então, no decorrer da pesquisa, fosse revelando sua personalidade. Durante todo o processo de criação, meu corpo foi, passo a passo, servindo de instrumento para a construção dessa personagem, uma mulher, misto de passado e presente, de religiosa e pagã, de forma que se tornava possível identificar elementos de CHINITA ULLMAN, de MARY WIGMAN e de mim mesma, envolvidos em um a globalidade.

## O EXPRESSIONISMO E OS FATORES DE MOVIMENTO

Ao rever com mais profundidade o corpo teórico de análise do movimento elaborado por RUDOLF LABAN e sua influência na Dança Expressionista, uma questão ficou bastante presente para mim: O que terá provocado essa busca por novas formas de expressão através do movimento e por qual motivo o trabalho de RUDOLF LABAN e dos coreógrafos expressionistas foi tão efetivos ao ponto de constituir um marco no desenvolvimento da Dança Moderna ecoando até os dias de hoje?

Tornou-se claro para mim no decorrer da pesquisa que, para entender o espírito vigente na Alemanha Expressionista, é fundamental situarmos a figura de SIGMUND FREUD e suas descobertas no campo da psicanálise. O pensamento expressionista, como já foi dito, tinha como meta resgatar a natureza humana, mergulhando no interior do indivíduo, tornando visível através da arte aquilo que estava oculto apesar de estar presente. As teorias de Sigmund Freud a respeito do inconsciente, vinham embasar e incentivar a visão expressionista da arte, que, apesar de muitas vezes ter sido encarada com desprezo por outros modernistas por considerarem-na apática às transformações sociais da época, tinha no fundo o intuito inverso ao da apatia, pois acreditava que a compreensão dos fenômenos do mundo moderno só se daria através do mergulho na descoberta do inconsciente humano.

Analisando alguns elementos da sociedade europeia do início do século e relacionando-os com a teoria labaniana, podemos alcançar uma visão

abrangente dos fenômenos sociais que influenciaram a Dança Expressionista.

Para efeito de análise serão considerados dois vetores correspondentes a postura do cidadão europeu do início do século, de acordo com NIKOLAU SEVCENKO, em reflexões realizadas durante o curso "A História da Arte de Vanguarda no Início do Século", realizado no segundo semestre de 1993 na Universidade de São Paulo.

O primeiro vetor apresentado é o vetor vertical, correspondente à necessidade de ascensão social, tanto econômica como cultural. Fazendo a relação com a teoria labaniana, identificamos a direção vertical com o PLANO ESPACIAL DA PORTA, cujo principal fator de movimento é o FATOR PESO, correspondente à direção ALTO - BAIXO, dimensão de COMPRIMENTO e atitude EMERGIR E AFUNDAR. A tarefa deste fator é a assertividade e tem relação direta com o exercício do poder pessoal, com a afirmação da auto-segurança. Implica no desejo de estabilidade e na intensão de progredir.

O segundo vetor apresentado é o vetor horizontal, correspondente à necessidade infinita de exercer a modernidade, de ser mais moderno do que o que já foi visto. Este vetor horizontal também corresponde aos lados direito e esquerdo, segerindo ambiguidade na posição do artista que, se do ponto de vista cultural achava conveniente estar à esquerda, revolucionar, do ponto de vista econômico achava conveniente estar à direita, como forma de possuir o capital necessário para viabilizar seus projetos. A direção horizontal é identificada com o PLANO ESPACIAL DA MESA, cujos fatores correspondes são o FATOR FLUÊNCIA e o FATOR ESPAÇO. A direção principal do plano horizontal é LADO -LADO, cuja dimensão é amplitude e a atitude é de expandir e recolher. A tarefa do FATOR FLUÊNCIA é a de integração, neste caso integração com a nova ordem, embuída da atitude de expandir, de ultrapassar os limites impostos, os padrões

vigentes e a tarefa do FATOR ESPAÇO é comunicação, denotando uma atitude multifocada com a atenção dirigida à criação e à operacionalidade através da veiculação da produção artística. A comunicação se dá simultaneamente pela obra em si e pela preocupação em dirigí-la ao público.

Através dessa leitura histórico-labianiana, percebemos um caminho para o entendimento da questão acima colocada, a respeito do porquê a Dança Expressionista ter se tornado um marco na evolução da Dança Moderna. É interessante observar que, mesmo sem adotar uma técnica estruturada como aconteceu com a Dança Clássica ou com algumas outras correntes da Dança Moderna no E.U.A, a dança expressionista firmou raízes na Europa, onde ecoa até hoje através da estética da Dança - Teatro, exercendo ainda influência na América do Norte através de HANYA HOLM e América do Sul através de CHINITA ULLMAN no Brasil e de ERNST UTTOF, ex-integrante do Ballet Jooss, no Chile.

Traçando um paralelo com a análise dos fenômenos sociais acima descritos e o trabalho de CHINITA ULLMAN, percebemos, por tudo o que já foi dito nos capítulos anteriores, que sua obra traduzia as preocupações vigentes entre os artistas de seu tempo, o que reafirma a conduta empreendedora e arrojada desta bailarina brasileira. Podemos observar, por exemplo, que CHINITA ULLMAN criou um grande número de solos, nos quais explorava a atenção multifocada em relação ao espaço a fim de cativar a atenção do espectador. Isso denota relação com o exercício do seu poder pessoal e afirmação da auto -segurança, atitudes relacionadas com o vetor vertical acima mencionado. A atitude de ultrapassar os padrões vigentes e a preocupação em relação à comunicabilidade com o público, relacionadas com o vetor horizontal, estão por sua vez, presentes durante todo o tempo em sua obra. Estes elementos tornaram-se bastante importantes para mim no momento de pensar a releitura, momento este, um passo antes do início da criação em si, no qual



procurei trazer a tona sensações relacionadas com a assertividade, integração e comunicabilidade, a fim de ativar esta potencialidade existente em mim mesma enquanto criadora. Transpondo estas sensações para o âmbito da fisicalidade, procurei ativar o contato entre o meu corpo e o chão, empurrando a superfície de apoio com as diversas partes do corpo, aumentando assim o tônus geral do meu organismo para iniciar cada sessão de improvisação embuída da sensação de ânimo, coragem e curiosidade em relação ao desconhecido, ao que estava por emergir na criação. Outro exercício realizado, foi o de guiar o movimento através das diversas partes do meu corpo, mais precisamente utilizando as direções e extremidades ósseas, procurava desenhar no espaço, tanto ao redor de mim como distante de mim, projetando para fora estas extremidades ósseas, exercitando neste momento a atitude de expandir.

Desta maneira fui, pouco a pouco, procurando me aproximar desta personalidade marcante, decidida, empreendedora e carismática representada por CHINITA ULLMAN, procurando resgatar em mim mesma estas características.

## A DANÇA E O CONTEXTO DA ATUALIDADE

Após tantas transformações, a dança, como a arte em geral, encontra-se em um momento de questionamento. Já não se faz necessário romper com rígidos padrões, pois eles já não mais existem.

É certo que as vanguardas tiveram um papel fundamental no sentido em que nos ensinaram a nos desfazer das convenções, de forma que a arte contemporânea não se atém nem mesmo à convenção da necessidade do novo. A produção contemporânea está livre para reciclar, reatualizar, citar, estilizar ou rever por outros prismas qualquer experiência artística anterior. Conectando o presente à tradição, o artista amplia mais uma vez as fronteiras de sua imaginação e abre espaço para a reflexão.

Mantendo nosso foco sobre a corrente do Expressionismo na Dança, vemos surgir na contemporaneidade uma nova modalidade estética: a Dança-Teatro. Com origens na Dança Dramática de KURT JOOSS, atingiu sua plenitude na obra de PINA BAUSCH (1974), consodolidando-se como forma híbrida de expressão pelo movimento. Na Dança-Teatro o gesto se afirma enquanto movimento vital, a abstração básica pela qual a ilusão é efetuada e organizada. O ator-bailarino busca em si mesmo o conteúdo dramático e sua representação corporal. Levando à cena o gesto pinçado de seu contexto real o transforma em gesto imaginado, um motivo de dança. O antigo ideal de "movimento essencial" vigente entre os coreógrafos da Dança Expressionista é agora levado às últimas consequências.

PINA BAUSCH, formada pela escola de KURT JOOSS, a Folkwang Hochschule - Essen, busca, através desta dança teatralizada, construir um novo discurso. A Dança-Teatro alemã utiliza como recurso a colagem. Não somente a colagem de fragmentos expressivos provenientes das improvisações realizadas pelos atores-bailarinos, mas também a colagem de diversas formas de expressão, como o movimento, a palavra, o canto, a música, os gestos... É uma tentativa de falar, de comunicar, de exprimir-se de forma não linear, através de atitudes comuns como andar, comer, banhar-se, estar na praia ou num salão de baile. Estas atitudes comuns da vida cotidiana são, entretanto, transformadas ao serem trazidas à cena. São como trechos de estórias, muitas vezes autobiográficas, que colocados juntos formam uma unidade que por sua vez é fragmentada, da mesma forma que é fragmentada a vida. Utilizando esta visão da vida fragmentada, trago, na releitura, a visão do ser humano fragmentado em diversos aspectos contidos em seu interior.

Assim, na coreografia centrada no tema "densidade", apresento o ser não humano, estranho à visão num primeiro momento, mas que vai pouco a pouco tornando-se compreensível, humanizado. Ao meu ver, é justamente assim que se desenvolvem a maior parte das relações entre os homens, que num primeiro momento tratam o outro, desconhecido, não como um semelhante, mas como algo que lhes é estranho, de forma que a relação se humanizará à medida em que os dois seres se familiarizarem. Um exemplo bem claro disso é o indivíduo andando em meio à multidão, que apesar de estar rodeado se outros seres humanos se comporta como se estivesse sozinho, rodeado por objetos. Seguindo adiante, esta mesma coreografia apresenta o ser angustiado, que se debate na tentativa de invadir o espaço, sendo que no momento em que o consegue, transforma-se no ser melancólico, novamente voltado para o seu interior.

A próxima coreografia, centrada no tema "rítmo", apresenta outros aspectos presentes na natureza humana, a feminilidade, sensualidade, alegria, prazer e despreocupação. A terceira e última coreografia, centrada no "lirismo", apresenta um ser humano em meio a divagações, romântico, tranquilo. Unindo todas estas expressões do emocional humano, temos portanto um ser multifacetado, fragmentado, pois apesar de estarem presentes de forma latente durante todo o tempo, estas emoções nunca serão manifestadas de uma só vez.

Os atores-bailarinos de PINA BAUSCH agem como pessoas comuns realizando atividades simples do dia a dia, envolvidos no emaranhado de emoções e sentimentos que compõe o universo de todo ser humano. Entretanto existe algo em seus corpos que prende a atenção. Não são corpos comuns, mas sim corpos interessantes, disponíveis ao movimento, que embora se utilizem de gestos cotidianos, o fazem carregados da dramaticidade que têm impressa em seus ossos e músculos decorrente do treino de dança. São corpos que falam de si, da vida em torno de si, da sociedade, que revelam a história e cultura do seu tempo (Casino, E., 1994).

O coreógrafo na Dança-Teatro utiliza sua criação como meio de elaboração de "formas de sentimento", utilizando a expressão criada por SUZANE LANGER (1953), experimentando através da realidade sensível, possibilidades de experiências desconhecidas na sua vida pessoal. Não será este o Expressionismo Contemporâneo?

Ao preparar meu corpo para iniciar o processo de criação da releitura como descrevi anteriormente, tentando resgatar em mim o que houvesse de existente em relação às características da personalidade de Chinita

Ullman, nada mais faço que elaborar "formas de sentimento", experimentando cenicamente possibilidades de experiência estranhas a minha vida pessoal. Expresso, por assim dizer, um Eu oculto, que existe potencialmente escondido atrás de um Eu cotidiano.

Através de uma breve revisão do contexto histórico e estético da Dança Expressionista incluindo o trabalho de alguns de seus mais significativos coreógrafos, procurei contextualizar a obra de CHINITA ULLMAN, para que então, utilizando o modelo de Laban para Análise do Movimento Expressivo descontextualizá-la trazendo-a para os dias de hoje em meu próprio corpo.

É sob este enfoque que fiz minha opção por realizar uma releitura coreográfica, utilizando como instrumento a reincorporação de gestos e movimentos da bailarina "transcriados"<sup>2</sup> para o contexto atual.

A Dança-Teatro que, nas palavras de HELENA KATZ, (1989), "(...) atualiza um presente que não é trânsito, pois se encontra suspenso, em equilíbrio no tempo, formando constelações com outros presentes" (ROGHE, R., 1989, p. 9), vem servir como intersecção para as três coreografias que compõem o resultado do meu trabalho de pesquisa.

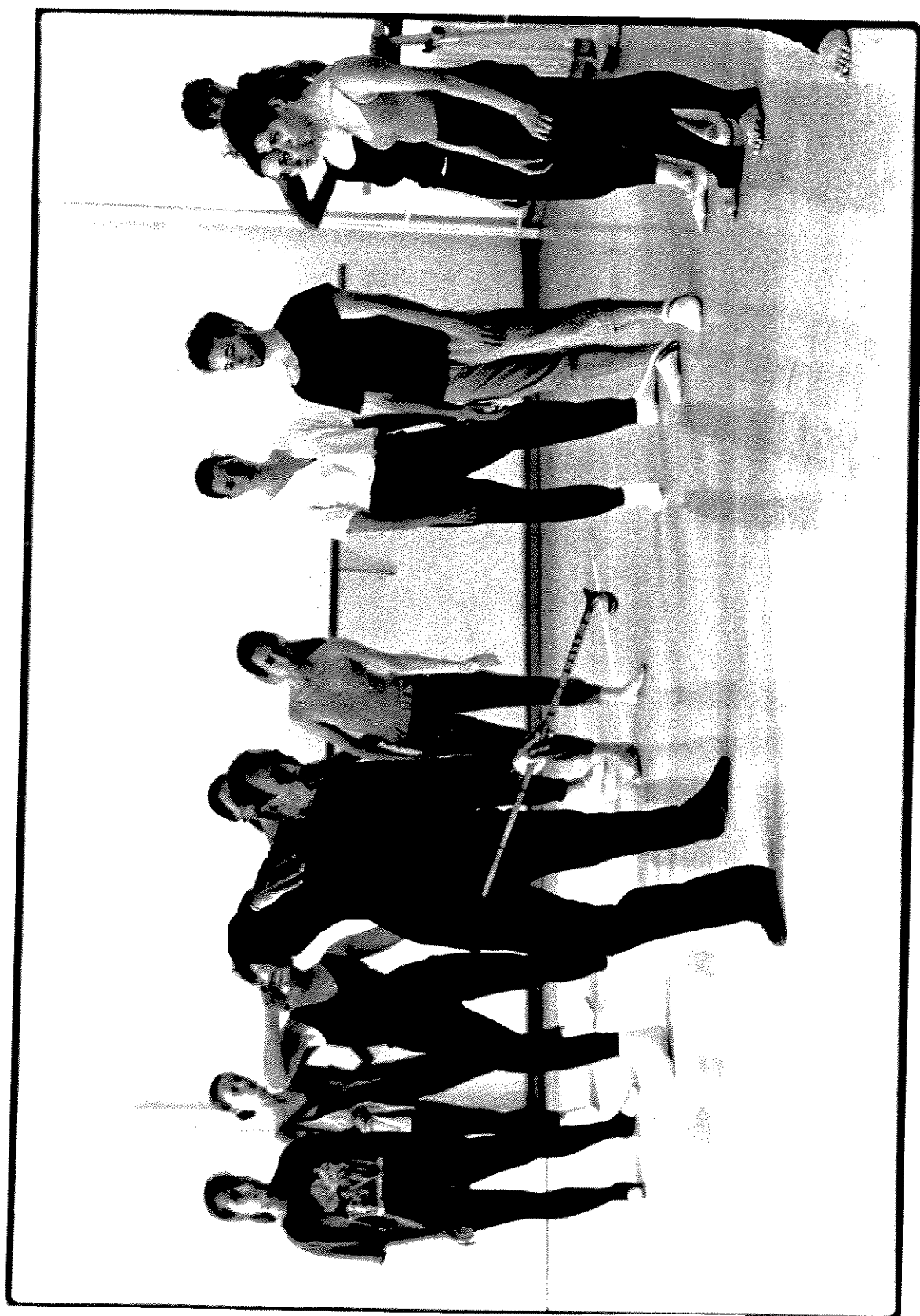
---

<sup>2</sup> Transcrição é uma expressão de HAROLDO DE CAMPOS para definir a tradução criativa, em oposição à tradução literal. Empresto aqui o termo da literatura para a dança.

A escolha de utilizar a estética da Dança Teatro como recurso no processo de criação do espetáculo que acompanha esta dissertação, se deve à oportunidade que tive de vivenciar corporalmente sua relação com o Expressionismo na Dança. Durante os dois anos em que estive estudando na Folkwang Hochschule em Essen, na época sob a supervisão de PINA BAUSCH, pude acompanhar de perto o ensino do Método JOOSS-LEEDER por JEAN CÉBRON, um dos integrantes do Ballet Jooss, ter aulas de Dança Moderna com HANS ZÜLLIG, um dos mais destacados solistas do Ballet Jooss e ao mesmo tempo participar das aulas ministradas por alguns dos mais antigos integrantes do Wuppertal Tanztheater como MALOU AIRAUDO.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Wuppertal Tanztheater é o nome da companhia de Dança-Teatro dirigida por PINA BAUSCH. Os bailarinos aos quais me refiro são: Lutz Förster, Malou Airaudó e Dominique Mercy



JEAN CÉBRON NA FOLKWANG HOCHSCHULE - ESSEN, 1990



HANS JÜLLIG NA FOLKWANG HOCHSCHULE - ESSEN, 1990





MALOU AIRAUDO NA FOLKWANG HOCHSCHULE - ESSEN, 1990

Esta experiência tornou mais claro o fato da Dança-Teatro de Pina Bausch ser uma descendente direta da Dança dramática de Kurt Jooss, pois tanto a movimentação ensinada em aula, quanto o resultado cênico dos espetáculos da Companhia, demonstram ser quase como uma consequência da tradição expressionista difundida por KURT JOOSS. Digo isso no sentido em que se nota que os princípios desenvolvidos por Laban e estruturados pelo Método JOOSS-LEEDER, ficam evidentes na movimentação dos professores mais jovens, ao mesmo tempo em que o elemento dramático, teatral, semeado por KURT JOOSS em coreografias como "A Mesa Verde" ou "Cidade Grande", é explorado ilimitadamente por PINA BAUSCH e pelos integrantes de sua Companhia, que por sua vez atendem ao requisito exigido por KURT JOOSS que afirmava: "Todo bailarino deve ser antes de mais nada um ator competente" ( MARKARD, A., 1985., p.13).

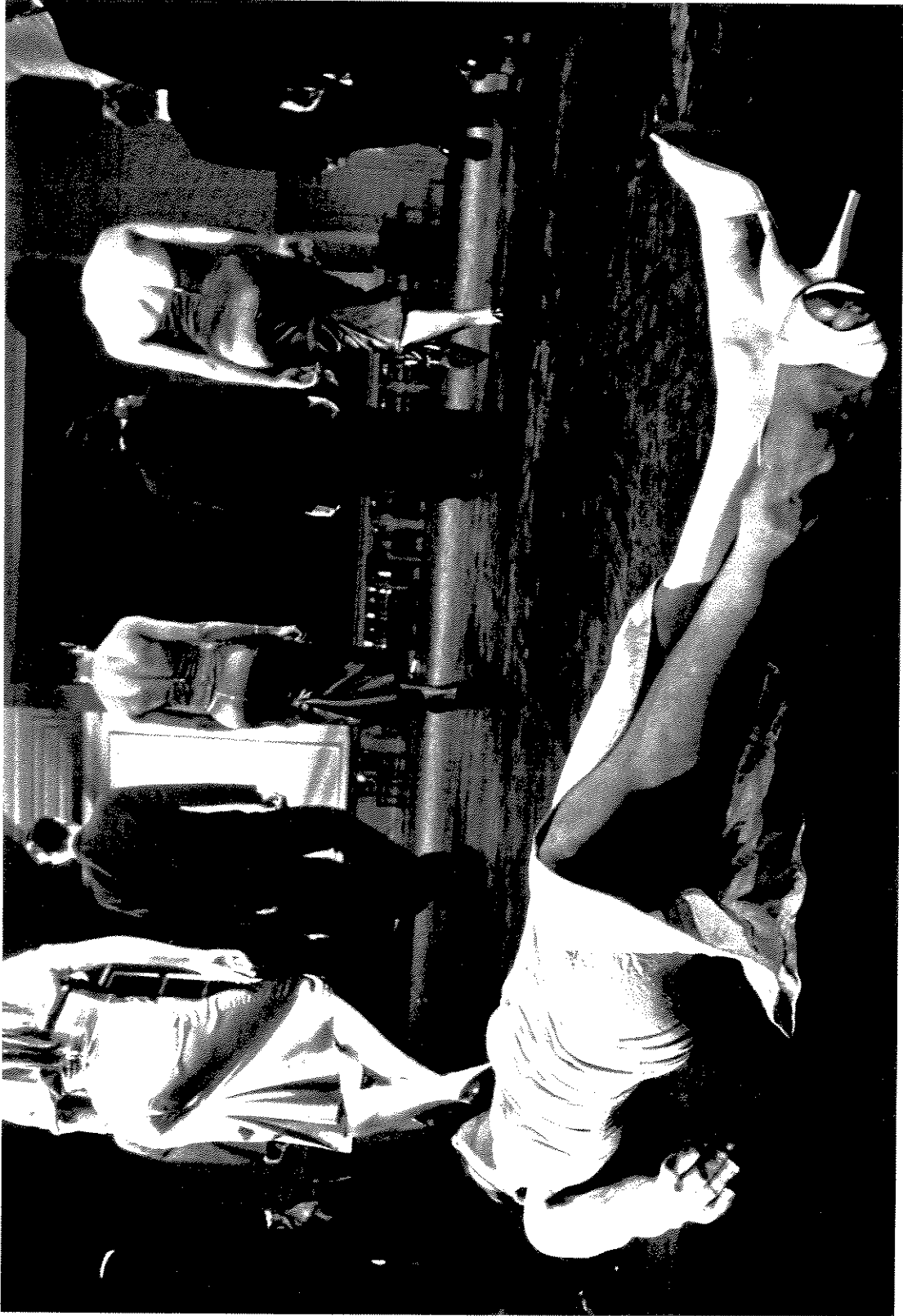
Nas fotos que se seguem é possível fazer uma breve comparação do trabalho coreográfico desenvolvido por KURT JOOSS por volta de 1930 e o de PINA BAUSCH, cinquenta anos depois.



"Tangoballade" 1929 (Photo Jausse)



"Tangoballade" 1929 (Photo Jausse)



"KONTAKTHOF" - PINA BAUSCH, 1982

Foi a partir do repertório de movimento adquirido durante os estudos na Alemanha, que viabilizei a possibilidade de fazer a releitura coreográfica de uma obra pertencente à Dança Expressionista. Além deste repertório de movimento, esta vivência da dança na escola de KURT JOOSS, permitiu que eu desenvolvesse uma postura cênica bastante específica da dança dramática, atendendo ao requisito acima mencionado. Esta postura cênica tem relação com a maneira pela qual se utiliza o espaço, com os tempos dramáticos e acima de tudo com o rigor com que os movimentos são filtrados durante as improvisações para que não se tornem aleatórios, simples adereços. Cada movimento deve incondicionalmente estar carregado da dramaticidade que lhe é peculiar, seja esta dramaticidade densa ou leve. Estas diferentes nuances de dramaticidade são bastante evidentes no trabalho de releitura, pois as três coreografias possuem intensidades dramáticas diferentes.

Portanto, ao utilizar elementos da Dança-teatro neste trabalho de releitura coreográfica de CHINITA ULLMAN, uma das representantes da Dança Expressionista, encontrei, ao meu ver, a organicidade necessária para efetuar a transcrição do seu gesto pertencente ao passado ao meu gesto, pertencente ao presente. Além disso, estes elementos permitiram que o trabalho tivesse uma nova expressão, transcendendo à criação das três coreografias ao tornar-se uma unidade.

## OS CAMINHOS DA CRIAÇÃO COREOGRÁFICA

Sabendo que o início desta criação coreográfica é o resultado de um intenso trabalho de pesquisa teórica, a releitura ocorreu, como foi descrito no capítulo V. METODOLOGIA, através de um processo de criação onde não existe a expectativa por resultados pré-determinados, nem tão pouco um planejamento a ser seguido. Este tipo de método pode ser muito interessante e nos reservar muitas surpresas, além dos resultados oferecerem amplo material de análise e reflexão ao ser realizada sua leitura, ou seja, ao olharmos para o produto da criação e nos recordarmos dos passos seguidos durante o respectivo processo.

Ao iniciar a criação da releitura, não havia, por exemplo, a ordem em que seriam dispostas as três coreografias referentes aos três temas escolhidos. Seguindo condições impostas pelo acaso, iniciei a criação pelo tema "lirismo" , improvisando movimentos a partir da ação básica de "flutuar" e guiada pela imagem do sonâmbulo, um ser embriagado pela luz do luar. Havia determinado também o uso do tema musical "Clair de Lune" de Debussy, em duas diferentes versões, uma para piano e outra para harpa, sem saber, no entanto, como seriam utilizadas.

Após um intervalo de alguns meses, prossegui com as improvisações para a criação da próxima coreografia, cujo tema seria

"densidade" e cujas ações básicas de movimento exploradas seriam "torcer" e "sacudir". O figurino já havia sido escolhido e foi utilizado como elemento cênico durante as improvisações, pois além de auxiliar na composição da personagem, ofereceu novas possibilidades para os movimentos, por sua forma e consistência bastante peculiares: um amplo vestido longo de borracha preto coberto por um leve manto transparente.

Utilizando ainda um outro elemento cênico, uma grande bola plástica maleável oculta sob o vestido, servindo de assento para o corpo, logo se desenhou no espaço uma forma abstrata, resultante da relação entre o corpo e os dois elementos cênicos. Pela pulsação do movimento esta forma ganha vida e vai, pouco a pouco se humanizando, até o momento em que o corpo chega à posição ereta com a cabeça e os membros à mostra.

Seguindo com a criação da terceira coreografia, centrada na exploração do ritmo, surge a figura de uma mulher vestindo vermelho, realçando o aspecto dionisíaco do universo humano, através da sensualidade, da alegria, da beleza e do gosto pela liberdade e pela vida.

Chegada a hora de estruturar a criação em uma ordem cronológica, acrescentando a criação das passagens de um personagem para outro, surpreendentemente descubro que iniciei o processo de criação pelo que, organicamente, seria o final do espetáculo. Defino que a coreografia que aborda o tema "densidade" iniciará o espetáculo, seguida pela coreografia centrada no tema "ritmo" e por fim a coreografia que aborda o tema "lirismo".

Isto ocorreu a partir da leitura da obra em relação ao seu processo de criação, na qual identifiquei a forma abstrata que inicia o espetáculo como o momento inicial desta pesquisa, momento este no qual CHINITA ULLMAN

aparecia aos meus olhos como uma figura destacada do todo, pulsando em minha mente, atraindo a minha atenção, para que então, pouco a pouco deixasse de ser uma figura recortada da história, tornando-se um ser com personalidade. Da mesma maneira que esta forma abstrata se revela ao espectador, CHINITA ULLMAN se revelava para mim em seus diversos aspectos.

A segunda coreografia, centrada na exploração do ritmo, apresenta a figura da mulher, totalmente humanizada, em oposição à coreografia anterior. Esta coreografia ocupa o centro do espetáculo ao mesmo tempo que centraliza as características mais marcantes de CHINITA ULLMAN como intérprete: o ritmo, a latinidade, a elegância, a sensualidade, a maleabilidade ondulante e a feminilidade.

O caminho percorrido pela estruturalização das três coreografias parte da abstração da forma inicial que é corporalizada e humanizada até atingir por fim o âmbito da espiritualidade, apresentando um ser quase etéreo, prisioneiro do mundo dos sonhos na terceira coreografia. Em relação às cores do figurino utilizado em cada coreografia, temos consecutivamente o preto, o vermelho e o prata, reforçando esta idéia.

Os caminhos da criação coreográfica neste tipo de processo são, portanto, bastante inusitados e ao criador-intérprete cabe a ação de abandonar-se ao fluxo da criação. Estando atento a cada momento ao mosaico de imagens que se forma e se transforma interna e externamente, permite a interação de si mesmo com o próprio produto da criação, gerando um movimento que não tem fim. É esta capacidade de interação que garantirá a qualidade da reprodução de cada espetáculo encenado, pois a passividade atenta do criador-intérprete não permitirá que a riqueza do processo de criação se estinga pela



mecanização do gesto a cada repetição.

Cada espetáculo será o próximo passo no processo de criação que jamais terá fim, pois a obra, como que embuída de vida própria, carregará em si mesma a potencialidade da evolução, da mesma forma que ocorre com a vida do seu criador e intérprete.

Pesquisar sobre uma obra pertencente ao passado, sobretudo em se tratando de dança e devolvê-la ao mundo através de sua releitura, obrigamos a utilizar, além dos métodos convencionais de pesquisa, uma grande dose de intuição. Isso porque a dança é transitória, efêmera, possível de ser vivenciada tanto pelo o intérprete como pelo espectador apenas enquanto acontece no tempo e no espaço. Resgatar o gesto do passado para o presente é, portanto, transformá-lo, reinventá-lo, sem entretanto deixar de rastreá-lo.

Esta releitura foi feita sem o contato direto com a obra de CHINITA ULLMAN, o que se por um lado representou uma dificuldade, por outro lado deu liberdade à criação, que não teve parâmetros concretos a seguir. Foi um processo muito interessante, no qual o caminho escolhido para se aproximar da obra existente partiu das impressões gerais a respeito da personalidade da criadora-inteereprete para, então, chegar ao gesto, caminho este de certa forma oposto ao abitualmente utilizado para a criação em dança, que costuma partir da análise do gesto para posteriormente introjetá-lo. Esta escolha foi feita para acentuar a liberdade da criação na releitura, já que desde o início desta pesquisa esteve bem clara a proposta de não se ater a obra existente, não tentar reproduzi-la ou imitá-la, mas criar algo novo que a ela remetesse.

Deixando de lado por um momento a posição de pesquisadora e de coreógrafa e assumindo a posição de intérprete, percebo, ao colocar-me na

pele destas três personagens, algo de antigo permeando toda a cena. Como se realmente algo pertencente a uma outra época fosse trazido à tona através das posturas assumidas pela melancólica mulher de negro, ou pela sensualidade elegante da mulher de vermelho recordando o espírito dos antigos carnavais. Então concluo, através da minha percepção de intérprete, que meu objetivo foi atingido, pois reconheço na releitura os meus gestos impregnados, no entanto, por algo que lhes é estranho, algo antigo, embora seja vivenciado por mim como algo totalmente novo.

Percorrer, passo a passo, este processo de criação, foi uma experiência muito rica, justamente por ter sido distinta das experiências anteriores por mim realizadas, nas quais não havia uma pesquisa teórica servindo de suporte para a criação, ou um tema determinado escolhido previamente. O que resultou, ao meu ver, bastante interessante, foi integrar um processo de criação onde não há uma estrutura prévia ou resultados previstos com um forte embasamento em torno de um tema central. O desafio maior foi conseguir manter a amplitude de possibilidades perante a adoção de uma atitude aberta durante a criação.

Este trabalho na sua globalidade prático-teórica, abriu novas possibilidades para mim como coreógrafa e como intérprete, servindo como ponto de partida para a reflexão a respeito da conexão entre a teoria e sua aplicação num processo de criação em dança.

## BIBLIOGRAFIA

BENTIVOGLIO, L. *Tanztheater : Dalla Dança Expressionista a Pina Bausch*. Di Giacomo Editora, Roma, 1982.

BRADBURY, M e McFARLANE, J. *Modernismo - Guia Geral*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

BROWN, J. M. (editor). *The Vision of Modern Dance*. Princeton Book Company, Publishers, New Jersey, 1979.

CASSIRER, E. *Antropologia Filosófica: Ensaio sobre o Homem -Introdução a uma filosofia da Cultura Humana*. Mestre Jou. São Paulo, 1977.

COHAN, R. P. (editor). *Coreography and Dance*. Harwood Academic Publishing GmbH, New York, 1992.

COTTON, A.V. *The New Ballet*. Ed. Denis Dobson, Londres, 1964.

HOGHE, R. *BANDONEON - Em que o tango pode ser bom para tudo?*. Attar Editorial, São Paulo ,1989.

HOLM, H. *The Mary Wigman I Know*. In Walter Sorell, ed., *The Dance has Many Faces*. 2a ed.rev. New York : Columbia University Press, 1966.

HOLM, H. *The German Dance in the American Scene*. In Virginia Stewart and Merle Armitage, eds., *The Modern Dance*. New York: E.Weyhe, 1935. (Brooklin: Dance Horizons, 1970).

HOLM, H. *The attainment of Controlled Movement*. In *Dance: A Basic Education Technique*, New York, 1980.

LABAN, R. *O Domínio do Movimento*. Summus Editorial, São Paulo, 1978.

LABAN, R. *The language of Movement. A guide Book to Choreotics*. Annotatd and edited by Lisa Ullman, Boston, Ed. Plays Inc., 1975.

LANGER, S. *Feeling and Form*. Routledge and Kegan Limited, London, 1953.

LOUIS, M. *Inside Dance*. St. Martin's Press, Inc., New York, 1980.

LOUIS, M. *The Contemporary Dance Theatre of Alwin Nikolais*. *Dance Observer* 27, no 2, 1960.

LOVE, P. *Terminologia De La Danza Moderna*. Editorial Universitária de Buenos Aires, Buenos Aires, 1964.

MARKARD, A & H. JOOSS. *Ballett-Bühnen*, Colônia, 1985.

RICHARD, L. *A República de Weimar*, Companhia das Letras, São Paulo, 1988.

ROSENBERG, H. *A Tradição do Novo*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1974.

SERRA, S. M. A. *The Understanding of Creative Learning in Modern Dance*. Ithaca, N. Y, 1978.

SERRA, S. M. A. *Analisis os Expressive Movement Qualities in the Creative Personality*. Philadelphia, 1979.

SEVCENKO, N. *Pós - Modernidade*. Ed. UNICAMP, Campinas, 1988.

SORELL, W. *Hanya Holm: Biography of an Artist*. Middletown, Wesleyan University Press, 1969.

WIGMAN, M. *Die Sprache des Tanzes*. Ed. Ernst Battenberg, Stuttgart, 1963.

WINEARLS, J. *The Jooss-Leeder Method*. A. C.Black Ltda, London, 1958.

## MATERIAL EXAMINADO NA LINCOLN CENTER LIBRARY OF PERFORMING ARTS

## 1. VÍDEOS:

"Hanya Holm: Portrait of a Dance Pioneer", by John Ithelson, California State University, 1984.

"The Early Years: 1900 - 1930 " - "The Contribution of Hanya Holm to American Modern Dance", a Daniel Lebeille Production, 1981.

"Interview With Hanya Holm", Tobias Tobi, Dance Collection of The New York Public Library, 1974.

## 2. REVISTAS:

Antony, Mary. "The Hanya Holm New York Studio in the Early 1940's", in "Coreography and Dance", New York, 1992.

Beiswanger, George. "The New Theatre Dance", jan. 1939.

## 3.FOTOS:

Jacobi, Lotte. Theater as a Dance Photographs.

Capezio Award - sem crédito.

Hanya Holm Collection - Photos by Charlotte Rudolph.

Hanya Holm Collection - Photos by Gerda Peterich