

CONTEXTUALIZAÇÃO DA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH

Juliana Carvalho Franco da Silveira¹

Resumo: Este artigo apresenta uma revisão da história da dança-teatro, tendo como foco principal sua articulação com a linguagem desenvolvida por Pina Bausch. Este estudo não irá abranger toda a história da dança-teatro, mas, ao invés disso, irá aproximar o trabalho da diretora alemã da teoria e da prática da dança-teatro. Para isso, serão prioritariamente estudadas questões que dizem respeito ao treinamento dos bailarinos e ao processo de criação na dança-teatro. A linguagem da dança-teatro (Tanztheater) surgiu no âmbito da dança moderna alemã, que lançava novas bases para a arte da dança no início do século XX. Rudolf von Laban (1879– 1958) é considerado o pai da dança moderna na Europa. Foi a partir do seu amplo estudo sobre o movimento humano e dos trabalhos de Kurt Jooss (1901– 1979), seu discípulo, que o novo gênero dança-teatro surgiu na década de 1920. Portanto, serão observadas as transformações realizadas pela dança moderna, para que se possa situar o contexto do surgimento da dança-teatro.

Palavras-chave: Dramaturgia; Pina Bausch; Dança-teatro

Abstract: This article presents review of the history of dance-theater, focused on its articulation with the language developed by Pina Bausch. This research makes a connection between the theory and practice of dance-theater and the choices made by German director in the dramaturgical construction of her pieces. Therefore, the questions related to the training and to the creative process of dance-theater will be prioritarily studied. This research justifies itself by showing the paths that transformed dance-theater in an independent form of expression that expanded the borders of dance and theater in the XX.

Key-Words: Dramaturgy; Pina Bausch; Dance-Theater

1. Surgimento da dança moderna na Europa

De acordo com Garaudy (1980), o início do século XX revelou, com força crescente, o fracasso do modo de vida individualista e a necessidade de encontrar formas de vida mais solidárias e com um compromisso maior com a comunidade. Esta foi uma época de forte e crescente industrialização e mecanização do trabalho e da vida. Em nenhum outro momento histórico anterior, os artistas tinham se sentido tão dissociados da sociedade em que viviam. A dança moderna era uma forma de arte que buscava participar da

¹ Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Bacharel e Licenciada em Filosofia pela UFMG.

humanização da vida, reagindo contra a mecanização dos processos produtivos e das relações sociais. Isto levou os pioneiros da dança moderna a buscar recuperar a relação do homem com seu próprio corpo e de seu corpo com o mundo.

A dança moderna questionava os ideais da dança clássica, na qual os elementos visuais e o virtuosismo eram mais importantes que os elementos simbólicos. A dança clássica era criticada por ser uma forma de arte altamente formalizada e distante da realidade do mundo. As noções de nobreza, grandeza e virtuosismo eram os valores cultivados, dentro de uma estética visual que procurava a beleza física através de uma técnica de refinada dificuldade. De acordo com Garaudy

Ao contrário do balé clássico, onde os passos e seus encadeamentos obedeciam a uma ordem pré-estabelecida, a dança moderna procurou compor a forma do movimento como expressão de um significado interno. Contra o exclusivo virtuosismo mecânico das pernas, pôs o corpo todo para trabalhar, privilegiando, em lugar dos membros, periféricos, o centro gerador de todo o movimento, o tronco (GARAUDY, 1980, p. 48).

O final do século XIX e o início do século XX representaram para a Europa fortes mudanças no pensamento e nas artes. Este foi um período de intensa experimentação nas artes e do surgimento de importantes teorias em outras áreas. De acordo com Garaudy (1980), nas Artes Visuais, os Cubistas deixavam de recorrer às convenções de perspectiva do Renascimento, que determinavam um centro único de referência, como se o mundo fosse visto por um só olho, imóvel. O cubismo mostrava a existência de várias perspectivas diferentes e de ângulos de visão diferentes, nos fazendo tomar consciência de que o olhar é um ato e que o mundo real é um mundo construído e que, portanto, outros mundos são possíveis e somos responsáveis pelo seu advento. O cubismo revela, então, que a realidade não está dada, é uma invenção. Ainda segundo Garaudy (1980), a teoria da Relatividade de Einstein estabelecia que os postulados espaciais de Euclides e Newton eram válidos para uma experiência na nossa escala, mas que no nível dos átomos ou das galáxias, deixavam de ser operacionais, mostrando, a relatividade do espaço e do tempo. Antigos dogmas eram postos em questão nas artes, nas ciências, nas sociedades e nas religiões, por isso, as artes tiveram que descobrir novas maneiras de expressar as necessidades e sentimentos de sua própria época.

A dança moderna buscou novos métodos de criação artística. Procurava métodos que dessem ao corpo meios para exprimir novas experiências de vida. De acordo com Maribel Portinari,

Tomando por base a liberdade expressiva do corpo, a dança moderna refletiu o momento histórico que a gerou: a de um mundo governado por máquinas, no qual o ser humano se debate em busca de novas relações consigo mesmo e com a sociedade (PORTINARI, 1989, p. 133).

Além de buscar uma conexão da arte com o seu contexto histórico, a dança moderna buscou valorizar a criatividade e a liberdade dos indivíduos, explorando diferentes formas de expressão e valorizando a experimentação e a observação como metodologia de pesquisa de uma nova maneira de se movimentar.

Portinari (1989) e Boucier (1987) consideram o francês François Delsarte e o suíço Jaques-Dalcroze como precursores da dança moderna na Europa, por lançarem alguns dos fundamentos importantes, que mais tarde seriam incorporados pelos pioneiros da dança moderna. De acordo com Boucier (1987), Delsarte concentrou sua reflexão nos mecanismos pelos quais o corpo traduz os estados sensíveis interiores. Cantor na Opéra Comique, perdeu a voz aos 23 anos. Acreditava que seus mestres tinham sido os responsáveis pelo seu problema na voz, pois considerava que o método de ensino que eles utilizavam era arbitrário e que se baseava em tradições cegas e não na observação do aluno e na reflexão. De acordo com Portinari (1989), depois de perder a voz, Delsarte começou, então, a estudar anatomia e a relação entre voz e gesto. Observou loucos em asilos, bêbados nas ruas e até agonizantes em hospitais públicos. Entre suas observações, constatou que, de um modo geral, a morte se anuncia por uma contração dos músculos do polegar, que se aperta contra a mão. Delsarte estuda as pessoas que conhece e tenta estabelecer um catálogo de gestos que correspondam a estados emocionais. Alternava exercícios de contração e relaxamento, partindo da posição fetal até a extensão máxima, liberando a emotividade. Aliando esta pesquisa a seus conhecimentos musicais, elaborou uma técnica de expressão corporal com o objetivo de aprimorar o treinamento dos artistas cênicos.

De acordo com Paul Boucier (1987), as consequências das ideias de Delsarte sobre a dança foram imediatas, pois todo o corpo foi mobilizado para

a expressão e, principalmente, o torso, que todos os dançarinos modernos de todas as tendências consideram a fonte e o motor do gesto. Além disso, Delsarte observa que a expressão é obtida pela contração e relaxamento dos músculos: tensão e relaxamento serão as palavras, e, mais tarde, os conceitos fundamentais para a dança moderna desenvolvida por Rudolf von Laban e outros importantes artistas da dança moderna, como Martha Ghaham. Delsarte defendia que todos os sentimentos têm sua própria tradução corporal. O gesto os reforça e, por sua vez, eles reforçam o gesto. Por exemplo, a extensão do corpo estaria ligada ao sentimento de autorrealização e o sentimento de anulação se traduziria pela contração.

De acordo com, Bergsohn-Bergsohn (2003), Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) foi professor de música, ensinando leis de harmonia no Conservatório de Genebra quando, em 1910, estabeleceu um instituto de dança em Hellerau. A fundação desta nova escola de educação do movimento era baseada em ritmos musicais. O método de Dalcroze, conhecido como Eurytmia, é um sistemático estudo de todos os elementos da linguagem musical através do ritmo mediado pelo corpo. Para Dalcroze, o desenvolvimento do sentido musical passa por todo o corpo. A educação auditiva deveria começar pelo senso rítmico, que é basicamente muscular.

Dalcroze observa que a economia de forças musculares suprime os movimentos parasitas e torna o gesto mais eficaz. Cria, então, uma educação psicomotora, com base na repetição de ritmos. De acordo com Boucier (1987), o método consiste em educar o aluno, fazendo-o praticar um solfejo corporal cada vez mais complexo, com movimentos tão claros e econômicos quanto possível. Desta forma, Dalcroze desenvolveu uma pedagogia do gesto.

Segundo Bergsohn-Bergsohn (2003), Rudolf von Laban (1879-1958) é considerado o pai da dança moderna na Europa e a fonte da qual toda a dança moderna se desenvolveu. Laban estudou o sistema de movimentos corporais harmônicos desenvolvido por Delsarte e tinha um interesse similar ao de Dalcroze em investigar os ritmos naturais do corpo. Entretanto, Laban propôs a separação entre dança e música. Neste sentido, seu pensamento estava em contraste com as teorias de Dalcroze que condicionavam o movimento à

música. Laban, liberou o movimento de sua dependência da música e concentrou-se no refinamento da expressividade inerente ao mesmo.

A importância de Laban para o desenvolvimento da dança moderna e da dança-teatro é inestimável. De acordo com Bergsohn e Bergsohn (2003), das três pessoas associadas ao nascimento da dança moderna na Europa, Laban é reconhecido pelos outros dois, Mary Wigman e Kurt Jooss, como sendo o mais importante inovador e a força de orientação para ambos. Sem hesitação, eles o denominam seu mestre.

Laban estava em busca de uma nova linguagem para a dança. Ao longo de toda a sua vida, desenvolveu um amplo estudo sobre os elementos que constituem o movimento e a sua utilização. Laban (1978) acreditava que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho, na vida cotidiana. Em seu estudo denominado Eukinética, definiu categorias de tempo, espaço, peso e fluência, que caracterizam o esforço a ser desenvolvido em cada movimento. Estas categorias são os princípios do movimento e podem ser aplicadas a qualquer tipo dele.

De acordo com Fernandes (2006), a Análise Laban de Movimento (LMA, como é abreviada internacionalmente) promove um contínuo diálogo entre movimento e palavra e pode ser utilizada tanto para movimento corporal quanto para leitura de textos.

“O sistema Laban pode ser utilizado tanto para movimento corporal, quanto para leitura dramática de textos. Assim sendo, um som pode ser horizontal, leve, desacelerado, e expansivo. As palavras e o texto, como um todo, podem ganhar diferentes fraseados, ritmos, acentos etc. – todos termos usados em LMA. Através desta, o ator explora o sincronismo, a oposição e a independência entre expressão gestual e verbal, e a relação destas com seu ambiente, outros atores e objetos em cena, mapeando seus personagens de forma mais clara e flexível, uma vez que LMA concede uma estrutura bem definida, porém aberta para improvisação.” (FERNANDES, 2006, p. 29)

De acordo com Bergsohn e Bergsohn (2003), Laban compartilhava a filosofia multidisciplinar dos artistas do início do século XX. Em 1910, vai morar em Munique, que era um centro para um novo tipo de dança aberto à inovação. Nesta cidade, o espírito de renovação nas artes estava muito presente. Desde 1890, a cidade era um dos centros experimentais mais ativos da Europa. A Secessão de Munique de 1892 representou um primeiro esforço de jovens

artistas de quebrar o clima artístico acadêmico dominante na época. Wassily Kandinsky, o primeiro pintor expressionista abstrato, era um dos líderes do movimento e teve um papel importante não só para os pintores, mas também para artistas de outras áreas. Ainda segundo Bergsohn e Bergsohn (2003), a obra de Kandinsky intitulada *Sobre o espiritual na arte* foi uma das principais influências no pensamento artístico de Laban, que acreditava firmemente na conexão entre corpo e espírito.

Durante a I Guerra Mundial, Laban foi para Zurique. Nesta cidade, jovens artistas e escritores expressaram sua reação aos horrores provocados pela guerra, criando um novo movimento artístico chamado Dadaísmo. Os dadaístas fizeram uma avaliação crítica das tradições, das premissas, das regras, das bases lógicas, da coerência e da beleza que guiaram a criação das artes através da história. Laban e Wigman, que era sua assistente e colaboradora, foram influenciados pelos dadaístas e fizeram parte do círculo de artistas que frequentavam o Cabaret Voltaire, um ponto de encontro onde se podia expressar através da arte. Nos encontros dadaístas, aconteciam leituras de poesias, barulhos, concertos e exposições de arte. Os eventos eram multimídia e combinavam poesia, música e movimento. Estavam à procura de algo novo.

De acordo com Bradley (2009), o treinamento oferecido por Laban aos bailarinos na Alemanha, nos anos 1920, era baseado na exploração e no refinamento do movimento, o que era um processo de criativas investigações acompanhadas de comentários e discussões sobre a especificidade e a clareza dos movimentos. O processo de aprendizado encorajava a profundidade dos sentimentos muito mais do que o virtuosismo na execução e favorecia o grupo, ao contrário do balé que privilegiava os solistas.

Ainda segundo Bradley (2009), Laban era, no coração, um improvisador, um explorador de abordagens. Gostava de explodir as fronteiras e tentar as coisas de uma maneira diferente. Cada peça que Laban criava começava por uma ideia e desenvolvia um vocabulário e um estilo. Os dançarinos exploravam ativamente as possibilidades e ele selecionava o material. Laban estava em busca de uma nova linguagem para a dança, ele queria unir todas as possibilidades de expressão.

“Esta nova dança-teatro quer encontrar uma síntese de todas as possibilidades de expressão, unindo-as novamente. Esta síntese pode ser dança tragédia, dança balada (música), dança comédia, ou sinfonia de movimentos.” (LABAN apud BRADLEY, 2009, p. 64, 65)²

De acordo com Bergsohn-Bergsohn (2003), foi em Stuttgart que Laban se encontrou com Kurt Jooss (1901– 1979). Jooss estudava música na Stuttgart Academy of Music com a ideia de se tornar um cantor, mas não estava satisfeito, sentia-se vazio e foi então que decidiu fazer uma visita a Laban, de quem já tinha ouvido falar. Este encontro significou a introdução de Jooss no mundo da dança, ao qual ele se entregou com muita dedicação. Absorveu o material que Laban havia formulado e serviu como um dos bailarinos modelo do mestre. De acordo com Walther (1993), logo depois de tornar-se aluno de Laban, Jooss foi incluído num grupo de vinte e cinco pessoas, que o mestre treinava para apresentações profissionais. Em 1920, Laban criou o grupo chamado Tanzbühne Laban, em que Jooss dançou e se destacou em vários trabalhos. Jooss familiarizou-se com o ensino do movimento de Laban durante a sua permanência na companhia e rapidamente se transformou num dos bailarinos principais,

*“Umás poucas semanas depois, eu dancei o papel principal masculino no nosso primeiro trabalho, *The Deluded*, com grande sucesso. Naquele tempo, na Alemanha, não era necessário muita proficiência para a “dança expressionista”: Forte intensidade convencia bastante. Posto que, entretantes, eu a tenha adicionado às minhas habilidades.” (JOOSS apud WALTHER, 1993, p. 9)³*

De acordo com Walther (1993), Laban rapidamente reconheceu a excepcional habilidade de Jooss e transformou-o em seu assistente e responsável pelo Tanzbühne Laban. Depois de alguns anos, Jooss sentiu a necessidade de desenvolver seu próprio trabalho e deixou esta companhia. Em 1924, foi nomeado diretor da companhia de dança de Münster e passou a seguir o seu próprio caminho,

“Eu precisava independência para o meu futuro desenvolvimento, então, com pesar eu deixei o Tanzbühne Laban. Na mesma época, o Tanzbühne Laban teve que ser desmanchado, devido a problemas financeiros em uma turnê pela Iugoslávia. Eu pude reunir alguns destes membros no meu Novo Tanzbühne em Münster. A partir daí, em três anos nós fizemos um nome

² LABAN, Rudolf. “Das Tanztheater”, in *Lich luft Leben Verlag Die Schönheit*, Dresden, Vol. XXII, 1924. Tradução do inglês para o português realizada pela autora.

³ MARKARD, A; MARKARD, H. *Jooss: Dokumentation von Anna und Hermann Markard*. Koln: Ballet-Buhnen-Verlag, 1985. Tradução do inglês para o português realizada pela autora.

por nós mesmos na Alemanha.” (JOOSS apud SCHLICHER in WALTHER, 1993, p. 29)⁴

Durante o período em que Jooss esteve na companhia de Laban, conheceu Sigurd Leeder (1902– 1981) e imediatamente tornaram-se grandes amigos. De acordo com Walther (1993), em 1926, Jooss e Leeder foram para Paris estudar dança clássica com o intuito de aumentar a abrangência de seus conhecimentos em dança. Segundo este autor, em um curto período de tempo, Jooss percebeu o valor da dança clássica e seu significado histórico. Desde então, ele nunca deixou de defender seu ponto de vista de que a dança clássica e a dança moderna tinham contribuições a dar aos bailarinos,

“Nós visamos, portanto, descobrir uma coreografia que derive igualmente das contribuições da arte moderna e do balé clássico. Nós encontramos a base de nosso trabalho em toda a extensão dos sentimentos humanos e em todas as fases de sua infinita expressão; concentrando no “Essencial”, chegamos à nossa forma na dança.” (JOOSS apud WALTHER, 1993, p. 12)⁵

Em 1927, Kurt Jooss foi um dos fundadores da Folkwang Hochschule na cidade de Essen e tornou-se o diretor do departamento de dança desta escola. Ele trouxe consigo sua esposa Aino Siimola, que era bailarina, o cenógrafo Hein Heckroth e o compositor F. A. Cohen, que colaboravam em suas produções. Sigurd Leeder era seu assistente de direção na escola. Jooss e Leeder sistematizaram um currículo que dava continuidade ao estudo do movimento realizado por Laban:

“Laban nos deu um grande presente: um entendimento de todo tipo de movimento e uma visão ampla de todo o complexo do movimento. Nós éramos jovens naquela época, com fome de experiência e movimento. A dança clássica tinha pouco para nos oferecer então, porque nós a sentíamos muito parcial. Laban chegou precisamente no momento certo com sua análise de movimento. Ele abriu nossos olhos e liberou nossos membros; abriu um completo domínio artístico no qual podíamos trabalhar.” (JOOSS apud SCHLICHER in WALTHER, 2004, p. 28)⁶

Jooss e Leeder instituíram um programa em que valores individuais eram estimulados. Acreditavam que o bailarino não devia ser enquadrado em moldes fixos, mas, sim, encorajado a trazer aspectos pessoais ao estudo da

⁴ JOOSS, Kurt. “Autobiographical Note” in Anna Markard “Kurt Jooss and his work”, *Ballet Review*, Spring 1982. Tradução do inglês para o português realizada pela autora.

⁵ JOOSS, Kurt. Manuscript in the Elsa Kahl Cohen archives. Tradução do inglês para o português realizada pela autora.

⁶ JOOSS, Kurt. Quoted in *Die Welt*, January 24 1977. Tradução do inglês para o português realizada pela autora.

dança. Jooss desenvolveu, juntamente com Leeder, suas próprias idéias artísticas e métodos de trabalho, mas a teoria de Laban sempre foi uma preciosa fonte de pesquisa para seu trabalho. De acordo com Schlicher (in WALTHER, 1993), primeiro em Münster e depois em Essen, Jooss sempre seguiu de perto os escritos de Laban sobre o movimento e sua contínua exploração das qualidades expressivas e conexões espaciais na dança, como formuladas na Eukinéctica e na Corêutica. Jooss declara o seu grande interesse pela Eukinéctica:

“Eu estava tremendamente impressionado por este estudo [Eukinéctica]; e o transformei no meu principal assunto. E quando abrimos a escola Folkwang em Essen, naquele outono, Sigurd trabalhou com a Corêutica e eu com a Eukinéctica... Desde então, estava possuído pela ideia da Eukinéctica e em trabalhar com ela. Desenvolvi este estudo por anos com os estudantes, aprendendo mais e mais sobre isto... Isto se desenvolveu e o ápice, eu penso, foi A Mesa Verde. Esta é realmente uma peça sobre Eukinéctica e também sobre Corêutica.” (JOOSS apud SCHLICHER in WALTHER, 1993, p. 29)⁷

De acordo com Rengel (2003), a Corêutica é o estudo da organização espacial dos movimentos. O espaço corêutico é concebido a partir do corpo e a Corêutica trata do estudo das formas espaciais dentro da cinesfera, que é a esfera dentro da qual o movimento de cada indivíduo acontece. Segundo Markard (in WALTHER, 1993), a Corêutica é uma ferramenta para a composição e para o significado dos movimentos. A prática da Corêutica desenvolve a coordenação e a sensibilidade através de uma consciência do caminho do movimento e do foco no espaço. Segundo esta autora, a observação mostra que há uma relação inseparável entre as emoções humanas e a direção das ações físicas espontâneas. Por exemplo, a alegria ou a esperança favorecem o uso do plano superior, ao passo que, a tristeza ou falta de esperança favorecem movimentos que se direcionam para o plano baixo.

Segundo Rengel (2003), a Eukinéctica é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. O movimento é sempre caracterizado por um determinado esforço, que é o que lhe dá qualidade. Os fatores que interferem no esforço a ser desenvolvido em cada movimento são fluência, espaço, peso

⁷ JOOSS, Kurt. “The Green Table – A Dance of Death”, interview with Michael Huxley, *Ballet International*, Cologne, August-September 1982. Tradução do inglês para o português realizada pela autora.

e tempo. O movimento é expresso por gradações de qualidades de esforço e este é o estudo da Eukinética. Tanto a Eukinética quanto a Corêutica foram estudos fundamentais para Jooss.

“Em sua Corêutica e Eukinética, Rudolf von Laban criou uma base para a análise do movimento que engloba (numa extensão nunca antes vista) o clássico da mesma maneira que o novo material de movimento criado. A pesquisa fundamental sobre o movimento humano com referência ao espaço e ritmo trouxe à luz uma legitimidade que cria, com a força da simplicidade natural, um inequívoco critério para o valor ou falta de valor de um dado movimento em uma dada conexão interna.” (JOOSS apud SCHILICHER, in WALTHER, 2004, p. 32)⁸

2. Surgimento da dança-teatro

Foi dentro deste contexto e dentro de uma nova filosofia para o desenvolvimento da dança que a dança-teatro foi surgindo até se estabelecer como um novo gênero. A primeira utilização escrita do termo dança-teatro – encontrada nesta pesquisa – foi citada por Bradley (2009). Segundo este autor, em 1924, Laban usa o termo dança-teatro em seu artigo *Das Tanztheater*,

“Laban escreveu em seu artigo “Das Tanztheater”, no jornal Licht luft Leben Verlag Die Schonheit (The Journal of Aesthetics and Beauty) (Dresden, 1924, Vol.XXII) que a dança-teatro era uma nova forma de arte. Neste novo gênero, o movimento em si mesmo era a principal preocupação; tudo o mais era secundário. A música poderia ser simples, ou, simplesmente, desnecessária. A música poderia mesmo ser composta por barulhos, ou o som da respiração. O mesmo em relação aos figurinos: ele usava o que encontrava ou o que ele sentia que poderia funcionar.” (BRADLEY, 2009, p. 64, tradução da autora)

Segundo Bradley (2009), Laban acreditava que a dança-teatro era uma nova forma de arte e que, neste novo gênero, o movimento em si mesmo era a principal preocupação, tudo o mais era secundário. Ele não estava interessado na incorporação da música ou em um ideal estético particular, e sim no movimento. A dança tornou-se o principal meio.

De acordo com Climenhaga (2009), o termo dança-teatro foi provavelmente usado pela primeira vez por Laban, mas foi Kurt Jooss o primeiro a usá-lo de uma maneira formal e consistente. Jooss buscava encontrar uma nova terminologia para diferenciar seus trabalhos, como o seu

⁸ JOOSS, Kurt. “Tanz in der Mitte des Jahrhunderts”, Musik der Zeit: Ballettheft (Bonn and London), 1952. Tradução do inglês para o português realizada pela autora.

balé/drama *A Mesa Verde*, da estética predominante nas histórias mais convencionais dos balés apresentados na Alemanha daquele tempo.

“Com suas danças drama, uma nova forma de balé de ação, ele [Jooss] estabeleceu o poder expressivo dramático da dança moderna como uma linguagem que pudesse mostrar o compromisso com o contemporâneo e com declarações temáticas.” (SHILICHER in WALTHER, 1993, p. 28, tradução da autora)

De acordo com Schlicher (in WALTHER, 1993), a colagem foi experimentada na dança-teatro de Jooss, assim como a simultaneidade de ações no palco. É interessante observar que estes procedimentos posteriormente se transformaram em características marcantes da dança-teatro, sendo que, no caso de Pina Bausch, a colagem caracteriza a estrutura dramática de grande parte de suas peças e a simultaneidade de ações no palco sendo, também, um procedimento bastante utilizado pela diretora alemã.

Kurt Jooss desenvolveu sua linguagem baseando-se nas teorias de Rudolf Von Laban sobre o movimento e assimilando, também, as contribuições oferecidas pela dança clássica. Jooss e Laban acreditavam que a dança moderna deveria se desenvolver, incorporando contribuições da dança clássica. De acordo com Jooss,

“Nosso propósito é, como sempre, a dança-teatro, entendida como forma e técnica da coreografia dramática, interessada no libreto, na música e, acima de tudo, no artista intérprete. Na escola e no estúdio a nova técnica de dança deve ser desenvolvida no sentido de obter ferramentas objetivas para a dança dramática, a técnica da tradicional dança clássica a ser gradualmente incorporada.” (JOOSS apud BERGHSON-BERGHSON, 1993, p. 26, tradução da autora)

A combinação da técnica da dança clássica com a técnica da dança moderna era uma proposta inovadora naquela época. De acordo com Bergsohn-Bergsohn (2003), Mary Wigman discordava fortemente desta proposta, ela sentia que a dança clássica e a dança moderna eram incompatíveis. Segundo estes autores, Wigman acreditava que somente um rompimento com a tradição daria ao bailarino moderno uma chance melhor de se desenvolver, pois ela estava convencida de que a dança clássica, por seu formalismo, limitava a liberdade do bailarino em expressar sua individualidade. De acordo com Climenhaga (2009), Wigman buscava a expressão individual, e

queria criar estratégias para criar movimentos que evocassem sentimentos. Segundo Boucier (1987), Wigman acreditava que formar o bailarino seria torná-lo consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele. Para tanto, seria preciso se pôr à escuta de si mesmo e deixar que os esboços de gestos brotassem e permitissem uma conscientização de pulsões internas.

Enquanto Mary Wigman aderiu aos princípios da *Ausdruckstanz*, dança de expressão, Jooss via este movimento como um obstáculo. Bergsohn-Bergsohn (2003) afirmam que Jooss via este movimento com reservas porque lutava contra o individualismo pregado pela *Ausdruckstanz* e acreditava que, para a dança se desenvolver, deveria ter estrutura e coreografia e não se ancorar em bases puramente subjetivas. De acordo com Hedwig Mueller, as idéias de Jooss estavam longe do fervor apaixonado da *Ausdruckstanz*, e se aproximavam de um conceito mais pragmático da dança e da arte em geral.

“Numa orientação puramente expressionista da dança, Kurt Jooss via os perigos de limitar o desenvolvimento da estética, aderindo somente à subjetividade, e ele temia que, deste modo, a oportunidade para uma sólida base pedagógica estivesse perdida.” (MULLER apud BERGSOHN-BERGSOHN, 2003, p. 29, tradução da autora)

De acordo com Susanne Franco (2007), o termo *Ausdruckstanz* (dança de expressão) foi erroneamente traduzido para o italiano, o inglês e o francês como "dança expressionista", tornando-a equivalente do movimento expressionista na literatura, pintura, cinema e teatro. Segundo Franco (2007), foi implicitamente atribuída à *Ausdruckstanz* uma afinidade estética e ideológica com o Expressionismo, mas a autora afirma que, diferente do Expressionismo, que foi banido do regime nazista, a *Ausdruckstanz* continuou a florescer durante este regime e com seu suporte. O idealismo e a utopia associados ao Expressionismo alemão imediatamente após a I Guerra Mundial transformaram-se rapidamente em desilusão e em cinismo quando a política alemã deu uma guinada à direita. Para muitos artistas, as circunstâncias exigiam um posicionamento anti-idealista e socialmente engajado.

De acordo com Schlicher (in WALTHER, 1993), Jooss estabeleceu-se em um tempo em que a grande onda revolucionária da dança e do teatro expressionista moderno já tinha sido substituída por tendências como a Nova Objetividade e uma nova busca pela forma. Os artistas da Nova Objetividade

estavam em uma busca de uma causa mais prática e concreta que pudesse trazer transformações mais objetivas para a arte.

De acordo com Fábio Cypriano (2005), a dança-teatro de Jooss dialogava com a Nova Objetividade. Os artistas da Nova Objetividade trabalhavam em diferentes estilos, mas compartilhavam muitos temas: os horrores da guerra, a hipocrisia social e a decadência moral, o desespero dos pobres e a ascensão do nazismo. Segundo Schlicher (in WALTHER, 1993), o foco destes artistas era a observação da vida real. Humor, ironia, caricatura eram características deste movimento, e Jooss usou todos estes elementos em suas obras. Com a ascensão do Nazismo, os trabalhos destes artistas foram confiscados e expostos ao ridículo, na notória exposição intitulada "Arte Degenerada", realizada pelos nazistas.

Em 1931, Jooss foi convidado a montar uma coreografia para uma competição em Paris no verão de 1932. O novo projeto deu origem a sua obra *A Mesa Verde*, que ganhou o primeiro lugar no concurso. Ovacionada pelo público, foi citada por um crítico da época como uma ocasião inesquecível. De acordo com A. V. Coton,

“A Mesa Verde é uma história sobre a guerra, e trata seu tema com honestidade, clareza e uma falta de romantismo que, longe de tencionar o sórdido e o repulsivo, realça eventos da vida real, a partir dos quais o trabalho é estilizado e concede a eles uma qualidade catártica que balança o coração e, ao mesmo tempo, clareia a mente.” (COTON, 1946, p. 46, tradução da autora)

De acordo com Coton (1946), fora do teatro, do drama falado, esta foi provavelmente a primeira vez que o tema da guerra foi posto em cena de forma crítica. Diante da oposição à guerra existente na época, esta peça rapidamente se tornou um clássico. Jooss estava conectado com os acontecimentos sociais de seu tempo e a crítica social sempre esteve presente em suas peças. Os temas guerra, trauma pós-guerra, solidão, ditadura confirmam seu envolvimento social, um envolvimento como artista e como ser humano que o colocou imediatamente em conflito como regime nazista. De acordo com Anna Markard, filha de Jooss,

“Jooss lutou apaixonadamente por seus propósitos artísticos. Desde cedo, em 1929, começou a desenvolver a sua dança-teatro – uma arte dramática concisa preocupada com a sociedade contemporânea, refletida

criticamente. Abandonou as formas cultas dos anos vinte, colocando seus bailarinos no palco como pessoas usando roupas do dia-a-dia – um tipo de produção encontrado hoje novamente na vanguarda européia. A busca de Jooss em estabelecer uma escola desenvolvendo uma nova técnica baseada em conquistas da dança clássica e moderna, equipando os bailarinos com um amplo alcance e conhecimento da sua arte, data de 1927.” (MARKARD apud BERGSOHN-BERGSOHN, 2003, p. 90, tradução da autora)

Ao retornar de Paris, Jooss imediatamente começou a ter problemas com o Nazismo. Escreveu em seu diário que as dificuldades diárias com o Nazismo estavam sempre crescendo e que ele estava lutando para manter os judeus que trabalhavam com ele, enquanto o regime nazista queria que os judeus fossem demitidos, Bergsohn-Bergsohn (2003). Em 1933, Jooss teve que fugir dos nazistas e migrou para a Inglaterra, passando também pela Holanda. Foi com sua companhia e fizeram turnês no leste e oeste da Europa, e nos Estados Unidos. O repertório era *A Mesa Verde*, *Big City*, *Ball in Old Vienna* e *Pavane*. De acordo com *The New York Times* (1933), *A Mesa Verde* é o primeiro balé produzido fora da U.R.S.S. a empregar um tema social.

Em 1934, Leonard e Dorothy Elmhirst, ofereceram Dartington Hall, no sul da Inglaterra, como a nova sede da escola Jooss/Leeder. Dartington era um experimento rural que englobava várias atividades como agricultura, fabricação de móveis e uma escola com um departamento de artes que abrangia várias áreas artísticas. Jooss foi o primeiro refugiado a chegar em Dartington. De acordo com Walther (1993), em Dartington, Jooss reabriu sua escola de dança com o nome de "Jooss-Leeder School of Dance". Leeder também tinha deixado a Alemanha, juntamente com outros professores da Folkwang e com 23 alunos que formaram o núcleo inicial desta nova escola.

Em 1949, Jooss recebeu um convite para voltar a dirigir a Folkwang Hochschule e retornou a Essen. Nesta época, proporcionou uma rara mistura da dança clássica com a dança moderna. De acordo com Coton,

“Kurt Jooss, através de sua carreira como bailarino e coreógrafo, cresceu fora do sistema tradicional, entretanto estudou e treinou-se na tradição como parte do amplo campo de aprendizado que ele teve para se tornar professor. Sua habilidade para comparar objetivamente os diferentes fatores que governam tanto a tradição clássica quanto a dança moderna, o levou a selecionar ou rejeitar com cuidado qualquer fator técnico ou afetação adquirida dos dois sistemas.” (COTON, 1946, p.72, tradução da autora)

A Folkwang Hochschule oferecia a mais completa e progressiva abordagem do treinamento de dança. Buscava proporcionar a seus alunos os meios para atingir seus próprios interesses criativos e também trabalhar com o repertório já existente.

“Vimos uma grande necessidade da Nova Dança em tornar-se um sólido sistema de ensino e abandonamos todos os outros desejos e trabalhamos unicamente para este propósito. Os ensinamentos de Laban sobre o movimento e princípios coreográficos espaciais, combinados com a disciplina do balé tradicional, serão o material por nós utilizados.” (JOOSS apud WALTHER, 1993, p. 11, tradução da autora)

3. Formação e primeiros trabalhos de Pina Bausch

O legado de Jooss inclui um método pedagógico e estético que está vivo no contínuo funcionamento da Folkwang. De acordo com Climenhaga (2009), em 1955, Pina Bausch ingressou na Folkwang Hochschule para estudar dança. Foi aluna de Jooss e sua formação nesta escola é decisiva para as escolhas que, posteriormente, fez para a construção dramaturgica de suas peças com o Tanztheater Wuppertal. Nascida em 1940, aos quinze anos Bausch muda-se para Essen, sede da Folkwang, e passa a morar sozinha nesta cidade. Nesta época, Kurt Jooss já tinha voltado a dirigir o departamento de dança. Pina Bausch diz que Jooss era como um pai para os alunos, "Ao redor de "papa" Jooss, nós éramos como uma grande família. Para mim especialmente, porque cheguei a morar na casa dele por um tempo" (NESTROVSKI e BOGÉA, *Folha de São Paulo*, 2000, Caderno Mais). Bausch diz que a Folkwang Hochschule era uma escola muito especial e que a possibilidade de conviver com todas as artes juntas, proporcionada por esta escola, faz muita diferença para quem está em formação.

“Jooss tinha sido um dos fundadores da escola, que englobava vários programas de estudo, incluindo todas as artes. Havia duas seções distintas no mesmo edifício: a primeira seção incluía as matérias vinculadas ao teatro, como a música e a dança, e a segunda, todas as artes visuais, a fotografia, a escultura, a pintura e assim por diante. O programa de dança era muito vasto: estudava-se a dança clássica, os diferentes tipos de técnicas modernas, todos os gêneros de folclore europeu, muitas matérias teóricas e ainda a composição, ou seja, aulas em que os alunos eram estimulados para a criatividade. E em todas estas coisas eu era muito ativa, estava muito envolvida.” (BAUSCH apud BENTIVOGLIO, 1994, p. 12, tradução da autora)

Realmente, a escola Folkwang foi fundamental para a formação de Bausch. Pelos seus depoimentos, pode-se sentir a importância que teve para ela a possibilidade de desenvolver a dança clássica, a dança moderna e trabalhos de criação em sua formação,

“O magnífico daquela escola, ao lado de meus eminentes professores Kurt Jooss, Hanz Zullig, Jean Cebron e outros, era que havia tantas coisas a aprender, e todas despertavam a imaginação: a dança clássica e a moderna, o folclore europeu. Particularmente importante era que, na época, todas as seções ainda se achavam sob o mesmo teto: música, a ópera, o teatro, a dança, fotógrafos, escultores, gráficos, designers de tecidos, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado. E nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco. Desde então, não consigo ver sem espaço. Vejo também como um pintor ou fotógrafo vê. Essa visão espacial, por exemplo, é um componente bem importante do meu trabalho.” (BAUSCH, 2000, p. 11)

Pina Bausch continua a ter uma ligação muito forte com a Folkwang Hochschule, onde estudou. De um modo geral, os bailarinos que entram para o Tanztheater Wuppertal passam antes por esta escola. Além disso, o treinamento oferecido por Pina Bausch aos bailarinos de sua companhia dá continuidade ao plano pedagógico de Kurt Jooss, que trabalhava com a fusão da dança clássica com a dança moderna. Em entrevista concedida à autora, Morena Nascimento fala sobre o treinamento oferecido aos bailarinos da companhia,

“Eu acho que tem a ver com as referências da Pina, de onde ela veio. Ela acreditou nisso e foi o que ela aprendeu. Ela estudou aqui na Folkwang, ela foi aluna aqui. E tudo que ela aprendeu aqui tem muito a ver com essa técnica que ela dá para os bailarinos, que ela escolhe para o treinamento (informação oral)”⁹

De acordo com Fábio Cypriano, em 1959, após se formar na Folkwang Hochschule, Pina Bausch foi para Nova York com bolsa de estudos do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) para estudar na Juilliard School. Em Nova York, torna-se bailarina do Metropolitan Opera, sob direção de Antony Tudor, e do New American Ballet, além ter sido professora convidada e solista da Companhia de Paul Sanasardo e Donya Feuer. Ainda em Nova York, teve contato com os professores Jose Limón, Anna Sokolow, Alfredo Corvino, entre outros. Pina Bausch diz que, em Nova York, encontrou uma diversidade na vida que foi marcante para seu trabalho.

⁹ Entrevista concedida à autora.

“Viver e trabalhar sozinha numa cidade como aquela, com tantas pessoas e mentalidades diversas, essa foi uma impressão profunda e marcante. Aprende-se que não se pode separar nada. Que tudo existe simultaneamente lado a lado e em conjunto e que tudo tem o mesmo valor e a mesma importância. Que é preciso ter respeito pelas mais variadas formas de viver e encarar a vida. Esse também é um aspecto relevante do nosso trabalho.” (BAUSCH, 2000, p. 11)

Nos Estados Unidos, os mundos da dança clássica e da dança moderna estavam separados nesta época. Entretanto, Pina Bausch transitava facilmente entre estes dois universos, devido à sua formação na Folkwang.

De acordo com Climenhaga (2009), em Nova York, Bausch teve a oportunidade de presenciar um momento de importantes transformações na dança, na performance e no teatro. Pessoas interessadas em dança e em performance misturavam-se com as pessoas de todo o meio artístico como pintores, escultores, músicos etc. Os happenings, a dança pós-moderna americana e o Living Theater surgiram nesta época. Não se sabe ao certo qual a influência que estes movimentos tiveram sobre Pina Bausch, pois não foram encontrados registros referentes a este assunto, mas, como ela estava em Nova York na época, é provável que ela estivesse a par do que estava acontecendo. Podemos identificar vários pontos em comuns entre os procedimentos usados nos happenings e na dança pós-moderna americana com os procedimentos usados futuramente por Bausch na dança-teatro: a presença visceral, direta e aberta para o público, numa tentativa de quebrar estruturas codificadas de atuação consideradas como inibidoras; o interesse no processo, mais do que no produto; a quebra das fronteiras entre as artes e a quebra das fronteiras entre arte e vida, entre outros.

Em 1962, Pina Bausch volta para a Alemanha a convite de Jooss e integra o Folkwang Ballet como solista. De acordo com Climenhaga (2009), quando Jooss se aposenta em 1968, Pina assume a direção do departamento de dança da Folkwang. O seu primeiro trabalho como coreógrafa foi em 1968. De acordo Climenhaga (2009), Bausch começou a coreografar não pelo desejo de criar coisas de uma certa maneira, mas, simplesmente, pela necessidade de dançar.

Pina Bausch via a dança pura com desconfiança e incluía em suas criações cada vez mais elementos de crítica social e elementos realistas.

Segundo Jochen Schimidt (in GOETHE-INSTITUT 2000), 1967 pode ser considerado o ano em que se inicia a nova era da dança-teatro na Alemanha, pois, quase ao mesmo tempo, Johann Kresnik (*O sela pei*, 1967) e Pina Bausch (*Fragments*, 1968) criaram suas primeiras obras. Pina Bausch e Johann Kresnik desenvolveram paralelamente uma estrutura similar, uma espécie de dança-colagem, capaz de fundir os elementos mais díspares sobre a base de uma revista musical. De acordo com Schimidt,

Uma dramaturgia de contrastes que fez da repetição e das variações quase musicais de um tema central seu princípio estilístico, conseguindo, assim, um equilíbrio atrevido e perfeito entre as bruscas mudanças dramáticas. Estas peças, especialmente as de Pina Bausch – ainda que esta descrição possa ser aplicada às melhores obras do gênero –, combinam agitação com tranquilidade, o claro com o escuro, a alegria com a tristeza, o ruído com o silêncio, o humor com a frustração, a vida com a morte, o solista com o grupo, o estático com o movimento. Tratam de ser, ao mesmo tempo, uma aguda sátira e uma tema fantasia, doce e amarga, cheia de crítica social e muito elegante na sua aparência.” (GOETHE-INSTITUT 2000, p. 8, 9, tradução da autora)

De acordo com Schimidt (2000), a aproximação de Pina Bausch com a dança-teatro fez parte de um movimento comum aos grupos de dança na Alemanha, na segunda metade dos anos 1960. Jovens bailarinos como Johan Kresnik e Gerhard Bohner levaram as discussões políticas daqueles anos para as companhias de balé, reagindo com suas obras ante as revoltas sociais. De acordo com Fábio Cypriano (2005), foi em 1971 que Gerhard Bohner reutilizou pela primeira vez o termo dança-teatro para denominar uma companhia de dança em Darmstadt, dando continuidade à forma de expressão criada na década de 1920. Em 1972, Bausch tinha sido convidada para coreografar a produção de Tannhauser na Ópera de Wuppertal. O sucesso de sua montagem não convencional levou-a a ser convidada ao cargo de diretora do Wuppertal Ballet, em 1973. Ela aceitou o convite e mudou o nome da companhia para Tanztheater Wuppertal.

Segundo Morena Nascimento¹⁰, a técnica de Hans Zullig, que foi discípulo de Jooss e um dos professores de Pina Bausch na Folkwang, é bastante utilizada nas aulas de dança oferecida para a companhia, como, por exemplo, nas aulas do professor Ed Kortland, Kortland foi bailarino do Tanztheater Wuppertal e foi também aluno de Hans Zullig na Folkwang. De

¹⁰ Informação verbal. Entrevista concedida por Nascimento à autora.

acordo com Nascimento, Hans Zullig desenvolvia em suas aulas um trabalho bastante direcionado ao movimento do tronco e dos braços, o que é uma das características marcantes dos movimentos desenvolvidos por Pina Bausch e seus bailarinos em suas peças. Sayonara Pereira dá seu depoimento sobre as aulas de Hans Zullig:

“As aulas do professor Zullig iniciavam-se na barra, com uma estrutura de sequências provenientes do ballet clássico, depois vinham exercícios no centro, que incluíam adágios, allegros e pequenos saltos, mas os tempos musicais, as respectivas contagens exigidas para a realização dos exercícios, e a movimentação, diferenciavam-se totalmente, por terem suas raízes na dança moderna: eram usadas contrações, assim como movimentos espiralados e fora do eixo. Os exercícios na diagonal partiam de combinações muito simples e simétricas, no entanto, aos poucos se transformavam em variações com grande uso do espaço. O professor Zullig falava muito no volume e no peso dos movimentos.” (PEREIRA, 2007, p. 52, 53)

Sobre o treinamento, é interessante observar que, ao mesmo tempo em que os bailarinos praticam aulas diárias de dança clássica ou moderna, várias peças de seu repertório problematizam o treinamento dos bailarinos nestas técnicas de dança, revelando as marcas que este treinamento deixa nos corpos dos mesmos. Cianne Fernandes se refere à cena do bailarino Dominique Mercy em *Bandoneon*: "Em *Bandoneon* (1980), o dançarino Dominique Mercy, vestido como uma bailarina clássica, tenta repetidas vezes realizar um passo de balé e, sem sucesso, cai ao chão várias vezes" (FERNANDES, 2000, p. 78).

Fernandes diz que a cena de Mercy rompe a convenção de que o aprendizado por repetição leva necessariamente à perfeição. Qualquer processo de aprendizado social, incluindo o treinamento de balé, requer disciplina e repetição. Por meio das técnicas de dança, corpos são disciplinados e Pina Bausch mostra a dor e as falhas deste processo, não no sentido de negar a disciplina – pois sua companhia faz aulas de dança diariamente, o que mostra que Bausch acredita na importância do treinamento através de técnicas de dança – mas para mostrar as marcas que a disciplina deixa no corpo e problematizá-las.

Segundo Barba e Savarese (1995), a maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como o fazemos em situações cênicas. Na vida cotidiana, usamos técnicas corporais que foram condicionadas pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Barba diz

que normalmente não somos conscientes destas técnicas cotidianas, pois nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com gestos que acreditamos serem naturais, mas que, de fato, são determinadas culturalmente. Numa situação cênica, ao contrário, o uso do corpo é completamente diferente. As aulas de dança clássica e moderna podem ser vistas, portanto, como técnicas que ajudam a desenvolver linguagens corporais extracotidianas, pois os exercícios de treinamento são um novo condicionamento e um caminho para que os bailarinos descubram e ampliem as suas habilidades corporais.

O legado deixado por Kurt Jooss pode ser considerado como a base de onde o trabalho de Pina Bausch se desenvolveu. De acordo com Climenhaga (2009), o direcionamento dos propósitos expressivos feito por Jooss na escola Folkwang Hochschule é a semente da qual o trabalho de Bausch e da dança-teatro cresceu. Assim como as peças de Kurt Jooss, as de Pina Bausch estão repletas de críticas sociais. A visão crítica da sociedade é um forte ponto em comum entre estes dois artistas. De acordo com Walther (1993), os movimentos do dia a dia eram utilizados por Jooss em suas danças-drama e o link com o contexto social sempre foi aparente em suas obras. Este *link* com o social foi sempre a fonte para o método de expressão de Jooss em sua dança-teatro e isto representa uma significativa conexão com a dança-teatro de Pina Bausch. Assim como Jooss, esta artista apresenta o caráter social do comportamento dos indivíduos. A dança-teatro de Pina Bausch torna-se, segundo Walther (1993), um modelo por mostrar a relação da conduta corporal com o contexto social.

De acordo com Rachel Bilkski-Cohen (in GOETHE-INSTITUT 2000), as obras de Bausch são comentários políticos ao *status quo* social, que desmascaram condutas, crueldades e a distância entre as pessoas. Segundo Pina Bausch,

“Em meus trabalhos e em tudo o que faço me ocupo primordialmente das relações entre as pessoas, da infância, do medo da morte e do enorme desejo que todos sentimos por ser amados.” (BAUSCH apud BILKSKI-COHEN in GOETHE-INSTITUT 2000, p. 79, tradução da autora)

De acordo com Schimidt (in GOETHE-INSTITUT 2000), certa vez, quando um repórter de televisão confrontou Pina Bausch com seu mestre Kurt

Jooss e perguntou o que tinham aprendido um do outro, ambos responderam olhando-se nos olhos: "Uma certa honestidade".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Huciter, 1995.

BAUSCH, Pina. "Dance, senão estamos perdidos". **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 ago. 2000. Caderno Mais, p. 11-13.

BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 1994.

BERGSOHN, Isa Partsch; BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss**. Hightstown: Princeton Book Company, 2003.

BOUCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRADLEY, Karen. **Rudolf Laban**. New York: Routledge, 2009.

CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. New York: Routledge, 2009.

COTON, A. V. **The new ballet Kurt Jooss and his work**. Great Britain: Dennis Dobson Limited, 1946.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

_____. **O corpo em movimento: o sistema Laban Baternieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FRANCO, Susanne; NORDERA, Marina. **Dance discourses: keywords for dance research.** New York: Routledge, 2007

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GOETHE-INSTITUT. **Teatrodanza hoy: treinta anos de historia de la danza alemana.** Kallmeyersche: Hannover, 2000.

PEREIRA, Sayonara Souza. **Rastros do tanztheater no processo criativo de Esboço: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP.** Tese (Doutorado) -Unicamp, 2007

PORTINARI, Maribel. **História da dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban.** São Paulo: Annablume, 2003.

SCHLICHER, Suzanne. "The West German dance theater: Paths from the twenties to the present". In: JOOSS, Kurt. **The Dance Theatre.** London: Taylor & Francis, 1994.

WALTHER, Suzanne (Ed.) **The dance theater of Kurt Jooss.** London: London Harwood Academic Publishers, 1993.

COHAN, Robert. **Choreography and dance: an international journal.** London: London Harwood Academic Publishers, 1993.