

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

JOÃO BATISTA SOARES DE LIMA

**CORPOS DITOS E MALDITOS:
PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PRINCÍPIOS DE COMPOSIÇÃO**



PORTO ALEGRE

2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA**

JOÃO BATISTA SOARES DE LIMA

**CORPOS DITOS E MALDITOS:
PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PRINCÍPIOS DE COMPOSIÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARTA ISAACSSON DE SOUZA E SILVA
COORIENTADORA: PROFA. DRA. MÔNICA DANTAS**

PORTO ALEGRE

2012

JOÃO BATISTA SOARES DE LIMA

Dissertação de Mestrado em Processos de Criação Cênica, intitulada **CORPOS DITOS E MALDITOS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PRINCÍPIOS DE COMPOSIÇÃO**, submetida ao corpo docente abaixo especificado como requisito necessário à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado por:

Profa. Dra. MARTA ISAACSSON DE SOUZA E SILVA
Professora Orientadora

Profa. Dra. MÔNICA DANTAS
Professora Coorientadora

Prof. Dr. AIRTON TOMAZZONI (UFRGS)
Banca Examinadora

Profa. Dra. MIRNA SPRITZER (UFRGS)
Banca Examinadora

Profa. Dra. SAYONARA PEREIRA (USP)
Banca Examinadora

Porto Alegre, setembro de 2012.

“Certas coisas podem ser ditas com palavras, e outras através de movimentos. Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos perplexos, sem saber para onde ir. Este sentimento pode ser considerado o início da dança...” (BAUSCH, 2009).

AGRADECIMENTOS

Às minhas orientadoras, Dra. Marta Isaacsson Souza e Silva e Dra. Mônica Dantas, por andarem de mãos dadas comigo ao longo do percurso, aliando rigor e afeto.

Aos professores que compuseram a Banca de Qualificação, Dra. Sayonara Pereira, Dra. Mirna Spritzer, Dr. Airton Tomazzoni, pela leitura generosa e pelas valiosas indicações.

A meus professores PPGAC - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Sílvia Balestreri, Clóvis Massa, Mirna Spritzer, João Pedro Gil, Inês Marocco, Vera Bertoni e Marta Isaacsson.

Igualmente agradeço aos funcionários do PPGAC-UFRGS e a todos os meus colegas mestrandos; juntos, passamos momentos de experiências e construções.

À Companhia Terpsí Teatro de Dança pelo carinho e afeto em proporcionar encontros de muitas experiências; em especial à Carlota Albuquerque, por compartilhar comigo momentos de intensa paixão pelo estudo da dança.

Ao espaço Namasté e aos amigos que cultivei lá, que me ajudaram a encontrar o processo de assumir a vida e as minhas escolhas com coragem, acreditando no meu amor próprio.

Em especial, à minha terapeuta Pavita, pelas palavras e pelo carinho no percurso do trabalho.

Aos meus amigos que, muitas vezes, estavam ao meu lado me apoiando: Roberto, Mariana, Roberta, Rudinei, Juliana Vicare e em especial a minha grande amiga Márcia Donadel.

Em memória de minha mãe Nelcinda, que me mantém firme, decidido e me faz continuar acreditando que vale a pena insistir em nossos sonhos e naquilo que a gente acredita...

RESUMO

Esta dissertação propõe uma reflexão sobre o processo de criação em dança-teatro da companhia gaúcha *Terpsí Teatro de Dança*, grupo artístico que, a cada criação, investe em novos procedimentos e formas de movimentação a partir da atuação de cada um de seus bailarinos. No presente estudo, busca-se identificar os elementos e princípios de composição do referido espetáculo (DITOS E MALDITOS: DESEJOS DA CLAUSURA) evidenciando a estreita relação da poética dessa companhia com a dança-teatro. As reflexões aqui apresentadas estão baseadas em entrevistas com componentes do grupo, observações nos ensaios da remontagem do espetáculo, análise do espetáculo e levantamento bibliográfico da trajetória da companhia.

Palavras-chave: Terpsí Teatro de Dança. Processo de criação. Dança-teatro.

ABSTRACT

This dissertation proposes a reflection on the creative process in dance theater approaching the Terpsí Dance Theatre Company, an artistic group that every creation invests on new procedures and forms of movement originated from the performance its dancers. The cutout for the analysis of this research is the work *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*. In this study, we seek to identify elements and principles of composition present on the referred work, showing the close relationship of the company poetics with dance-theater. The ideas presented here are based on interviews with members of the group, observations during rehearsals for the remake of the show, analysis of the piece as well as literature search on the trajectory of the company.

Keywords: Terpsí Teatro de Dança. Creation process. Dance theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| FIGURA 01 – Pina Bausch..... | 21 |
| FIGURA 02 – Carlota Albuquerque..... | 23 |
| FIGURA 03 – O espetáculo <i>As Quatro Estações</i> em 1988..... | 27 |
| FIGURA 04 – Espetáculo <i>Retrato V</i> (As Três Parcas, em 1988)..... | 28 |
| FIGURA 05 – Eneida Dreher..... | 29 |
| FIGURA 06 – Espetáculo <i>Quem é?</i> | 32 |
| FIGURA 07 – <i>IV Carlton Dance Festival</i> | 33 |
| FIGURA 08 – Espetáculo: <i>Quem é?</i> | 35 |
| FIGURA 09 – Revista Internacional <i>Dance Magazine</i> 1990..... | 35 |
| FIGURA 10 – O espetáculo <i>Lautrec... fin de siècle</i> no ano 1993..... | 36 |
| FIGURA 11 – Revista <i>Integración</i> | 37 |
| FIGURA 12 – Espetáculo “Orlando”s” em 1996..... | 38 |
| FIGURA 13 – Espetáculo <i>Escape a dança dos loucos</i> em 1998..... | 39 |
| FIGURA 14 – Espetáculo <i>Caleidoscópio das Águas</i> em 1999..... | 40 |
| FIGURA 15 – <i>A Família do Bebê</i> em 1999..... | 41 |
| FIGURA 16 – Espetáculo <i>O Banho</i> em 2001..... | 41 |
| FIGURA 17 – <i>E La Nave No Vá</i> em 2001..... | 43 |
| FIGURA 18 – Espetáculo <i>Mulheres Insones</i> em 2006..... | 45 |
| FIGURA 19 – <i>Ditos Malditos: Desejos e Clausura</i> em 2011..... | 46 |
| FIGURA 20 – Autores considerados Malditos..... | 53 |
| FIGURA 21 – “L.H.O.O.Q.” <i>Ready-mades</i> de Duchamp..... | 54 |
| FIGURA 22 – <i>Fountain – Ready-mades</i> de Duchamp..... | 55 |
| FIGURA 23 – <i>A Dança</i> , de Henri Matisse..... | 56 |
| FIGURA 24 – <i>A Idiota</i> (1991), de Iberê Camargo..... | 59 |
| FIGURA 25 – Cenas da coreografia de <i>Ditos e Malditos</i> de 2011..... | 60 |
| FIGURA 26 – Cena da mesa na remontagem de 2011 da coreografia de <i>Ditos e Malditos</i> | 64 |
| FIGURA 27 – Cena da coreografia com a utilização da palavra..... | 69 |
| FIGURA 28 – Cena da figura do Ubu Rei..... | 73 |
| FIGURA 29 – Cena com objetos..... | 74 |
| FIGURA 30 – A cena do corvo na coreografia <i>Ditos e Malditos</i> de 2011..... | 76 |
| FIGURA 31 – Cena com os objetos no trabalho de 2011..... | 78 |
| FIGURA 32 – O charuto assume signo do poder..... | 79 |
| FIGURA 33 – Cena da mesa na coreografia..... | 83 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUZINDO UM PERCURSO | 10 |
| 1 A COMPANHIA TERPSÍ TEATRO DE DANÇA | 14 |
| 2 OS PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DA OBRA DITOS E MALDITOS: DESEJOS DA CLAUSURA | 49 |
| 2.1 ESTÍMULOS, ESTRATÉGIAS E PROCEDIMENTOS | 49 |
| 2.2 JOGOS DE COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA DA CENA..... | 61 |
| 2.2.1 A palavra..... | 65 |
| 2.2.2 Os Objetos..... | 73 |
| 2.2.3 A Partitura..... | 79 |
| 3 OS PRINCÍPIOS DE COMPOSIÇÃO DA CENA | 84 |
| 3.1 A JUSTAPOSIÇÃO DE ELEMENTOS NA CENA | 84 |
| 3.2 O CORPO E O OBJETO EM RELAÇÃO | 89 |
| 3.3 O FLUXO NO CORPO E NA CENA | 94 |
| CONSIDERAÇÕES SOBRE O CAMINHO PERCORRIDO | 102 |
| REFERÊNCIAS..... | 108 |
| APÊNDICES | 113 |
| APÊNDICE A - Entrevista com a Diretora e Coreógrafa da companhia <i>Terpsí Teatro de Dança</i> | 114 |
| APÊNDICE B - Entrevista com uma das fundadoras do grupo Terpsí Teatro de Dança | 120 |
| APÊNDICE C - Entrevista com os bailarinos da primeira e segunda montagem: 2009/2011 | 124 |
| APÊNDICE D – Entrevista com os bailarinos da segunda montagem: 2011 | 132 |
| APÊNDICE E – Entrevista com a bailarina Eneida Deher | 140 |

INTRODUZINDO UM PERCURSO

No exercício da profissão de ator e bailarino, deparei-me diversas vezes com o fato de que, em todo o tempo dedicado aos trabalhos, como participante e como espectador de teatro e dança em Porto Alegre, permaneci em busca por respostas para o questionamento sobre o que é ser ator e bailarino na contemporaneidade. Observei que minhas escolhas foram, em grande parte, intuitivas, mas que sempre se mantiveram em uma linha de investigação que privilegiava a inter-relação entre a dança e o teatro.

Minha trajetória artística, mesmo antes da graduação em Artes Cênicas, esteve marcada por grandes inquietações acerca do uso do corpo no teatro e na dança e de suas possibilidades de criação cênica. Isso despertou meu interesse e, a partir dos estudos vivenciados na Academia, surgiu o desejo de aprofundar o estudo dos processos de criação, tanto em teatro quanto em dança. A partir da delimitação desse tema, floresceram questões como: isto que leio na cena é dança? É teatro? Fica claro, em certos momentos – conforme se busca demonstrar ao longo deste trabalho –, o quanto dança e teatro são áreas que se mesclam, deixando de ter limites claros.

Na realidade, a *dança-teatro* é organizada por alguns elementos e princípios operatórios que, ademais, a compõem como expressão artística. Esta dissertação propõe-se, então, a examinar esses elementos e princípios no âmbito de um espetáculo específico, produção artística de uma companhia notoriamente filiada à dança-teatro. A origem deste trabalho foi determinada por minhas experiências profissionais.

No ano de 2008, participei como bailarino de um projeto que compreendia aulas de dança e apresentações na companhia *Terpsí Teatro de Dança*. Essa experiência me marcou fortemente, sobretudo pela forma como foram explorados os elementos de composição: corpo, espaço e objeto em um espetáculo de dança.

Em outras ocasiões, esta companhia de dança já havia despertado meu interesse, em especial por suas diferentes produções, fazendo com que pudesse pensar de outra maneira o ato da criação: como a imagem de um corpo uno, que se completa nesta incompletude do processo de criação. O primeiro contato, de fato, com este grupo deu-se como espectador da obra *O Banho*, em 2001, produção que marcou a cena gaúcha e que evidenciava uma larga pesquisa de linguagem, centrada na individualidade de cada bailarino no espaço cênico.

As imagens oferecidas por *O Banho* alimentaram o desejo inquietante do artista/pesquisador de tal forma que passei a me interessar em compreender: o modo de criação deste grupo de dança-teatro gaúcho e, além disso, o modo como os corpos se articulam, se valem de movimentos cotidianos, investem em uma relação com espaço e objeto de certa forma inusitada. Passei a questionar o trabalho do grupo *Terpsí Teatro de Dança* e as novas possibilidades que compunham com o corpo e com os objetos.

Considerando meu olhar sobre a utilização do corpo do bailarino e sobre os sentidos que a teatralidade dimensiona a partir dele, pensei que o espetáculo *Ditos e Malditos: desejos da clausura*, da companhia *Terpsí Teatro de Dança*, apresentado em 2011, poderia ser um objeto de estudo fecundo para analisar o diálogo entre a dança e o teatro.

Assim, a reflexão aqui apresentada busca dar conta de alguns aspectos da dinâmica do processo de criação adotado pela companhia: o viés de teatralidade que as cenas deste espetáculo apresenta, bem como a atualidade de sua dramaturgia, ambos profundamente pautados no paradoxo entre as expressões “Mais uma vez” e “Nunca mais”, trazidas em diferentes fragmentos de textos literários de autores escolhidos pelos bailarinos como ponto de partida para a construção do trabalho do grupo.

Em termos metodológicos, trata-se de um estudo de caso que parte da análise de sete entrevistas realizadas com os componentes e direção do grupo, integrantes do processo criativo da obra. Cabe destacar que os demais participantes de montagens anteriores- utilizadas como referência de base histórica no presente trabalho, não foram entrevistados visto que o foco da pesquisa é a obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*. A observação participante (SEVERINO, 2007) também constituiu parte da metodologia, onde o observador não somente observa

mas, na medida do possível, partilha de atividades e ocasiões a fim de captar as experiências, etapas e resultados dos elementos do processo. Esta técnica possibilita um grau significativo de integração e compreensão do processo criativo já que a análise não parte apenas de entrevistas ou captação de material realizadas de forma distanciada. Ao acompanhar de forma participante o pesquisador possui uma fonte mais profunda e diversa como objeto de estudo estando em contato direto e ativo com os integrantes e direção da obra.

Tal metodologia de pesquisa foi constantemente ajustada ao longo do percurso trilhado como, por exemplo, o caso do processo de remontagem da obra, para o qual não foi creditado um período de tempo estendido de ensaios. Dessa forma, a ordem cronológica das cenas foi analisada conforme as decisões do grupo sobre qual parte do espetáculo seria trabalhado em determinado ensaio. Tais observações geraram um diário de campo utilizado no decorrer do trabalho como instrumento de referência para captação de dados percebidos e anotados a partir dos ensaios do grupo, possibilitando reflexões no decorrer do estudo. Os registros de vídeo constituintes dos dados coletados, referem-se a apresentação realizada na data de 28 maio de 2011 no Teatro Museu do Trabalho em Porto Alegre, material de onde foram retirados alguns fragmentos de cenas utilizadas para análise dos princípios de composição no processo de criação.

A observação participante relatada condiz com o período de abril a maio de 2011, sobre os ensaios da remontagem do espetáculo visando o contato direto do pesquisador com o fenômeno observado e para que fossem coletadas informações para análise posterior. Já o levantamento da trajetória artística do grupo, foi realizado a partir de documentos de espetáculos, tais como: cartazes, programas, fotos e registro em vídeo. A base metodológica para o estudo de caso parte do referencial teórico de SEVERINO (2007), contando não apenas com os dados coletados da obra em questão, como também de outros trabalhos do grupo *Terpsí Teatro de Dança*. Desta forma está centrado, com vistas a ressaltar os procedimentos operatórios de criação da obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*.

Para tanto, esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo é consagrado a apresentar a trajetória do grupo *Terpsí Teatro de Dança*, estabelecendo pontos de contato entre a poética da companhia e o *Tanztheater*,

modalidade de dança conhecida como dança-teatro. Nesse sentido, delineiam-se os contextos político e cultural em que esta dança foi fertilizada, bem como se traçam observações sobre sua terminologia e identidade. Além disso, são apresentadas, de forma breve, as diferentes produções artísticas da *Terpsí Teatro de Dança*, sinalizando os momentos mais significativos de transformações ocorridas no seio da companhia.

No segundo capítulo, identificam-se os procedimentos de criação empregados na obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* (2011), dentre os quais se destacam o jogo que envolve a palavra e os objetos, e os processos de construção da partitura. Através da dança, exploram-se as aproximações significativas com a experiência subjetiva do corpo do bailarino, que, por sua vez, oferta-se como elemento de composição.

No terceiro capítulo, destacam-se os princípios de agenciamento dos diferentes elementos de composição cênica, por meio da análise de alguns recortes de cenas da obra. Observa-se que a dança vai sendo construída na exploração dos paradoxos que envolvem o homem, trazido pelo bailarino enquanto agente criador. Com ênfase na composição via dramaturgia do corpo, há a desconstrução do discurso centrado no sentido e a constituição da valorização da corporeidade. Neste capítulo, ainda, discorre-se sobre o movimento através de fluxo livre e fluxo contido, pensando a cena na perspectiva desses aspectos.

Sabemos que é pelo impulso que nascem nossos desejos genuínos e os movimentos para a realização da ação. Tomados por esta sensação, convidamos o leitor para, conosco, mergulhar no universo da dança-teatro através da companhia *Terpsí Teatro de Dança* e acompanhar nossa reflexão sobre o processo criativo da obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, encenada em 2009 e 2011, na cidade de Porto Alegre.

1 A COMPANHIA TERPSÍ TEATRO DE DANÇA

O que fazemos depende daquilo que somos; mas é necessário acrescentar que somos, em certa medida, aquilo que fazemos, e que nos criamos continuamente a nós próprios. (BERGSON, 1964, p. 46).

Neste capítulo, é apresentada, inicialmente, uma breve contextualização acerca das artes cênicas ao longo dos tempos, no que se refere ao teatro e à dança. Em seguida, traça-se um sucinto panorama geral sobre a companhia *Terpsí Teatro de Dança* e seus principais trabalhos, os quais marcaram a cena gaúcha, posto que sua investigação gestual tem como um dos princípios o corpo disponível para possíveis experiências que não somente a linguagem da dança, mas também a mescla entre diferentes áreas artísticas.

As artes cênicas, no Ocidente, estruturaram-se enquanto linguagem de diversas formas ao longo dos tempos. Pensar o teatro e a dança nesses termos é estabelecer uma análise em que se possam localizar as distintas formas de pensamento, as mudanças de paradigmas estéticos e as convenções. Também nesse conjunto, o efêmero e o múltiplo apresentam-se como elementos constituintes da cena e fatores importantes na constituição de tal análise. No decorrer das épocas, é possível perceber o diálogo estabelecido entre a dança e o teatro, o qual teve consequências na elaboração e apresentação das obras teatrais e coreográficas.

O século XX foi marcado por consideráveis mudanças na história da humanidade. Passou-se por um período de aprimoramento e desenvolvimento em todas as áreas do conhecimento, e a busca por uma essência humana foi um dos fatores a influenciar essas mudanças. Nessa época, eclodiram movimentos marcantes na arte, os quais influenciaram de forma determinante a dança, como o expressionismo e o surrealismo, por exemplo, por meio da associação dos elementos de encenação conhecidos até então com os novos elementos trazidos pelo advento do cinema e pelas transformações ocorridas nas artes plásticas.

A dança e o teatro passaram por um processo de modificações e reestruturação de paradigmas. Assim como a relação humana com o mundo se transformava, o entendimento sobre o que vinha a ser a existência humana também começava a se alterar profundamente. Nesse período, iniciou o movimento que veio a se designar *dança moderna*.

Nesse contexto, pode-se destacar a figura marcante da bailarina Isadora Duncan (1878-1927)¹, uma das pioneiras do movimento contra o formalismo na dança clássica, e que veio revolucionar a linguagem da dança no momento em que pisou em um palco pela primeira vez descalça e com roupas leves, abandonando todo o aparato da vestimenta clássica, que exigia e influenciava o movimento dos bailarinos – o que contribuía para uma postura corporal mais limitada. A bailarina trazia em suas coreografias as referências dos movimentos presentes na natureza, agregando a estes movimentos uma expressão que buscava liberdade. Acerca da influência de Duncan em sua época, Banov (2011) expressa o seguinte:

Considero, de acordo com os estudos realizados, que a estética apresentada por Isadora Duncan nesta ocasião obteve grande influência na nova concepção estética dos artistas europeus, bem como foi recebida de maneira a encorajá-los para esta mudança. Desde então, muitos anos se passaram e muitas transformações ocorreram no contexto artístico desse país, além disto, este fato possivelmente foi um dos fatores de influência para as mudanças estéticas que a dança viria a sofrer posteriormente nesta região. (BANOV, 2011, p.20).

O corpo tornou-se sujeito no processo de construção da imagem dançante: um corpo mais expressivo, um corpo centrado em uma experiência voltada para a emoção humana, que se revela transformadora e inovadora.

O bailarino que vivia essas mudanças em seu processo criativo passou a sentir a força política dos movimentos sociais da época, e as novas experiências provocaram uma atitude diferente em relação à abordagem do trabalho corporal. Nesse contexto, as artes cênicas, juntamente com outras áreas artísticas, principalmente as artes plásticas, influenciaram os processos criativos da cena, trazendo um novo sentido para os trabalhos corporais, transformando o corpo em um catalisador da experiência humana presente naquele momento.

¹ “A pioneira da dança moderna começou seu treinamento em aulas de balé clássico que ao longo abandonou por considerar os movimentos feios e principalmente inorgânicos. [...] Duncan abriu caminho para várias gerações de coreógrafos e dançarinos cujo objetivo artístico tem permanecido o mesmo: expressar através do movimento a verdade interior do ser humano, distanciando-se de toda fantasia e artificialidade da expressão clássica.” (SILVA, 2005, p. 97).

Alguns desses movimentos de cunho revolucionário que estavam se constituindo neste período são conhecidos como Expressionismo² (1914-1939), Cubismo³ (1908-1915), Dadaísmo⁴ (1910-1920) e Surrealismo⁵ (década de 1920). Esses movimentos perpassaram o intervalo de apenas dez anos na Europa, buscando uma transformação do mundo a partir das obras de arte para que elas se mostrassem mais autônomas, livres, permitindo paradoxos na sua estrutura, o que se opunha à insipidez e ao academicismo da escola clássica. Alguns dos importantes nomes oriundos desses movimentos como, por exemplo, Emil Nolde e Salvador Dalí, na área das artes visuais, influenciaram de forma indireta os trabalhos de Rudolf Laban, Mary Wigman e Jooss. Por conseguinte, acabaram por influenciar também a poética de Pina Bausch.

Em relação a esse período, a pesquisadora, bailarina e coreógrafa Ciane Fernandes (2002, p.36) destaca que “o início do século XX apresentou uma revolução estética que rompeu a barreira entre as artes em movimento como o Dada e a Bauhaus, originando a dança moderna como uma rebelião contra o tecnicismo

² O expressionismo foi um movimento cultural de vanguarda surgido na Alemanha no início do século XX, transversal aos campos artísticos da arquitetura, artes plásticas, literatura, música, cinema, teatro, dança e fotografia. Manifestou-se inicialmente através da pintura, coincidindo com o aparecimento do fauvismo francês, o que tornaria ambos os movimentos artísticos os primeiros representantes das chamadas "vanguardas históricas". Mais do que meramente um estilo com características em comum, o Expressionismo é sinónimo de um amplo movimento heterogéneo, de uma atitude e de uma nova forma de entender a arte, que aglutinou diversos artistas de várias tendências, formações e níveis intelectuais. O movimento surge como uma reação ao positivismo associado aos movimentos impressionista e naturalista, propondo uma arte pessoal e intuitiva, onde predominasse a visão interior do artista – a "expressão" – em oposição à mera observação da realidade – a "impressão".

³ Estilo que rompeu com os elementos artísticos tradicionais ao apresentar os mesmos pontos de vista em uma mesma obra de arte. As formas geométricas são utilizadas muitas vezes para representar formas humanas. Recortes de jornais, revistas e fotos são recursos utilizados neste período. São obras representativas desta época: *Les Femmes d'Alger*, de Pablo Picasso e *Casas em L'Estaque*, de Georges Braque. Para Cabanne (1987, p. 9), “o cubismo não é nem um manifesto, nem uma escola, nem uma nova teoria”. Este autor revela que a definição mais judiciosa para o cubismo “[...] parece ser a de Maurice Raynal, um crítico avisado [...]”. Para ele, trata-se da “criação de uma representação nova de um mundo não visto, mas inteiramente imaginado [...]”. Esta apreciação liga-se a uma das melhores definições de Apollinaire: “O que diferencia o cubismo da antiga pintura, é o fato de ele não ser uma arte de imitação, mas uma arte de concepção, que tende a elevar-se até à criação [...]”. (CABANNE, 1987, p.8).

⁴ Revolucionário, anárquico e antipositivista, o dadaísmo prega o absurdo, o sarcasmo, a sátira crítica e o uso de diversas linguagens, como pintura, poesia, escultura, fotografia e teatro. Destacam-se os artistas Hans Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst e Man Ray.

⁵ Os artistas exploravam o inconsciente e as imagens que não são controladas pela razão. O surrealismo usa associações irrealistas, bizarras e provocativas. O rompimento com as noções tradicionais da perspectiva e da proporcionalidade resulta em imagens estranhas e fora da realidade. Algumas das obras mais representativas do período: *Autorretrato com Sete Dedos*, de Marc Chagall; *O Carnaval de Arlequim*, de Joan Miró; *A Persistência da Memória*, de Salvador Dalí; *A Traição das Imagens* de René Magritte. (ARTES PLÁSTICAS, s.d.).

do balé clássico”. De fato, a dança, em constante recriação, passou a se modificar a partir desses rompimentos, diversificando e intensificando o processo criativo, apropriando-se da mudança gerada e, de certo modo, influenciado também esses movimentos.

A dança moderna tinha como um dos seus princípios, além de romper com a formalidade do balé clássico, o de aprofundar-se no sentido emotivo do movimento, como o fizeram Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss.

A dança moderna é, portanto, um meio do dançarino “falar com o seu corpo”. A descoberta da dança moderna, uma forma de dança até então ignorada e desacreditada [...]. Mas a dança moderna não é somente uma arte que permite a alma humana se exprimir em movimento, é também a base de toda uma concepção de vida mais flexível, harmoniosa e natural. Como forma de arte tornou-se a expressão consciente da interpretação do artista, uma linguagem corporal. (FAHLBUSCH, 1990, p. 13).

Esses mestres, pensadores da dança, preocupavam-se não apenas com os aspectos formais do movimento, mas também prestavam atenção especial à sua respectiva intencionalidade, buscando tratar, por meio da dança, de uma condição humana abalada pelo advento das grandes guerras mundiais. As técnicas modernas surgiram para estruturar novos caminhos pedagógicos de incorporação dos movimentos para os espetáculos criados.

Talvez uma das únicas exceções seja Laban, uma vez que propõe um sistema ao invés de uma técnica. Em outras palavras, não propõe um movimento específico, mas o uso de ferramentas e de princípios para explorar e investigar o movimento e sua respectiva intencionalidade. Esse sistema engloba diversos aspectos do movimento e relaciona técnica, habilidade, criação, notação, apreciação e educação através dos referidos princípios e ferramentas que abordam o movimento a partir da relação indivisível entre corpo, esforço, espaço e forma. Sendo um dos grandes precursores da dança-teatro, os estudos de Laban influenciaram muitas gerações de artistas da dança moderna e contemporânea.

Com o objetivo de situar o leitor diante da multiplicidade de elementos que compõem o universo da dança-teatro, o caminho que aqui se inicia é traçado com o objetivo de elucidar algumas questões que marcaram a criação dessa poética.

Segundo Romano (2005), a partir de Laban a dança e o teatro, antes compreendidas como artes independentes, puderam ser consideradas como uma

formulação espetacular única e híbrida⁶, vinculadas à ideia de uma nova dramaturgia do corpo. Apesar do formalismo do balé, a dança livre⁷ começou a ganhar força na Alemanha.

Os profissionais de dança moderna passaram a ser reconhecidos em escolas, fazendo com que essa linguagem atingisse um maior número de pessoas. É fato que as referências feitas por Laban (1978) e por Jooss ao termo *Tanztheater* possuem algumas diferenças, visto que Laban não chegou de fato a realizar, na prática, a conjugação entre os elementos artísticos – desejo que propôs para a nova dança. Grebler (2008, p.118, grifos do autor) ressalta que “*Laban não chegou a realizar o tipo de dança que ficou conhecida como dança-teatro, ou Tanztheater*”.

Segundo o crítico de dança Schmidt (1996), a palavra *Tanztheater* é constituída de duas outras: dança e teatro. Todavia, de acordo com o crítico, não significa necessariamente uma história dramática contada pelo movimento, com enredo, começo, meio e fim, mas um novo estilo e forma de dançar, no qual seus precursores foram além das formas clássicas da dança, buscando movimentos no cotidiano das pessoas e transformando-os em poesia. Nesse sentido, como ressalta Pereira (2010), o trabalho de Kurt Jooss parece realizar essa conjugação de dança e teatro, em direção a uma nova forma de se fazer dança:

Para Jooss, o *Tanztheater* seria uma forma de arte que poderia fazer jus a todas as exigências do teatro e, esta forma de arte, para ele, só poderia ser dançada. Seria uma síntese do *ballet* clássico, teria um novo texto, seria uma dança com capacidade de expressar todas as formas do drama (p. 28).

Portanto, não se pensa o termo dança-teatro considerando a dança e o teatro separadamente, mas a junção de ambas as linguagens que se transpassam o tempo todo, em um diálogo estabelecido na cena e em sua composição. Essa junção é o resultado de um diálogo entre a dança e o teatro, formando uma imagem híbrida. Lia Rodrigues (2005) ressalta que este resultado foi visto com estranhamento pelo mundo ocidental.

⁶ “A hibridização não é algo que apenas existe por aí, não é algo a ser encontrado num objeto ou em alguma identidade mítica ‘híbrida’ trata-se de um modo de conhecimento, um processo para entender ou perceber o movimento de trânsito ou de transição ambíguo e tenso que necessariamente acompanha qualquer tipo de transformação social sem a promessa de clausura celebratória, sem a transcendência das condições complexas, conflitantes, que acompanham o ato de tradução cultural” (KERN, 2004 P. 13)

⁷ Dança Livre “é a dança que não é ilustrada pela música e nem por uma estória. Origina-se do ritmo interno do movimento corporal que encontra sua realização nos componentes espaciais e dinâmicos.” (BERGSOHN, 1994 apud REGEL, 2003, p.42).

Voltando às influências que contribuíram para o nascimento da dança-teatro, tem-se em Mary Wigman um forte exemplo. Inspirada pelas aulas de Rudolf Van Laban e pelo movimento expressionista, Wigman criou a Dança de Expressão, a *Ausdrückstanz*. Ainda que de acordo com a técnica apreendida, o estilo de Wigman primava pela dança livre, buscando expandir as possibilidades dos movimentos do corpo, tornando-os exóticos ao olhar do espectador acostumado ao repertório do ballet. Segundo o pesquisador Fabiano Cypriano (2005, p.20) “... para a bailarina buscávamos tratar no palco ‘uma situação que estivesse além da vida’, conforme relatos retratando estados emocionais primitivos”. Wigman gerou um antagonismo em relação ao balé clássico, pois fazia uma busca pelo instintivo, construindo uma maneira de dançar que buscava o abandono do ego e uma estrutura de personalidade mais formalmente desenvolvida e civilizada, ressaltando a natureza animal do ser humano.

O autor e coreógrafo Kurt Jooss, foi aluno de Laban e, mesmo tendo alguma influência de Mary Wigman, , tinha uma proposta diferente, que era a de “representar o mundo exterior de maneira realista” (CYPRIANO, 2005, p. 27). Ele não precisou recusar o balé clássico: realizou um vínculo deste com a dança moderna. Embora de forma diferente da adotada por Laban, ele liberou o movimento do corpo de muitas convenções vinculadas à dança clássica e expressou muito fortemente as relações da dança com a sociedade por meio da ação dramática. Desse modo, pode-se dizer que ele diferencia-se fortemente de Mary Wigman e afirma-se como um dos pioneiros da dança-teatro.

Jooss coreografou a obra *Mesa Verde*, de 1932, no período entre guerras, época em que o nazismo estava se formando. Com o uso de máscaras no marcante figurino, evidenciou as relações sociais do período vigente. Na mesma época, o teatro de Bertolt Brecht⁸ exercia influência na dança-teatro alemã. Através da dialetização e da análise crítica presente na encenação, o teatro épico de Brecht visava ao reconhecimento de situações de vida do espectador, provocando a busca de mudanças de paradigmas. Diferentemente da estética clássica, a subjetividade e a reflexão filosófica a partir da cena de Brecht modificaram a abordagem do gesto pelo ator. Conforme Ciane Fernandes (2000, p.40) “o efeito de

⁸ Bertolt Brecht foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia, o *Berliner Ensemble*, realizadas em Paris durante os anos de 1954 e 1955.

distanciamento, a técnica de montagem e os momentos cômicos inesperados também são influências de Brecht para a dança”.

A pesquisadora Sayonara Pereira (2007), em sua tese de doutorado intitulada *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO*, opta por manter o uso da palavra *Tanztheater* sem tradução, por acreditar que não há necessidade de uma tradução literal. Contudo, posteriormente, defende que, se houver necessidade de tradução, a que melhor definiria o uso da expressão seria a de Dança Teatral.

Tudo indica que o termo *Tanztheater* foi inicialmente cunhado por Laban na tentativa de encontrar uma nomeação adequada que pudesse estabelecer as diferenças entre a dança moderna e as outras formas de dança: tanto aquelas que já existiam, como as formas que emergiram na cena cultural urbana das cidades europeias em sua época. Além de não haver uma clara separação entre os gêneros de dança que apareciam simultaneamente, apenas o *ballet* era reconhecido como uma forma artística e gozava de uma existência oficial. Enquanto que a dança moderna, nascida no bojo dos movimentos da cultura do corpo, não possuía inicialmente um nome próprio, mas sim denominações variadas que tentavam contemplar suas características específicas sem impedir que esta, desprovida do status de arte, fosse constantemente confundida com as outras formas “contemporâneas” da dança. (GREBLER, 2008, p. 115).

A partir da década de sessenta, a dança-teatro e o teatro físico influenciaram uma série de artistas e grupos na Alemanha e nos Estados Unidos, como *Judson Group Dance Theater* (1962-1964), Judith Malina (1926-2008) – uma das fundadoras do *Living Theater* –, Meredith Monk (1942-1998), Pina Bausch (1940-2009), entre outros.

A bailarina alemã Pina Bausch⁹, discípula de Kurt Jooss que, por sua vez, foi aluno de Mary Wigman, foi fundadora da companhia *Wuppertal Tanztheater* e primava por um repertório inédito, que reafirmou o uso do termo *Tanztheater* para

⁹ Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch, nasceu no dia 27 de julho de 1940 em Soligen no sudoeste da Alemanha. Como estudante, havia sido muito valorizada por Jooss como um grande talento. E foi a partir dele, e da linguagem que ele inaugurou, que a bailarina potencializou a tensão entre dança e teatro. Bausch fez formação na *Folkwang Hochschule*, em Essen, escola em que Jooss era diretor, fazendo um percurso também na *Juilliard School*, em Nova Iorque, com professores como José Limon, tornando-se bailarina do *Metropolitan Opera*. Estas duas fontes permitiram sua relação íntima com a dança moderna norte-americana e com a escola alemã de dança-teatro, provocando também um diálogo entre as disciplinas, o que sustentou sua prática multidisciplinar. A dança-teatro alemã, portanto, desenvolveu-se em um contexto interativo, influenciada pelas experiências norte-americana e europeia. Bausch volta à Alemanha em 1962 para retornar ao balé da *Folkwang*, começando alguns anos depois a criar suas primeiras coreografias. Em 1969, tornou-se diretora artística da companhia, após aposentadoria de Jooss. Mas foi como diretora do *Tanztheater* da cidade de Wuppertal, em 1973, que a coreógrafa concebeu o novo conceito de dança-teatro, levando a dança para fora das suas velhas formas, no sentido de proporcionar ao corpo novas ferramentas expressivas menos formatadas à estética vigente. (SPINDLER, 2007, p.44).

referir-se a uma forma particular de se fazer dança e que causou, inicialmente, diferentes reações tanto do público quanto da crítica.

“Eu nunca, jamais pensei: É assim que é. [...] Eu geralmente pensei em algo completamente diferente, significando algo diferente, mas não apenas aquilo [...]. Você pode ver como isto ou como aquilo. Apenas depende de como você assiste. Mas o pensamento unilateral com o qual se interpreta, simplesmente não está certo. [...] Você pode assistir de uma outra maneira.”

Pina Bausch



Figura 01 – Pina Bausch

Fonte: <http://www.thinking-big.com/2/category/bibliography/1.html>

Assim, diante dos variados elementos que compõem o universo pinabauschiano, busca-se, a seguir, traçar alguns aspectos para elucidar as principais questões que marcaram o percurso da artista e da sua companhia desde sua criação, a quem hoje se associa, diretamente, o nome dança-teatro. Sendo assim, a dança-teatro foi compreendida como uma das manifestações possíveis de inovação que redimensionou o fazer artístico não apenas na cena alemã dos anos 1970, mas em todo o contexto artístico da época, tendo como um de seus grandes expoentes o processo criativo da alemã Pina Bausch. , a quem hoje se associa diretamente o nome dança-teatro.

A obra de Pina Bausch fez surgir, a partir do olhar da dança-teatro, uma linguagem própria para a expressão do movimento. A artista tinha um olhar que se preocupava com a mais profunda intimidade dos bailarinos, um olhar que queria se aproximar das suas vidas como recurso de criação para a cena. Nesse processo, estavam envolvidos não apenas a dança e os estilos teatrais que representavam uma nova conexão entre as linguagens, mas principalmente um olhar de observação apurado e paciente que buscava, em uma atitude de desvelamento, considerar a essência do movimento. Conforme Pereira (2010, p. 21), “igualmente o intérprete,

trabalhando dentro dos princípios desta expressão traz elementos pertencentes a sua história de vida”.

A singularidade na obra desta artista revela-se também na utilização dos elementos de fragmentação, questionamento, repetição e improvisação, uma vez que faz um imbricamento desses elementos, agenciando técnicas e procedimentos para criar um procedimento de trabalho que foge aos padrões convencionais. A relação desses elementos é que dá o diferencial em sua obra, pois são eles que permitem a singularidade da relação entre corpo e técnica.

A dança-teatro de Pina Bausch é um processo complexo, permeado de paradoxos que se lançam inteligentemente no palco e na plateia, ou seja, um desafio aos atores, mas principalmente aos espectadores; é um resultado cênico que valoriza o processo de construção, ao mesmo tempo em que desnuda; assume o teatro, mas para criticar certas formas de teatro (o realista, por exemplo); reconhece-se como dança, mas deixa pistas suficientes para que se possa traduzir a dança como teatro. (MARFUZ, 1999 apud SILVA, 2004, p. 123).

No *Tanztheater* de Pina Bausch, a primeira pergunta não será “como” as pessoas se movem, mas sim “o quê” move as pessoas. E quando essas questões são respondidas, encontra-se o grande valor artístico do *Tanztheater*. Passar por esta experiência e não necessitar expressá-la através de palavras, mas, sim, com movimentos que falam por si através de gestos e ações, é uma das qualidades demonstrada pelo grupo alemão.

No início, Pina Bausch também não tinha o objetivo claro de ser coreógrafa. Esse processo foi se constituindo como um fluxo de forças que apareciam a todo o momento. Com suas próprias palavras, explica:

Isto, na verdade, nunca foi ideia de que agora sou uma coreógrafa. Fiz minhas primeiras peças porque eu queria dançar, porque não havia ninguém que fizesse algo suficiente, e eu queria dançar um pouco eu mesma, por isso tentei fazer uma pequena peça, e então outros queriam participar, e então eu disse: sim, está bem, poderemos tentar¹⁰. (CLIMENHAGA, 2002, P.46).

Ela sabia que queria trabalhar de um jeito diferente, dessa maneira peculiar que permite ir se transformando e vai gerando outras transformações no processo de criação de suas obras. É nessa direção que Pina Bausch e o *Wuppertal Tanztheater* constituíram um processo de trabalho que se estabeleceu a partir das

¹⁰ Livre tradução do autor.

referências da encenadora e que se fortaleceu historicamente, tornando-se hoje uma referência nas artes da cena.

Segundo Fernandes (2000, p.123), “no trabalho de corpo bauschiano, velhas máscaras advindas de outras estéticas da dança são destruídas, impulsionando o bailarino para viver inteiramente no aqui-agora, preparando-o para a entrega aos estímulos internos e externos”. O trabalho corporal coreográfico em Pina Bausch está muito ligado a repetição, não no sentido de fazer igual, mas sim com a intenção de tentar novamente, para que os bailarinos consigam revelar, através da coreografia, suas histórias que, na verdade, não são apenas suas, pertencem a todos. A ação coreográfica permite mostra, pelo gesto, a transformação de um vetor emocional, revelando coreograficamente o tempo e o espaço.

Podemos traçar um paralelo entre o trabalho que é desenvolvido pelo grupo *Terpsí Teatro de Dança* de Porto Alegre e alguns procedimentos e métodos de criação identificados nas composições coreográficas de Pina Bausch, em que se jogam com três elementos essenciais: a fala, o gesto e o uso da repetição como métodos para inverter os efeitos convencionais de composição em dança.

“Arte é o resultado de um combate entre a cabeça e o coração. A arte é um conflito. Se não há conflito, não há arte [...]. Não há artista sem conflito. A arte é um paradoxo, uma contradição”.

Robert Lepage



Figura 02 – Carlota Albuquerque

Fonte: <http://cultura.gov.br/brasilidade/carlota-albuquerque>

No Brasil, especificamente no Rio Grande do Sul, o trabalho de Pina Bausch influenciou de forma determinante a companhia *Terpsí Teatro de Dança*¹¹, sobretudo na construção de sua identidade, ajudando a definir seus princípios fundamentais de

¹¹ Ao mesmo tempo em que nascia timidamente a ideia de formação de um grupo, houve subitamente a necessidade de nominá-lo e registrá-lo. Então, por ser na época um grupo formado apenas por mulheres, por opção, surgiu *Terpsicore* ou *terpsichore*, musa da dança e da música na mitologia grega. (entrevista com Carlota Albuquerque – p.3)

trabalho. Um desses princípios, que se percebe até hoje, é a transformação de corpos disciplinados para o *ballet* clássico em corpos mais disponíveis para novas propostas coreográficas estas, por sua vez, baseadas na participação do bailarino em um processo de colaborativo.

A companhia *Terpsí Teatro de Dança* foi criada na cidade Porto Alegre, em 1987, com oito bailarinas: Andréa Ianakis, Angela Spiazi, Christina Dias, Heloisa Valdez, Laura Mangeon, Leta Etges, Sílvia da Silva e Suzana Schoelkopf. A direção do grupo mantém-se a cargo de Carlota Albuquerque. Com exceção da obra *Caleidoscópio das águas*(1999), coreografada por Sayonara Pereira, Carlota sempre esteve à frente das criações da companhia.

Esta artista começou a fazer seus primeiros passos no mundo da dança aos setes anos e viveu essa arte com intensa entrega. Em relação à investigação dessa outra maneira de se fazer dançar, Carlota Albuquerque comenta em um dos nossos encontros, durante a pesquisa deste trabalho, dizendo que “o avanço da idade não pode significar estagnação, mas transformação.” Obteve formação clássica, no ano de 1974, em *ballet* - na época, chamado dança acadêmica - na Escola João Luiz Rolla¹². Seu professor, João Luiz, já a identificava como teatral, maluca e dramática.

Naquele mesmo ano, Carlota Albuquerque foi contemplada e recebeu uma bolsa para estudar na *Ecolle Besso de Danse Classique*, em Toulouse na França. Participou como convidada do encontro *A Arte de Estudantes Estrangeiros*, também em Toulouse. Foi voluntária na base de cooperação do governo francês em Ouagadougou, em Haute Volta (atual Burkinafasso), na África, criando uma escola de dança para crianças – escola existente até hoje.

Alguns anos mais tarde, em Porto Alegre, foi cofundadora da *Terra companhia de Dança*, que existiu de 1981 a 1984, com direção de Eneida Dreher¹³. O grupo *Terra* teve Valério Césio como coreógrafo residente, em uma fase que foi um marco histórico da dança no Rio Grande do Sul, pois popularizou a dança em diversos espaços, como praças, hospitais, penitenciárias, eventos nacionais e

¹² João Luiz Rolla foi um dos precursores do *ballet* no Rio Grande do Sul e, junto com outras colegas mulheres, colaborou muito no desenvolvimento e na divulgação dessa arte.

¹³ *Eneida Dreher foi diretora artística e maitre, no período de 1989 a 1999, da companhia Terpsí Teatro de Dança, uma das primeiras do Brasil a assumir como linguagem cênica a dança-teatro. Durante dez anos, Eneida somou sua experiência artística, sua técnica, sua sensibilidade e seus novos conhecimentos adquiridos na Alemanha aos da coreógrafa Carlota Albuquerque.*

internacionais, ou seja, deixou a dança mais próxima daqueles que não haviam tido contato com essa representação artística.

Em 1987, Carlota Albuquerque busca um outro olhar para o que já havia vivido na forma de dança, desejando outra compreensão do movimento, a partir da experiência da criação e suas relações com o outro e com o mundo através de si mesma enquanto artista. A coreógrafa, influenciada por este desejo de descobrir uma outra maneira de criação em dança, investiu em um processo de criação que privilegiava a busca de uma linguagem que acolhia a fusão do teatro e da dança para criar outra maneira de dançar. Como ela mesma menciona:

O *tanztheater* no Rio Grande do Sul, em 1987, era de certa forma pouco difundido enquanto linguagem. Na época, quase não tínhamos referências vídeográficas ou teóricas e nossas influências estavam mais conectadas aos movimentos que partiram da Argentina e Uruguai não apenas pela proximidade geográfica como pelo intercâmbio profissional e a afinidade artística. O *tanztheater* alemão passa a ser nosso objeto de admiração e pesquisa após a criação do grupo quando através de uma mostra de filmes do Instituto Goethe conhecemos mais o trabalho de Suzanne Linke, despertando mais tarde, nosso olhar, para os trabalhos da grande criadora Pina Bausch e o seu *Tanztheater de Wuppertal*. Em 1988, ao assistir o *tanztheater* de Pina Bausch em Wuppertal, pela primeira vez... Uma emoção inesquecível... Sensível e transformadora. Foi uma revolução em todas minhas vidas, mas, sobretudo, na coreográfica. A partir de então contaminada pela obra de Pina Bausch, meu olhar para cena, principalmente dentro da *Terpsí*, não seria mais o mesmo. (ALBURQUERQUE, 2012, p.2)

A coreógrafa Carlota Albuquerque decidiu abrir sua própria companhia de dança-teatro com bailarinas vindas de trajetórias na dança clássica, que acreditavam na junção da dança e do teatro e pensavam que esta ligação favoreceria a expressão de outra forma de movimentar o corpo, rompendo exatamente com aquilo que a dança clássica deixava encoberto, uma forma de “não-dito”, como ela própria ressalta.

Este coletivo formado inicialmente por mulheres trazia o desejo de criar um trabalho que rompesse com que o tradicional deixava encoberto numa forma de **não dito**. Naquele momento nossa energia criadora estava direcionada à formação de um grupo que pudesse dialogar com a dança e o teatro sem barreiras estéticas. Uma cena em constante construção, como observa Wagner Ferraz (2009) que além de pesquisador do grupo, participou como bailarino colaborador da *Terpsí* nos anos de 2006/2007. Segundo ele, *Terpsí* segue uma linha que busca ultrapassar estéticas formatadas, não reproduzindo códigos de certos meios (da dança e do teatro), mas utilizando informações vindas do teatro e da dança resignificadas em cada trabalho. Ao longo de uma trajetória de vinte e quatro anos, como grupo independente de trabalho continuado partilhamos inúmeras experiências em busca de espaço de criação, sobrevivência grupal e pessoal, criando espetáculos ou ações multiplicadoras junto a

diversos artistas de diferentes áreas e comunidade. (ALBURQUERQUE, 2012, p.3, grifo da autora)

A expressão “não-dito”, para o grupo, é o corpo tornando-se fator de unificação entre as artes, explorando novas percepções através de instalações, *happenings* e performances. E, com isso, a participação do bailarino no processo começou a assumir outras maneiras de investigação e criação em dança, raramente executando um só tipo de papel. Ele transitava por todos eles, interagindo e dependendo da demanda de cada processo. Conseqüentemente, o grupo também começou a buscar modos de criação diferentes dos que já haviam sido realizados, bem como a procurar um espaço físico que permitisse o desenvolvimento das pesquisas.

Nossa resistência e determinação por um trabalho continuado de grupo possibilitou uma parceria fundamental selada em 2007 com o Museu do Trabalho. Com ela cria-se o *Centro de Estudos Coreográficos Terpsí-CEC Terpsí*, um espaço de criação e (trans)formação, onde o corpo está como ideia chave. Hoje, a constante construção que pressupõe novas fases está declarada nas novas relações estabelecidas pela *Terpsí*. Neste momento, está em diálogo e estabelecendo parcerias com artistas, educadores, criadores, acadêmicos e pesquisadores que se voltam para pesquisas e experimentações escritas, e para outras formas de contextualizações entre estudos e práticas sobre o corpo, a arte e a cultura. (ALBURQUERQUE 2012, p.3).

A partir desse momento, com o financiamento do projeto denominado *PTerPsí Pum PBrinPcanPtePnoPMuPseu* pelo FUMPROARTE, com o objetivo de inaugurar o CEC (Centro de Estudos Coreográficos Terpsí), a companhia teve condições de aprofundar o seu trabalho de pesquisa para desenvolver as obras que nasceram a partir de 2008. Antes, o grupo era obrigado a ensaiar em espaços alternativos por não ter uma sede própria.

Para iniciar a abordagem da linha de tempo do grupo com referência às principais obras do grupo, é preciso afirmar que, em princípio, a companhia *Terpsí Teatro de Dança* evitou utilizar o termo dança-teatro porque estava em busca de uma linguagem própria que se aproximasse indiretamente com a dança-teatro europeia. Os bailarinos da companhia, no início, já faziam uma pesquisa de linguagem que demonstrava traços da dança-teatro sem que eles percebessem, mas esta característica precisava de mais fundamentação e isso provocou uma busca de referências de criação. Essa busca os levou a entrar em contato com as obras de Pina Bausch.

Em 1987, Carlota Albuquerque coreografou *As Quatro Estações*, sob sua própria direção e de Maria Celeste Spolaor Etges. Ambas compartilhavam também a direção do grupo. Com este espetáculo, foi utilizada pela primeira vez a nomenclatura da companhia, invertendo o termo dança-teatro para Teatro de Dança, com o objetivo de frisar que estava acontecendo algo diferente na dança em Porto Alegre. A coreografia foi baseada em um “diário”, em que oito mulheres representam as fases da vida; constituía-se, de certa forma, como uma grande analogia entre tempo e vida.

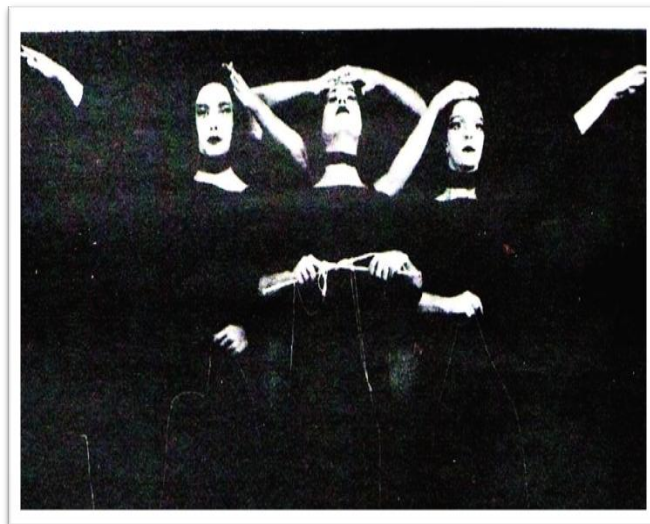


**Figura 03 – O espetáculo *As Quatro Estações* (1987)
Imagem cedida pelo acervo do grupo Têrpsí Teatro de Dança**

Essa obra partiu de uma escuta, de um resgate das próprias experiências vividas individualmente ou histórias familiares, que eram transformadas ou organizadas como uma colcha de retalhos em busca de sentido. Em seus laboratórios, resgatavam sensações que pudessem alterar seus movimentos, utilizando um jogo em que a cena deveria ser contada pelo corpo, sem “máscara”. O resultado: inúmeras ações em partituras corporais foram selecionadas e musicadas coreograficamente compondo cada cena. Esse processo, ora de acúmulo, ora de rejeição de movimentos, muitas vezes era transformado em cenas totalmente diferentes das originais. Na maioria das vezes, as cenas e as partituras corporais eram fragmentadas. Inúmeras partituras nunca entraram na cena e foram utilizadas apenas para investigação do processo de criação. O processo de criação do espetáculo já tinha, em certa medida, a coreógrafa Pina Bausch como referência.

Naquela época, não havia um entendimento sobre a dança-teatro ou sobre a leitura de processo, nem se conhecia esse movimento em Porto Alegre. Pensava-se apenas na cena onde essas mulheres viveriam, ao mesmo momento, todas as idades. A coreografia tinha um viés psicológico, com enfoque nas emoções humanas. O modo como o processo era desenvolvido foi inovador para o grupo, pois modificou alguns pontos recorrentes daquela época, entre eles o movimento da dança, que se tornou mais livre; além disso, a cena é que tinha uma importância. Isso foi possível também porque as bailarinas permitiram-se ser autoras de seu próprio processo na composição da obra coreográfica.

O espetáculo *Retrato V*, criado em 1988, que, em suas lembranças, carrega o nome de *As Três Parcas*, consiste em seis obras reunidas em um mesmo álbum fotográfico, relacionadas aos mistérios que envolviam o homem. O tema era o destino dos homens, traçado por três divindades da mitologia grega: CLOTO (“fiar”), LÁQUESIS (“sorte”) e ÁTROPOS (“inflexível”). Essa coreografia contava com a participação de cinco bailarinas: Ângela Spiazzi, Heloisa Valdez, Leta Etges, Sílvia da Silva e Suzana Schoellkopf. Segundo a definição da diretora e coreógrafa Carlota Albuquerque, esses mitos eram representados por três mulheres de idade avançada, irmãs e bruxas, com um poder superior ao do Olimpo grego na condução do destino dos homens. A coreógrafa menciona: “Queremos desenvolver ao máximo o viril e o feminino de uma bailarina.” (Cf. Apêndice A; ALBUQUERQUE, 2011).



**Figura 04 – Espetáculo *Retrato V* (*As Três Parcas*, em 1988)
Imagem cedida pelo acervo do grupo Térpsí Teatro de Dança**

Na obra citada, o estilo do *ballet* passa a ser substituído por uma investida na qualidade do processo de criação que visava diferentes possibilidades de percepção do corpo, com a predominância de um fluxo de movimentações circulares.

Esse novo olhar buscava não apenas uma ruptura com os padrões estéticos da linguagem do clássico, mas um investimento especial no processo de criação individual de cada bailarino. E, assim, a ênfase em um trabalho corporal que se propunha a desconstruir as referências corporais de cada integrante, assumiu um papel importante na linguagem do grupo, o que, intrinsecamente, também fazia com que o bailarino construísse sua presença cênica com maior legitimidade.

Para o grupo, era muito claro que não iriam fazer o que Pina Bausch fazia, porque estavam na investigação de uma linguagem de dança, tendo a coreógrafa alemã como inspiração. Dessa maneira, a linguagem utilizada pelo grupo assemelhava-se à dela, mas ainda não eram reconhecidos pelo público como um grupo de dança-teatro, porque tal linguagem não estava legitimada na cena gaúcha como uma forma de dança.

“As danças não foram criadas a partir da alegria, mas a partir de uma necessidade”. Resistir a estas necessidades, seguir suas razões, foi desde o princípio um foco importante para as excursões poéticas do Wuppertal Dança- teatro.

Pina Bausch e Norbert Servos
(DETLER, 1994, p. 13)



Figura 05 – Eneida Dreher

Fonte: <http://eneidadreher.blogspot.com.br>

É neste momento que a *Terpsí Teatro de Dança* tem a colaboração expressiva da bailarina e professora gaúcha Eneida Dreher, que, por ter estudado na Alemanha, trouxe a técnica utilizada como base da dança moderna alemã para a formação da companhia, de modo a realizar um “casamento perfeito”, conforme ela mesma afirma em entrevista. A bailarina Dreher comenta:

Carlota Albuquerque foi a única pessoa que se interessou em buscar o conhecimento da técnica que eu trouxe da Alemanha. Porque para coreografar tu precisa de talento, mas também de uma técnica, não é só criar. Os bailarinos da Terpsí Teatro de Dança faziam ainda balé clássico,

caminhavam como no balé clássico, mas o que eu trouxe é algo diferente disso. A dança moderna as pessoas ainda pensam que só precisa tirar os sapatos e dançar e não é assim. Existe todo um desenvolvimento, aprendizagem, como cair, etc. Então a Carlota se interessou e me contratou e nós começamos a trabalhar. Ela me convidou para trabalhar com eles e nós montamos o “Quem é?” Eu ministrava aulas duas vezes por semana, até que eu me vi integrada no grupo e chegava a opinar sobre as coreografias que a Carlota criava. (Cf. Apêndice E; DREHER, 2011).

A vida artística da bailarina Dreher sempre foi marcada por uma intensa dedicação à dança, ao conhecimento do corpo e às suas práticas. Ela contou que sempre esteve muito envolvida com esportes: nadava, jogava vôlei, fazia ginástica olímpica, mas a dança sempre se apresentou como prioridade em sua trajetória. Buscou conhecimento em outros lugares como São Paulo e Nova Iorque; estudou *Jazz* com um professor chamado Luigi¹⁴, que fazia um trabalho com uma metodologia diferente da que já havia utilizado anteriormente, baseada no *ballet* clássico. Ela comentou que este professor realizava musicais – que se assiste nos filmes com o Gene Kelly – e que este mestre foi para ela um incentivador em sua carreira.

Também se pode mencionar que Eneida Dreher foi a bailarina da companhia *Terra* e uma de suas fundadoras, sendo este um grupo que contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento da dança em Porto Alegre, pois além de inovar nas propostas coreográficas, propunha ações de popularização da dança através de apresentações realizadas em locais como praças, ruas, prisões etc. na forma como se apresentavam e nos lugares que dançavam em Porto Alegre na época. A trajetória da bailarina nesta companhia de dança se estabeleceu com muito trabalho. Por não conseguir patrocínio para a manutenção, a companhia *Terra* fechou.

Assim, Eneida Dreher foi estudar na Alemanha, em Essen, na escola superior de dança *Staatliche Hochschule Fur Musik Ruhr (Tanz)*, dirigida por Pina Bausch. Conseguiu ser selecionada e ganhou uma bolsa de estudos do *Goethe Institut*, Munique, para cursar dança; por obter um bom desempenho, foi convidada até mesmo a ficar lá, mas por motivos familiares decidiu retornar ao Brasil.

Naquela mesma época, a dança passava por um caminho de novas descobertas em Porto Alegre, e esse movimento de inquietude esteve presente na

¹⁴ Luigi foi um grande professor e investigador do movimento. Em 1956, fundou sua primeira escola, criando uma técnica completa para o ensino do *Jazz Dance* e ressaltando a importância da realização correta de uma boa postura corporal. O professor acabou levando sua técnica para toda América e Europa e passou a coreografar para peças da Broadway. (STUDIO..., s.d.).

companhia *Terpsí Teatro de Dança*. O que os bailarinos faziam era considerado uma coisa estranha, um jeito diferente de se movimentar, utilizando objetos, falando e articulando esse corpo pelo espaço de uma maneira diferente daquela que o público de dança estava habituado.

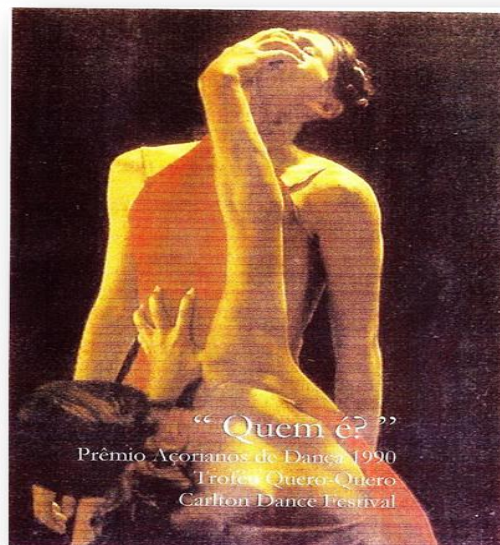
Para um entendimento desta linguagem que ainda hoje instiga novas discussões e hipóteses sobre o tema, investimos em nossos processos. Estes incorporavam aulas técnicas de dança moderna alemã, ministradas pela professora e bailarina Eneida Dreher, com passagem na *Folkwanghochschule* laboratórios de criação com improvisações com ênfase nas relações humanas indo em busca de um movimento a partir de gestos não codificados e experimentos a partir das relações entre corpo e objetos variados. Esta relação corpo-objeto encontra sintonia em nosso trabalho. (Cf. Apêndice A; ALBUQUERQUE, 2011).

Com a coreografia *Quem é?*, no ano de 1989, o grupo *Terpsí Teatro de Dança* atingiu maturidade e excelência, sendo considerado um renovador da dança nacional, uma vez que apresentava uma forma diferente de movimento em cena com a particularidade típica da *Terpsí Teatro de Dança*: abandonar os códigos tradicionais.

A obra *Quem é?* foi criada especialmente para o espetáculo *A Morte Impossível*, uma homenagem ao criador, poeta, crítico e dramaturgo Samuel Beckett¹⁵, Prêmio Nobel de Literatura de 1969. O trabalho mostrava inúmeras sensações experimentadas pelo homem quando alguém esperado ou inesperado bate à porta. É um mergulho nos impulsos reprimidos dos afetos e fantasias. O

espetáculo foi marcado por músicas de Laurie Anderson, Meredith Monk, Erik Satie, Bach, Kitaro, Chopin, Jean Micheal Jarre e Tchaikovsky.

O espetáculo “*Quem é?*” dá um quadro específico, particular de uma



¹⁵ Samuel Beckett
autores do século 20.

é considerado um dos principais

realidade, de uma pesquisa. Eu acho que cada cena, cada quadro, trabalha com múltiplas coisas, é bem a face da modernidade. (MARCOS BRAGATO – Crítico de Dança e diretor C. Cultural de SP

Quem é? possui qualidade suficiente para se apresentar com sucesso em qualquer teatro do mundo. (ANTÔNIO CARLOS CARDOSO - Diretor do Teatro Castro Alves da Bahia).

Entre os grupos brasileiros, o grande impacto foi criado pelo grupo gaúcho Terpsí Teatro de Dança. A chocante e indescritível apresentação do espetáculo “Quem é?” com coreografia de Carlota Albuquerque, conseguiu imprimir no ritmo do Carlton Dance o simbolismo da dança como forma de questionar o homem, a sociedade e o cotidiano. Um verdadeiro show, que deixou no público mineiro um pouco da temática proposta pelo alemão Tanztheater Wuppertal. (AMÉRICO ANTUNES - Jornal *O Globo*).

[...] As garotas da Terpsí Teatro de Dança são perfeitas. A criação de Carlota Albuquerque é admirável. Unindo a tradição do teatro à dança, no caso sob a inspiração de Beckett, “*Quem é?*” torna-se uma experiência visual e cenicamente impressionante por sua dramaticidade e a ousadia de seus gestos, compondo um quadro contemporâneo magnífico. (ANTONIO HOLFELDT, Jornal do Comércio, 1989.)

Em 1990, a *Terpsí Teatro de Dança* foi convidada para se apresentar no *IV Carlton Dance Festival*, patrocinado pela Companhia de Cigarros Souza Cruz. O festival era realizado anualmente em três capitais e com a participação de dois grupos brasileiros: um deles foi o grupo de dança carioca dirigido pelo espanhol Victor Navarro e o outro o grupo *Terpsí Teatro de Dança*.



Figura 07 – IV Carlton Dance Festival (1990)

Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

As companhias de dança selecionadas dançaram em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, sempre em sessões compartilhadas com companhia *Nikolais and Murrays Louis*, dos Estados Unidos. Neste evento, o grupo *Terpsí Teatro de Dança* representou o Brasil ao lado de companhias como o *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch. A obra apresentada, como mencionado, foi inspirada em Samuel Beckett. Dançar entre os melhores do mundo promoveu o reconhecimento da *Terpsí* como uma companhia de dança. Sobre a história de *Quem é?*, Carlota Albuquerque escreveu:

Em lembrança a este passado surge neste momento a obra “Quem é?”, criada em 1989 (dezembro) e apresentada durante três anos. [...] Partiu de um fragmento por encomenda. O diretor Luciano Alabarse¹⁶ realizou uma homenagem a Samuel Beckett, e então me convidou para cinco minutos de coreografia (com a Terpsí) nesta homenagem onde outros diretores estariam. Na época não conhecia a obra de Beckett, e com receio de falar ao produtor que insistentemente me ligava e perguntava o nome do fragmento, respondi “Quem é?”. No título estava a minha pergunta, que seria chave de todo processo de nossa investigação. Para facilitar o entendimento deste processo, me dividira entre a pesquisa sobre Beckett e seu trato do absurdo e a pesquisa dentro do grupo Terpsí, onde perguntava

¹⁶ Luciano Alabarse é o diretor; graduou-se em 1974 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, no curso de Licenciatura em Artes Cênicas, mas não exerceu a profissão de professor. Atua desde os anos 1970 em Porto Alegre, onde encena textos de autores de projeção nacional e internacional. Trabalha sem vinculação restrita a um grupo de teatro, apesar de manter uma equipe constante de colaboradores em seus espetáculos.

“Quem é?” a cada um dos integrantes do grupo. A obra “Quem é?” trouxe para mim a certeza de que a linguagem escolhida seria a dança-teatro. Nossos laboratórios, antes das escolhas das músicas, figurinos, cenários, eram intensos. Lá, eu fazia propostas como “que sensação tu tens quando alguém bate à porta?”. Vinham perguntas e respostas verbais como: “era alguém que eu esperava?” [...] Fui entendendo o que exprimiam, mas não tinham significado. Então comecei a sugerir: batem na porta, são 4h da manhã, estás sozinha em casa. Neste momento do processo, já não respondíamos verbalmente, mas eram os corpos, que abriam ou fechavam portas. Em cada encontro diário, mais perguntas e surpreendentemente encontrava também objetos significativos. Por exemplo, uma das bailarinas, falou que odiava, na casa dela, quando batiam na hora do almoço. Bem, trouxemos para a cena uma mesa. A cada novo encontro as escolhas (dramaturgia) eram claras, as músicas vinham de sons que provocavam medo, ou algumas de sensações de sonhos. No cenário: porta, mesa, e paredes que no início tinham passagem e depois fechavam. “Quem é?” foi um processo intenso, pois queríamos abandonar os códigos do *ballet* clássico, escola da maioria do grupo. Chamamos após um tempo Eneida Dreher para aulas de técnica alemã, para “libertarmos” os corpos “alongados e etéreos”. As aulas da Eneida eram ótimas, mas eu sabia que também não poderia repetir os movimentos do moderno, pois assim continuaríamos aprisionando nossa criação. Surge então o que chamo de relação com o objeto: várias vezes e repetidas vezes (até a exaustão) utilizamos a mesa. Subindo, descendo, deitando. Encontramos neste cotidiano, um corpo extracotidiano. Fomos então construindo uma linguagem, que até hoje faz parte da nossa reflexão. (ALBUQUERQUE, 2008b, p.41).

Contudo, à medida em que o trabalho se constituía e ganhava reconhecimento, as semelhanças com a dança-teatro europeia tornaram-se tão visíveis que era impossível, inclusive ao espectador, não identificar a *Terpsí Teatro de Dança* com as obras da expoente coreógrafa Pina Bausch e a sua dança-teatro. Com a visibilidade que o trabalho alcançou, a revista norte americana *Dance Magazine* publicou uma matéria sobre o grupo, enfatizando a alta qualidade da obra e da performance dos bailarinos, o que conferiu reconhecimento internacional ao trabalho do grupo gaúcho.



**Figura 08 – Espetáculo: *Quem é?*
Imagem cedida pelo acervo do grupo
Terpsí Teatro de Dança.**



sense of a turn-of-the-century Matisse spring. Lemay brings us a strangely mixed vision of a spirited heroine. Set against the backdrop of telling a complicated story in dance terms of there are no numbers-in-a-dance, by addressing "other" and "other" who "speak" a "I", we have the greater problem of the paucity of Lemay's choreographic language. He seems to have been so intimidated by the upright Catalan decency of the original, or by the need to be accessible on the modest scale, that all thought of passion and color has fled. Instead, we get choreography that never strays from the obvious: schoolyard pranks, wobbling eyebrows, disapproving teachers. Even at its tenderest moments, in which Anne Laura Graham or Suzanne Ribeiro imagines a love for her academic rival, Gabriel (Jordan Morris or Vincent Boyce), the language remains predictable.

Those who love Montgomery's *Anne Green Gables* may understandably get shortchanged. Those who have never made the child's acquaintance will wonder what all the fuss is about. □

**British Dance Festival
Ilúcio das Artes,
Rio Horizonte, Brazil
March 23-25, 1990**

**Teatro Municipal, São Paulo
March 25-April 2, 1990**

**Teatro Municipal, Rio de Janeiro
March 26-April 3, 1990**

**Ballet of the City of São Paulo
Teatro Municipal, São Paulo
April 5-8, 1990**

**Ballet Teatro Guaira
Teatro Guaira, Curitiba, Brazil
April 25-29, 1990**

Reviewed by Antonio José Faro

In fourth edition of the Carlton Dance Festival was its weakest ever despite the presence of Pina Bausch and her

theater Wuppertal. Nikolas and his Dance has aged. Bill T. Jones' *Blue and Company* was no more

insubly energetic and the efforts at

making the City of London Risk Up

and go down in history, as the first

how came to be the first to be

the Munich Theater eighty-one year

old. The *Qui Zed* and *Company* are

used in the first act. *Qui Zed* and

Company are a mix of the first

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

of *Qui Zed* and *Company* are

occasionally to the point of embarrassment. The dancers looked awkward and lost in the big spaces of the Municipal, and were technically very poor.

Terpsí Teatro de Dança, from Porto Alegre, lined better. It presented *Quem é?*

(Who is it?), a series of five separate

scenes connected by an undercurrent of

four of the unexpected and a struggle

against obscure forces. In the first scene,

a woman fights to get through a door but

is always stopped roughly by a man.

When she leaves, exhausted, the door

opens and a pair of hands strangle the

man. In the second, the head and limbs

of a giant woman (each limb belonging

to a different dancer) appear from under-

neath a huge table. In the last, six women

grapple with an unseen force that tries to

drag them through a door.

Quem é? is a strange mixture of the

kind of repetitive movements found in

Bausch's work with the gimmicks one as-

sociates with Momix. Yet, using a Spartan

dance vocabulary, choreographer

Carlota Albuquerque managed to main-

tain suspense and create arresting stage

pictures. She punctuated the generally

aggressive action with well-chosen music

ranging from Tchaikovsky to Laurie Anderson.

The dancers responded well to the

psychological demands of their roles.

The Ballet of the City of São Paulo

started its season by bringing back to the

repertoire two works by Oscar Anaz,

Castro and *Adagio*, both eminently

suitable to the company and very well

danced. Guest choreographer Rodrigo

Pederneras provided a new work,

Variação Sobre um Tema de Haydn

(*Variations on a Theme by Haydn*), set

to the sensual Brahms. Pederneras's

musicality is a wonder, and he knows how

to dance with the composer, never trying

to overpower the sound, and not being

overpowered by it. One is left with the

impression that the music was expressly

composed for the ballet. Pederneras

also knows how to extract the best from

his dancers, and the result is always a

beautiful, continuous flow of pure and rapid

movement, full of invention and creativity.

Ballet Teatro Guaira opened its season

with two new productions and one revival.

Teatro Guaira was on hand to revive

Albuquerque's *Quem é?* with a company un-

used to Bausch's style, she worked a

miracle, extracting the best from an un-

used cast and making no harm to the

original heritage. The results, greatly helped

by Wilson Pinella's vaguely Bauschian decor

and lovely costumes, were impressive.

Leopoldo's choreography, retaining

only the libretto and proper variations, the

and the Three Ivans, plus the Grand Pas

de Deux for Princess Aurora and Prince

Désiré. Regina Kotaka was a regal, as-

sured Aurora. In time she will be perfect

in the part, but her Désiré, Jar Moraes,

was clearly off form. The husband and

wife team of Eleonora Greca and

Wanderley Lopes were tentative in the

Blutbild Pas de Deux, with obvious first-

night nerves. The best dancing came

from the really exceptional *Libretto* Fairy of

maestro Heloisa Almeida.

The second new work was *Presenças*

(*Presences*) by Luis Aneta, a chore-

ographer who can be either very good or

very bad. This work, to Rachmaninoff's

Third Symphony (a Theme of Paganini), is

uneven, but the good outshines the bad.

The solos and duets are quite weak, no

match for the lush music, but in the large

ensembles for twenty dancers Almeida does

match the dynamics of the composition

with arresting movements and a very

good use of space (one of his charac-

teristics). A pity that the plainer cos-

tumes were discarded in favor of black

lights and skirts, giving an air of mourning

that finds no counterpart either in the

music or in the dance. Kotaka, Greca,

Eunice Oliveira, Lopes, and Pedro Pres

were the outstanding soloists.

The program was rounded out by Car-

los Trótsch's science fiction *Archipel 3*, which

was well danced and was danced with

zeal by the cast of seven. The perfor-

mances gained enormously by having

the Orquestra Sinfônica do Paraná in the

pit, very well conducted by Osvaldo

Colarusso. □

**Northern Ballet Theatre
Sadler's Wells Theatre, London
June 5-16, 1990**

Reviewed by Marilyn Hunt

Northern Ballet Theatre artistic director

Christopher Gable was one of the Royal

Ballet's greatest actor-dancers. He has

also had a fine acting career; he played

opposite Twiggy in the film *The Boy*

Freddy and at NBT he performs with

great charisma in roles tailored to him.

His thirty-two-member company has a

strong track of artistic commitment, imagi-

nation, and careful costuming, all seen to

advantage in his new version of *Giusepe*.

This staging has been rightly praised as

an intelligent solution to the production

needs of a small troupe. It plays close

attention to dramatic motivation and detail

with an inventive economy of means.

With a corps of just twelve *Wills*, for

example, the second act summons up a

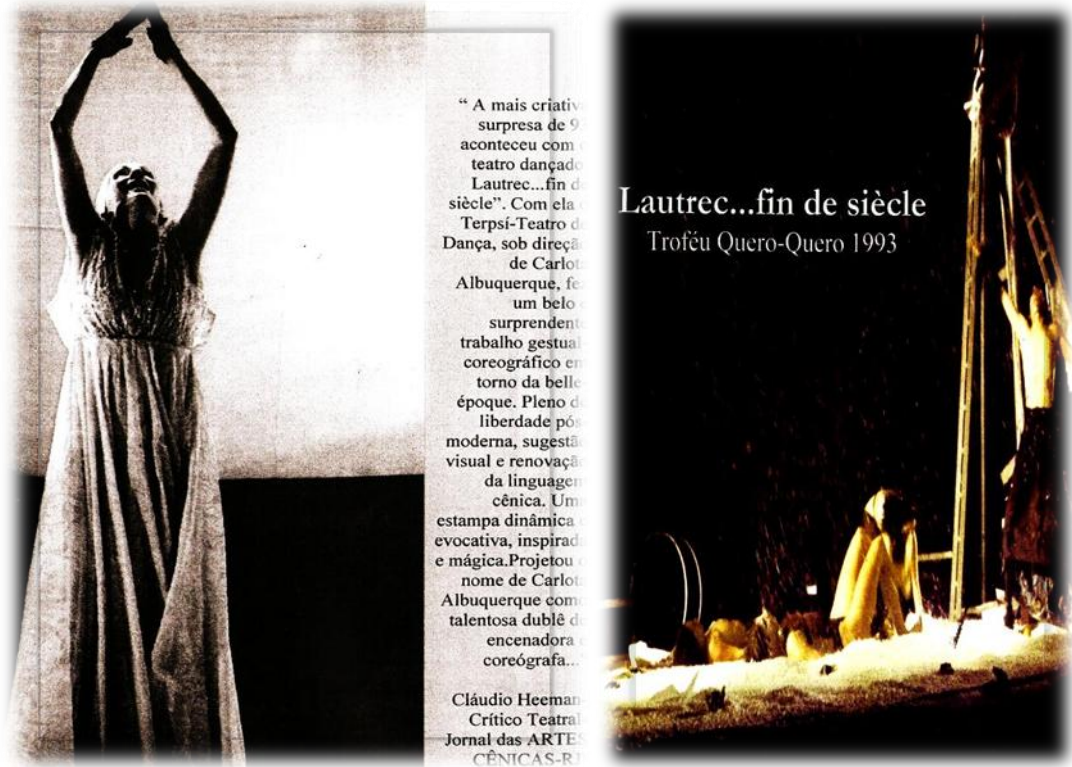
remarkably glistening atmosphere. At first

Quem é? is a strange mixture of the kind of repetitive movements found in Bausch's work with the gimmicks one associates with Momix. Yet, using a Spartan dance vocabulary, choreographer Carlota Albuquerque managed to maintain suspense and create arresting stage pictures. She punctuated the generally aggressive action with well-chosen music ranging from Tchaikovsky to Laurie Anderson. The dancers responded well to the psychological demands of their roles. (HUNT, s.d., p.16.)¹⁷

No espetáculo *Lautrec... fin de siècle* (1993), Carlota Albuquerque procurou sua inspiração na obra do pintor francês Toulouse Lautrec. Na concepção de Carlota, não havia ambição em constituir o espetáculo como um trabalho biográfico, mas sim como uma coreografia que possibilitasse ao grupo elaborar algumas

¹⁷ *Quem é?* é uma estranha mistura do tipo de movimentos repetitivos encontrados no trabalho de Bausch com os truques que se associa com Momix. No entanto, usando um vocabulário de dança espartana, a coreógrafa Carlota Albuquerque conseguiu manter o suspense e criar imagens de palco impressionante. Ela pontuou a ação geralmente agressiva com a escolha da música que vão desde Tchaikovsky a Laurie Anderson. Os dançarinos responderam bem às demandas psicológicas de seus papéis. (HUNT, s.d., p.16, tradução nossa).

respostas provisórias nesse corpo que já estava sendo questionado em outros trabalhos.



**Figura 10 – O espetáculo *Lautrec... fin de siècle* (1993).
Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.**

Naquele momento, o grupo optou por uma abordagem mais reflexiva: uma comunicação entre as sensações provocadas pela obra do pintor francês e a inspiração da companhia em suas criações. A obra de *Lautrec* traduzia, através de seu inconformismo, sentimentos que nutriam o grupo, passando a refletir com um olhar mais apurado sobre o corpo de cada bailarino, alimentando-se de diferentes experiências. Por exemplo, em cada lugar em que se apresentavam era feito um convite a um coral da cidade para participar juntamente com os cantores e atores que já faziam parte do elenco no trabalho. Foi um movimento com uma escuta mais sensível. A direção geral, concepção e coreografia eram de Carlota Albuquerque e, ao seu lado, Eneida Dreher com a direção artística. Houve participação de *La Troupe de Mlle. Eglantine*, Álvaro Rosacosta, José Cláudio Moreira, Lúcia Bendati, Susana Schoelkopf, Vanessa Longoni.

Assim, a coreógrafa começou a romper e a borrar essas fronteiras de fazeres na dança e no teatro, inserindo atores, cantores e bailarinos no trabalho. Eles

representavam a celebração das angústias do fim de século, contemplando não apenas problemáticas referentes ao seu próprio fazer, mas também aproximando a dança de seu tempo. A coreógrafa comenta:

Numa referência às figuras pintadas por *Toulouse Lautrec* (1864-1901), para mobilizar reflexões críticas sobre a sociedade *La belle époque* do final do século XIX. Numa analogia também com as hipocrisias de nossa sociedade contemporânea do final do século XX. O espetáculo, resultante destas vivências foi em busca de uma cena mais próxima ao movimento do cinema, onde tudo nos parecia possível. Nestes processos, muitas vezes uma palavra, textos ou objetos cênicos eram condutores da ação. Sem ser descritivo, mas emotivo, estes corpos repletos de gestos tinham que ter e reter sentidos para a obra que nascia. Todas as partituras eram criadas a partir de subtextos que deveriam ser fiéis às motivações individuais e das figuras, as personagens que estavam sendo pesquisadas. (ALBUQUERQUE, 2012, p.7).



Figura 11 – Revista *Integración*
Imagem cedida pelo acervo do grupo **Terpsí Teatro de Dança**.

O espetáculo “Orlando”s”, cujo material de divulgação está ilustrado na figura 12, foi apresentado no ano de 1996, com sua estreia no Teatro São Pedro¹⁸. Nesse

¹⁸ O Theatro São Pedro é um renomado espaço de teatro brasileiro, localizado na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. É o teatro mais antigo da cidade. Aberto em 1858 ao público. O Teatro São Pedro surgiu por iniciativa de uma sociedade acionária de doze cidadãos, que visavam construir um teatro - que se chamaria *São Pedro de Alcântara* - cujos rendimentos seriam destinados para auxílio da Santa Casa de Misericórdia. Em vista da louvável proposta, o então presidente da província Manoel Antônio Galvão doou em 1833 um terreno com 100 x 200 palmos para a sua construção, localizado na Praça da Matriz, no centro da cidade. As obras foram iniciadas no ano seguinte, mas estiveram interrompidas por dez anos, ainda na fase dos alicerces, em função da Revolução Farroupilha ocorrida entre 1835 e 1845.

espetáculo, baseado no romance da obra *Orlando*, da escritora Virgínia Woolf, era marcante a expressão da dualidade e da ambiguidade da personagem central, bem como a perda da individualidade – o que revelava as contradições entre o definitivo e o transitório. A direção foi de Carlota Albuquerque, mas acompanhada pela assessoria técnica e artística de Eneida Dreher. Este foi um trabalho pensado para um espaço alternativo, como uma casa, uma sala, ou algo que pudesse ter a sensível aproximação do público, como em uma audição de música. Um projeto que partiu do estudo das *Lied* (no plural *Lieder*) palavra da língua alemã de gênero neutro, que significa canção. É um termo tipicamente usado para classificar arranjos musicais para piano e cantor solo, com letras geralmente em alemão. Na Alemanha, esta forma musical é chamada de *Kunstlied*. Utilizado para expressar em sons os sentimentos descritos nas letras. *Lied*, também pode ser usada no sentido de líder (alguém que coordena alguma coisa, em analogia ao plural de *Lied: lieder*). Na música esta palavra surgiu no período Romântico, século XIX, no sentido de partitura.



Figura 12 – Espetáculo “Orlando”s” (1996)
Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

A coreografia quebrou padrões relacionados ao espaço: iniciou no saguão do teatro e prosseguiu em seu *foyer*; o grupo mesclou teatro, dança, música e literatura; essa “quebra” também se deu devido ao clima que se construiu desde os primeiros momentos, pois exigiu uma maior proximidade física do público e do bailarino; a coreografia também contou com dois pianistas que realizaram a música ao vivo.

Já a coreografia *Escape a dança dos Loucos*, ilustrada na figura 13, foi criada para a primeira amostra de jovens talentos da CAPES, em 1998, a pedido da bailarina da companhia Tânia Baumann, em seu retorno de um intercâmbio no exterior. A coreógrafa Carlota Albuquerque partiu para seu processo de criação com a palavra *escape*, que tinha como investigação um tema regional a “dívida dos desgarrados”. Durante a pesquisa, abordavam-se motes de criação como: sentimentos de culpa e supervalorização da pátria, quando um estrangeiro encontrava-se fora do seu país. A pesquisa sobre os temas regionais não foi concluída, mas a ideia e o sentimento de fuga, de sair de seu lugar de origem possibilitaram a produção de *Escape a dança dos Loucos*. Este não foi considerado um trabalho de repertório da companhia, mesmo tendo sido apresentado outras vezes com a participação da bailarina Angela Spiazzi.

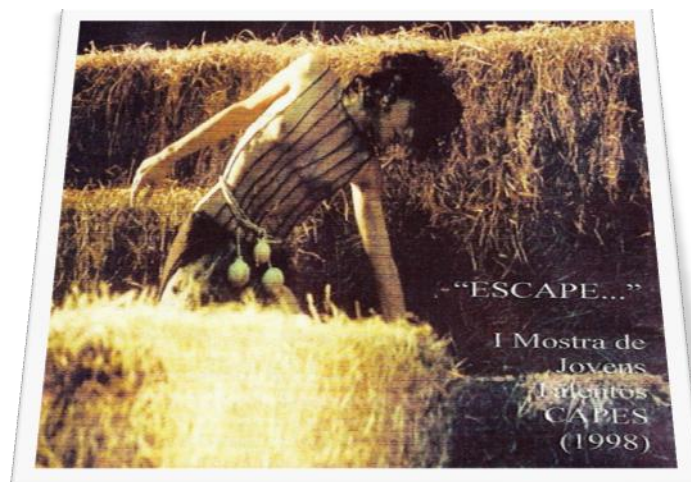


Figura 13 – Espetáculo *Escape a dança dos loucos* (1998)
Imagem cedida pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

O trabalho *Caleidoscópio das águas*, de 1999, nasceu de um convite da coreógrafa da *Terpsí Teatro de Dança* à bailarina, coreógrafa e doutora em dança Sayonara Pereira. Esta foi convidada a coreografar e dirigir sete bailarinos dentro do Projeto Begegnug, uma parceria do *Goethe Institut* de Porto Alegre com duas outras instituições alemãs, a *KulturamtStadt Essen* e o *FondDarstellendenKunst*. Segundo

Pereira (2011, p. 12), “a temática da coreografia sugere que o movimento das águas mudanças, fluxos, itinerâncias e luminosidade, pode ser visto poeticamente através das lentes de um caleidoscópio”.

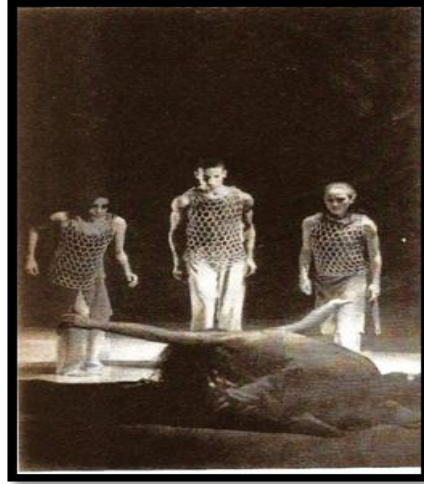


Figura 14 – Espetáculo *Caleidoscópio das Águas* (1999)
Imagem cedida pelo acervo do grupo *Terpsí Teatro de Dança*.

Pereira, que estava residindo e atuando na Alemanha desde 1985 para realizar o espetáculo cênico trabalhou com memórias inscritas nos corpos dos intérpretes participantes do projeto, a partir de gestos, ações, improvisações direcionadas, e uma trilha sonora bastante eclética. Estes elementos tiveram, no contexto da criação, o intento de sensibilizar as camadas mais internas das memórias há muito inscritas nos corpos dos intérpretes. (PEREIRA, 2011, p. 07-08).

Em 1999, a companhia investiu em uma pesquisa pelo universo infantil, trabalhando com a temática do nascimento e do ambiente familiar. Como centros da sua pesquisa estiveram a ludicidade e o fantástico, trabalhados a partir de objetos recicláveis e inspirados em obras de Villa-Lobos. Como parceria para o cenário, destaca-se a artista plástica gaúcha Zoé Degani¹⁹, uma artista que teve grande participação e contribuição na formação dos trabalhos do grupo *Terpsí Teatro de Dança*.

Aproximar a criança da música erudita se valendo da dança esta é a proposta de “A Família do Bebê”. Resultado do projeto “Brazilicando com Villa-Lobos”, o espetáculo foi concebido em linguagem de desenho animado, brincando com as fronteiras do real e do imaginário, que fazem o mundo de toda criança. Uma cama elástica gigante, no palco, permite combinar as linguagens de dança, teatro e circo. A sucata é o material

¹⁹ Zoé Degani é uma artista plástica de renome na cidade de Porto Alegre. Em sua trajetória artística, tem grandes participações em trabalhos nas áreas das artes cênicas e também é uma grande colaboradora de alguns anos no grupo *Terpsí Teatro de Dança*, assinando trabalhos premiados da companhia.

principal da cenografia, incluindo um grande brinquedo sonoro, uma orquestra de sucatas, que pode ser tocada pelas crianças desde que chegam ao local (CORREIO DO POVO, 8 de janeiro de 2000).



Figura 15 – A Família do Bebê (1999)
Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

Em *O Banho*, o espaço foi o elemento motor da concepção da obra, apresentada em um dos galpões do Armazém do Cais do Porto em Porto Alegre. O engajamento desses corpos na reelaboração dos múltiplos diálogos da cena com a dança ficou muito evidente. O Cais, assim, foi transformado para ser o espaço da celebração desse banho, em que o público fora aguçado pelos sentidos (visão, olfato e audição) com relação às lembranças do ato de banhar-se.



Figura 16 – O Banho (2001)
Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

A coreografia apresentou a água como bem finito. As instalações remetiam ao rito do banho através de um vídeo em que uma pessoa cantava embaixo do chuveiro. A coreógrafa utilizou um procedimento particular, trazendo para os bailarinos um estímulo, algo como um impulso a criar a forma do movimento, a partir de perguntas como: “Que música você cantaria no seu último banho?”

Na obra *O Banho*, além da provocativa instalação da artista Zoé Degani, sobre o fim da água no planeta, houve a interferência direta do espaço, um galpão do cais do porto com mais de 1000 m² à margem de um rio poluído, o Guaíba. Para versão palco, outras escolhas, outras imagens para a mesma temática. Nesta, o vídeo documentário resultante de entrevistas realizadas com pessoas - escolhidas aleatoriamente - em diversos locais da cidade de Porto Alegre e arredores, foi desencadeante de outras partituras coreográficas, que alteraram a concepção anterior. A pergunta “que música você cantaria no seu último banho?” permitiu uma multiplicidade de possibilidades e o resultado final parecia sempre inacabado. (ALBUQUERQUE, 2012, p. 2).

O espetáculo trouxe o homem em uma situação limite: a falta de água potável no planeta e as lembranças do último banho de um personagem imaginário. Nesse caso, não podemos esquecer que a artista Carlota Albuquerque, na construção de suas obras, sempre tentou borrar as fronteiras desses fazeres na arte da dança e, mais uma vez, trouxe à cena, de forma sensível, a união da dança com as artes plásticas, incluindo imagens e relatos, os quais se configuram em registros em vídeo selecionados na comunidade de Porto Alegre e arredores, em regiões diferenciadas, como favelas, banheiros públicos, parques e margens de rios. Assim, a prática coreográfica se mostrou um espaço privilegiado para propor novas formas de engajamento e participação social e política.

Já outra obra da companhia *Terpsí Teatro de Dança, E La Nave No Vá*, aconteceu em dois momentos: a primeira versão nasceu em 2001, a partir da paixão pelo cinema e pela obra de Federico Fellini. Com inspiração no filme *La Nave Vá*, a encenação investigou a relação intérprete-espço-público, jogando com cenas filmadas ao vivo pelos intérpretes em um trem suspenso, no caso, o aeromóvel de Porto Alegre.



FIGURA 17 – *E La Nave No Vá* em 2001
 Imagens cedidas pelo acervo do grupo *Terpsí Teatro de Dança*.

Segundo a imagem, a criação tinha muito presente a concepção de interferência urbana; os bailarinos rompiam os limites entre o real e o imaginário e proporcionavam ao público duas visões do mesmo espetáculo por meio de filmagens simultâneas. Pode-se destacar ainda a correlação de elementos e a presença de outros meios dentro do mesmo espaço. O grupo *Terpsí Teatro de Dança* realizou, nessa obra, uma investigação do espaço cênico com um aeromóvel inativo de Porto Alegre – dentro da proposta realizada pelo diretor de teatro Luciano Alabarse no Festival Usina Brasil Telecom Dança. A coreografia também ganhou uma carga significativa e política no momento em que a escritura cênica pode ser outra, investindo-se, assim, em possibilidades dessa mesma obra ser apresentada em diferentes espaços, como no palco italiano e na rua.

Olhamos através das janelas do café da Usina, *ainda sem saber como olhar* (GALEANO, 2000) e visualizamos o *aeromóvel* realizando um percurso de ida e volta, nos seus 100 metros de testes diários. Com a imagem, pensei em Fellini, suas figuras, seus filmes e então *E La Nave Vá...* Jogamos com as palavras e as imagens de um *barco/transporte* que não pode navegar, que carrega muitas pessoas, muitas histórias, mas que é história. Então já estava inundada de desejos, de riscos, de conflitos, sentidos para uma nova obra então *no va* é também nova ou não vai num jogo de palavras. Conseguimos a permissão da empresa para realizar as sessões dentro do *trem* e fazer o público literalmente viajar de um ponto a outro durante as apresentações. *E La Nave No Vá* demonstrou que nossa escolha fazia parte do *imaginário da cidade* como no filme de Fellini *navio-mundo*, repleto de secretos desejos... (ALBUQUERQUE, 2012, p.4, grifos da autora).

A segunda versão, em 2003, levou o espetáculo para o espaço convencional, o palco italiano:

Em outro momento da mesma obra, na versão para palco, carregava um pouco das experiências vividas nesta troca entre obra e público, mas cria uma nova dramaturgia. Em comemoração aos 15 anos do *Terpsí* no ano de 2002. *E La Nave No Vá* coloca no palco cenário e adereços de alguns trabalhos da companhia re-significados a partir do olhar da artista plástica Zoé Degani. Esta versão livremente inspirada na obra de Fellini cria uma cena filme dentro do filme onde os próprios intérpretes ao vivo gravavam imagens e as projetava ao mesmo tempo. Cada processo é uma busca por diferentes alimentos - vivemos intensamente cada obra para termos energia para vida em grupo. Como resultado: a obra aparece como soberana, ou seja, ela impõe um fazer sem fórmulas definidas de como fazer, mas através da seleção e de escolhas entre inúmeras possibilidades. Porém a vida em grupo principalmente onde as pessoas compartilham um longo tempo de trabalho juntas, o corpo cria quase um código de movimentos. Chamamos atualmente de código de proteção ou rotina do menor esforço. Para burlar e desacomodar respostas corporais conhecidas em laboratórios anteriores, lutamos por mudanças e quebras de rotina (ALBUQUERQUE, 2012, p.4).

Já o espetáculo *Mulheres Insones* teve como criador de sua proposta o diretor Decio Antunes, o qual convidou a coreógrafa Carlota Albuquerque para juntar esforços na produção de uma peça de Teatro Coreográfico²⁰, com base em personagens femininas de Nelson Rodrigues. Esse espetáculo revelava um forte apelo à sensualidade, à dramaticidade e à ambiguidade, valendo-se do universo do inconsciente e do onírico dessas figuras:

Muitas e muitas vezes Nelson Rodrigues já foi encenado. Muitas e muitas vezes Nelson Rodrigues já foi dançado. Assim, à primeira vista, poder-se-ia imaginar: é mais um espetáculo de dança baseado em Nelson Rodrigues. Mas *Mulheres Insones* é um pouco mais do que isso. É, de certo modo, um espetáculo definitivo. A partir das sugestões retiradas dos textos de *Senhora dos Afogados*, *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia*, *Vestido de Noiva* e *Valsa nº 6*, o diretor Décio Antunes e a coreógrafa Carlota Albuquerque criaram um espetáculo inesquecível. Não se trata de destacar um ou outro aspecto do trabalho que vem sendo apresentado, pois Décio Antunes e Carlota Albuquerque souberam retirar de todos esses senões justamente as qualidades do espaço: sua potencialidade infinita para aceitar e concretizar qualquer ideia, qualquer espaço, qualquer tipo de espetáculo, por mais ousado quem fosse, como esse, literalmente tridimensional. (JORNAL DO COMÉRCIO, 28 de julho de 2006).

²⁰ O conceito do “teatro coreográfico” foi introduzido pelo coreógrafo de origem austríaca Johann Kresnik, em 1967, no cenário da dança-teatro alemã, em que figuravam também criadores do porte de Pina Bausch. Kresnik trabalhou com peças de Brecht, Heiner Muller e Peter Weiss, produzindo espetáculos de forte acento político.

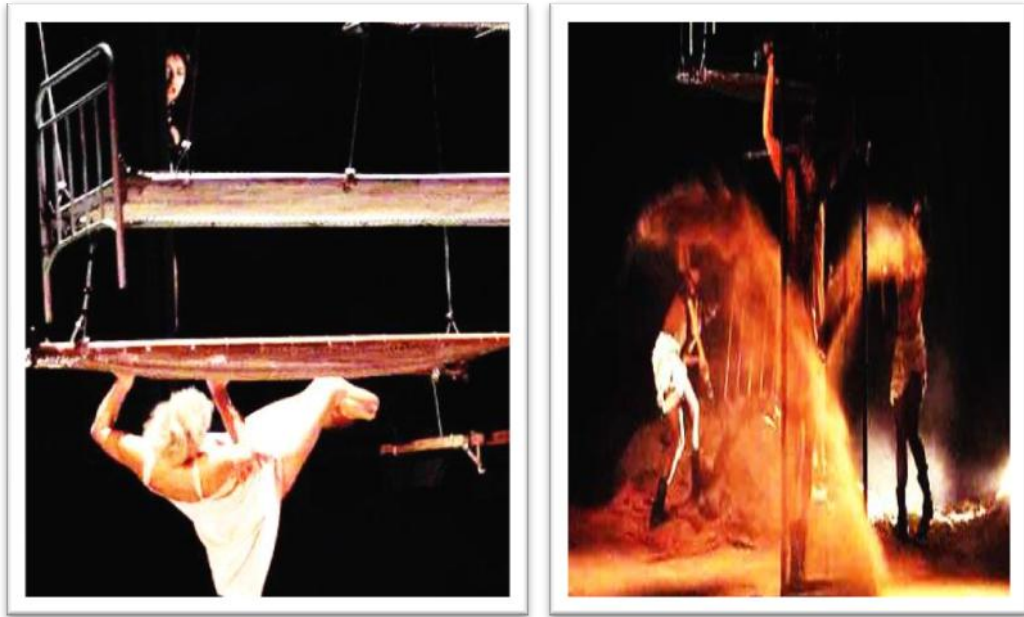


Figura 18 – Espetáculo *Mulheres Insones* (2006)
Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

Em *Mulheres Insones*, mais uma vez a coreógrafa gaúcha concebeu cuidadosamente uma obra que revelou a junção bem sucedida entre a dança e o teatro, como revelam as imagens.

Já o próximo espetáculo a receber destaque, *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* (2011), foi concebido em três fases. A obra se desenvolveu em um espaço de tempo maior que as produções anteriores: a primeira fase do processo se desenvolveu em 2008, com a instalação coreográfica marcada pelas primeiras impressões e ideias da coreógrafa. Conforme Ferraz (2011), a coreógrafa Carlota Albuquerque, em seus processos de criação, utiliza muitas vezes uma ideia inicial que é apresentada ao grupo de bailarinos, com o objetivo de poder ser pesquisada, explorada de uma maneira diferente corporalmente na cena. Ferraz diz claramente:

[...] que em sua intensa crise alimenta seu imaginário, estimulava todos a responderem as ideias apresentadas. Aos poucos, pois “devagar se vai ao longe”, muitos sentidos foram construídos para em alguns casos serem desconstruídos ou até destruídos, esquecidos ou “guardados”, pensando sempre do que poderia mover todos os envolvidos (FERRAZ, 2011, p. 24).



Figura 19 – *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* em 2011
 Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

Assim, pode-se salientar que o processo de criação, em especial da primeira montagem da obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, abrigou um trabalho físico e mental traduzido em um permanente encontro entre questionar ideias e textos para posteriormente acionar uma operação poética que aos poucos tomou a forma do espetáculo. Em função do material literário utilizado durante o processo de criação, pode-se dizer que nesse espetáculo se estabeleceu uma forte relação com a palavra, atribuindo sentido através de um vocabulário gestual que se valeu da ação que a palavra provocaria no movimento coreográfico criado pelo bailarino.

De acordo com Carlota Albuquerque e a bailarina Angela Spiazzi, em conversa junto ao grupo, houve a influencia de Samuel Beckett como inspiração na montagem da obra desde seus primeiros esboços em 2007. Com estes estímulos, segundo compartilhamentos obtidos durante as observações da pesquisa, iniciou-se o processo onde emergiram os diálogos propulsores desta criação como, por exemplo, “por que tal coisa dá certo?” “Ou por que não funciona?” De repente, surgiu a expressão *que coisa maldita*, a partir da qual questionou-se o que seria então esse maldito. “Por que maldito?” E foi em função da palavra “maldito”-apontada nestes debates, que o grupo *Terpsí Teatro de Dança* investiu em um caminho exploratório, traçando as diretrizes do espetáculo. Na busca de algumas

respostas provisórias, o grupo foi ao encontro de autores e artistas que pudessem identificar o *maldito* e, assim, elencou seus escolhidos seja pelo texto seja pela trajetória de vida. O grupo decidiu apostar nesse jogo com as palavras, e, assim, escolheu alguns ditos populares como “benditos”, os quais seriam, de certa forma, um contraponto para amenizar esse “maldito”.

Com esse jogo de combinações de palavras, foi se realizando a busca pelo termo através da junção de “mal”, que já vinha da palavra “malditos”, somado a palavra “ditos”, a qual surge dos ditos populares que compõem o nome do espetáculo *Ditos e Malditos*. Vale lembrar que uma das características da coreógrafa é um certo frescor poético ao escolher o nome em suas obras.

Surge, assim, um desejo nos bailarinos de buscar o que era essa sensação de *clausura*, passando a ser um desejo dito e descrito que direcionou a *Terpsí Teatro de Dança* a um novo processo de criação para desenvolver o espetáculo.

No momento da pesquisa em laboratórios de composições, percebe-se que os bailarinos descobrem algumas figuras²¹ que faziam referências aos autores escolhidos, desse modo, outros elementos foram sendo agregados no decorrer dos encontros, como as palavras, o que propiciava uma pesquisa de movimentos. Os bailarinos tinham muita preocupação em conseguirem revelar uma clareza na movimentação do corpo. Um dos grandes desafios do grupo consistiu em, através dos seus experimentos corporais, buscar o modo de falar de coisas ditas de forma ainda não dita. Outra preocupação era mostrar e comunicar o que cada autor escolhido tinha e deixou para ser dito em sua época e que, muitas vezes, não pudera ser compreendido ou teria sido mesmo negado e/ou incompreendido por tratar de forma inusitada ou inadequada para o seu tempo.

Para uma melhor compreensão da estrutura dessa obra, a coreógrafa Carlota Albuquerque descreve que passou, antes, por três distintas etapas ao longo do processo de criação: a instalação coreográfica de 2008, o espetáculo de 2009, o espetáculo de 2010 e a remontagem em 2011, completando a quarta etapa. As quatro etapas foram o tempo todo se retroalimentado e trazendo novas feições tanto para o grupo quanto para o formato a ser apresentado para o público. A diretora e coreógrafa experimentou durante a montagem da obra diferentes formas de

²¹ Utilizamos o termo para não chamar de personagem porque neste trabalho não existe uma construção de personagem num conceito psicológico. As figuras apresentadas durante as coreografias se constituem por uma atmosfera emotiva, sem ser um personagem de ordem dramática.

procedimento em dança, valendo-se, para compor seu repertório corporal, de estratégias de mediar a relação entre o corpo e a criação em dança-teatro.

Assim, sabe-se que o processo de criação de *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* seguiu os mais diversos caminhos na organização dos elementos cênicos que são vistos ao longo do espetáculo. Nesse trabalho, tudo aconteceu em intenso movimento. É importante assinalar que, nesse contexto, apresentam-se resultados muito diversos, com diferentes sentidos construídos e reconstruídos pela recepção e pelo olhar do espectador. Dessa forma, as alterações e modificações realizadas faziam com que o estabelecido simplesmente não existisse, pois não há um final, mas uma eterna construção, uma resignificação de sentidos, em cujo espaço não há uma só dinâmica de trabalho, mas sim um trânsito por diferentes dinâmicas.

Quanto ao processo de criação, a segunda fase envolveu, nas temporadas de 2009 e 2010, um momento marcado pela pergunta: “Qual o seu desejo?”. Esse “momento” configurou um longo processo que serviu de laboratório e espaço de experimentação para a remontagem da obra em 2011.

Devido a esses diferenciais, a presente dissertação procura analisar, nos próximos capítulos, os procedimentos de criação da companhia *Terpsí Teatro de Dança* para a obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, tomando como referência o trabalho realizado pelo grupo em 2010 e 2011, para remontagem da obra em 2011, apresentada de 19 de junho a 09 de julho de 2011 no Teatro do Museu do Trabalho e no 18º Festival Porto Alegre em Cena.

Ao longo deste capítulo, buscou-se apresentar a companhia *Terpsí Teatro de Dança* a partir de uma breve retomada de sua trajetória de vinte e cinco anos dedicados ao trabalho e à investigação em dança-teatro. Além disso, foram apresentados, resumidamente, seus principais trabalhos significativos. O grupo, conforme já assinalado, destacou-se por seu olhar especial voltado a uma escrita própria em dança-teatro, fruto de um processo de criação centrado no sujeito. Sobretudo por essas razões, elegeu-se como objeto de análise desta dissertação uma de suas obras, a saber, *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*. A partir de alguns elementos que se constituem em procedimentos de criação para este espetáculo, tais como a palavra, os objetos e a partitura, passa-se ao capítulo seguinte para dar início a este estudo de caso, abordando os referidos procedimentos de criação desta obra.

2 OS PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DA OBRA DITOS E MALDITOS: DESEJOS DA CLAUSURA

Labirintos representam metaforicamente caminhos de aprendizado. Ao percorrer um labirinto, no processo de busca de uma saída, o indivíduo deve fazer múltiplas escolhas, o que requer tanto intuição e interpretação quanto cuidadoso julgamento. Essas escolhas representam, em última análise, aqueles que decifrarão seu próprio “destino” (COULIBEU, 2010).

2.1 ESTÍMULOS, ESTRATÉGIAS E PROCEDIMENTOS

Adotando como objeto de estudo o espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, busca-se, neste capítulo, destacar os principais procedimentos empregados na criação da obra e os diferentes materiais que serviram de recursos para a elaboração de possíveis células de movimentos. É importante salientar que o processo de criação e de composição da cena da obra em questão estão separados neste trabalho apenas para análise da pesquisa, na prática eles se complementam.

Inicialmente, cabe dizer que os processos criativos do grupo *Terpsí Teatro de Dança* iniciam-se habitualmente pela definição de tema, mote ou assunto do espetáculo, a partir do qual o grupo realiza uma larga pesquisa teórica e de campo que vem nutrir as discussões das primeiras imagens, ideias, improvisações dos bailarinos ou textos da dramaturgia. Após esse período exploratório, em que todo material de pesquisa é sociabilizado a todo o grupo, constrói-se uma estruturação básica de ações dos bailarinos.

Não existem pré-definições sobre a coreografia, cenografia, figurinos, iluminação; todas as concepções sobre esses itens aconteceram durante o processo colaborativo de criação, cujas etapas podem ser separadas em sete momentos: 1) Definição do tema do espetáculo pelo grupo; 2) Pesquisas e leituras sobre o tema “Ditos e Malditos” para desenvolverem e limitarem até onde o assunto se aprofundaria; 3) Seleção do material que poderia estar ligado à apresentação e esboço de um roteiro para que os bailarinos pudessem iniciar as improvisações, começando assim a definição do espetáculo; 4) Improvisações solicitadas aos bailarinos, considerando-se o cenário, a iluminação, o espaço e os objetos; 5) Proposta de ajustes técnicos e dramáticos pelos bailarinos na partitura coreográfica

e cênica do espetáculo; 6) Estréia do espetáculo e 7) Modificações e ajustes necessários.

Tais etapas foram manifestadas nos relatos do grupo durante as entrevistas realizadas. Aqui, é importante esclarecer que durante esse processo, em se tratando da companhia *Terpsí Teatro de Dança*, não houve fronteiras rigorosas entre os sete momentos citados e a ordem dos acontecimentos não foi exatamente linear, pois em muitas ocasiões as fases se transpuseram. A cronologia acima descrita considerou os pré-requisitos de cada momento antes de partirem para o seguinte e serviram de base para esclarecer a metodologia do processo em que o grupo explorou os princípios operacionais de criação não só no que se refere à partitura coreográfica, mas também na condição de encenadores, enfocando o compartilhamento de informações no decorrer da criação da obra, constituindo-a num lugar de diálogo, interação e negociação constantes.

No caso específico de *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, a pesquisa de estímulos esteve motivada pela busca de diferentes fragmentos textuais de renomados artistas e pensadores, cuja personalidade se articulava com a ideia central do espetáculo, sujeitos tidos como “malditos”. Assim, sob a coordenação de Carlota Albuquerque, foram reunidos vários fragmentos de textos, poemas e ditos populares e, a partir destes, definidas as personalidades centrais de inspiração da obra pelo grupo *Terpsí Teatro de Dança*. Sobre esse momento do processo, a coreógrafa relata:

Começamos a selecionar alguns textos e ao mesmo tempo percebemos que eles pareciam naturais e comuns. Neles estavam as questões do maldito de maneira diversificada. Assim começamos a entrar em contato com um entendimento do que poderia vir a ser o maldito para este trabalho. (Cf. Apêndice A; ALBUQUERQUE, 2011).

Realizada a escolha dos textos acerca das personalidades selecionadas, Carlota Albuquerque recorreu à realização de perguntas feitas aos bailarinos: Qual é o seu desejo neste momento do processo? O que você deseja? O que você quer trazer para a cena? Assim, textos e corpos começaram a dialogar e a constituir a matéria do espetáculo.

O modo operatório adotado pelo grupo *Terpsí Teatro de Dança* para alavancar o processo de criação encontra aqui similitude com os procedimentos de

composição adotados pela coreógrafa alemã Pina Bausch, que tinha como um de seus métodos de trabalho fazer perguntas aos bailarinos, os quais, através de suas histórias pessoais, ofereciam elementos para as criações do grupo. A esse propósito, lembra-se, aqui, as declarações de Pina Bausch em entrevista realizada em 29 de maio de 1987 para Ruth Berghaus, em Berlim:

[...] From a feeling from within. What I said before, I try to feel what I feel in the moment, and out of that I find questions for my dancers. All the questions come from me. After class we meet and I ask a question. We all think about it. The questions are very simple, everybody can give an answer or say something about it. We write it down or keep it in mind (BAUSCH, 2010, p. 46)²².

Sob esse viés, a maioria dos processos de criação experimentais contemporâneos não se estrutura em resultados pré-definidos, mas partem de várias ideias e muitas propostas a serem acolhidas ou não; exatamente dessa maneira deu-se o momento de gestação de *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*. Dentro desse processo de abertura, o espaço de contribuição do bailarino se alarga, inclusive nas modalidades de sua participação. Diante da pergunta: *Qual é o seu desejo neste momento do processo?*, o bailarino tinha a liberdade de trazer ao grupo uma escolha musical, um texto ou uma cena improvisada. Nessa operação, a palavra “desejo”, inserida no corpo da questão, aparece como definitiva da natureza daquilo que é convocado ao bailarino. Questionados pela coreógrafa quanto aos seus desejos, os bailarinos revelaram, durante o processo de criação, diversas motivações, legitimando-se, assim, os elementos iniciais para o estar em cena. Um exemplo dessa situação ocorrida no processo de criação é percebido quando um gesto cotidiano, como lavar as mãos após repetições, foi incorporado à coreografia. Nos encontros, os bailarinos foram estimulados a tentativas de lavar as mãos de outras formas, explorando a poesia existente no ato de mergulhar as mãos em um recipiente com água, esfregando-as. A cada repetição, diferentes intenções de movimento foram exploradas e escolhas foram feitas. Desse modo, buscamos

²² “[...] De um sentimento que está dentro de mim. Como eu disse antes, eu tento perceber o que sinto no momento, e fora isto procuro perguntas para meus dançarinos. Todas as questões vêm de mim. Após a aula nos encontramos e eu faço a pergunta. Todos pensamos sobre o assunto. As perguntas são muito simples, todo mundo pode dar uma resposta ou dizer alguma coisa sobre isto. Nós escrevemos ou a guardamos mentalmente.” (BAUSCH, 2010, p. 46, tradução nossa).

respaldo nas palavras da bailarina Angela Spiazzi com relação a esses estímulos para a criação das células coreográficas:

[...] Eu sempre tenho falado para Carlota que a primeira etapa da concepção do espetáculo foi um encontro de experiências entre o grupo, porque nós trouxemos vários elementos: lembranças de nossas vivências, nossas ideias e depois a Carlota propôs coisas para os bailarinos a partir do criar e explorar movimentos a fim de superar nossas dificuldades [...] (Cf. Apêndice C; SPIAZZI, 2011).

Poderíamos trazer como exemplo sobre a lógica que transita por diferentes dinâmicas um trecho do trabalho em *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, quando a bailarina Angela Spiazzi, por várias vezes durante o espetáculo, dirige-se até a frente do palco ficando a frente de duas placas de alumínio repetindo o gesto de abrir as portas, no qual incorpora uma dinâmica e um sentido diferente para cada momento que realiza a mesma ação. Essa imagem faz lembrar uma analogia aos desejos. Com o ato de abrir as portas de alumínio, poderíamos considerar o abrir as portas de seus desejos, não sabendo o que viria a encontrar.

Na sequência, o trabalho se voltou a pensar o homem no tempo atual a partir da leitura, considerando referências dos textos literários de autores como Marcel Duchamp (1887-1968), Edgar Allan Poe (1884-1914), Augusto dos Anjos (1884-1914), Caio Fernando Abreu (1948-1996), Alfred Jarry (1873-1907) e Samuel Beckett (1873-1907). Esses autores, considerados pelo grupo como transgressores, foram nomeados como *malditos* durante os laboratórios de criação. De fato, é possível perceber que os textos escolhidos para o espetáculo foram indicadores muito presentes para a construção do trabalho de pesquisa, possibilitando a criação de partituras coreográficas que traduziram o universo particular de cada autor.

Ao longo das observações dos ensaios do *Terpsí Teatro de Dança* para a remontagem do espetáculo, pode-se verificar que as cenas foram retrabalhadas “fora da ordem”, isto é, não havia o estabelecimento de um roteiro. Nesse processo, em determinado momento, a coreógrafa definia então o fragmento a ser retomado nos ensaios. Os bailarinos eram incentivados a “manter o corpo desperto e esperto”, na expressão de Carlota Albuquerque, em relação com os objetos de composição da

cena, respeitando os diferentes espaços representados cenicamente e os diferentes estímulos trazidos pelos elementos da obra ainda em desenvolvimento: música,

objetos cênicos e textos que foram analisados e incorporados na temporada de 2009.

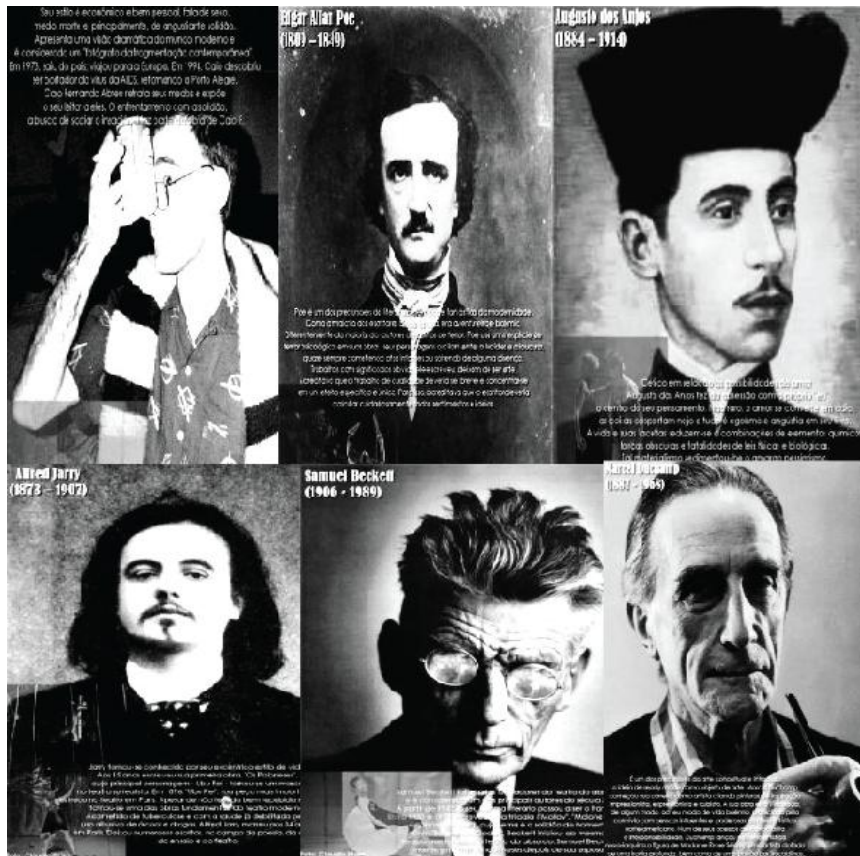


Figura 20 – Autores considerados Malditos

Os bailarinos trabalharam também na elaboração de suas ações corporais inspiradas em poemas, imagens de quadros e fotografias, além dos textos selecionados. Em certo momento do processo, alguém comentou com a diretora ser necessário um ato de amor aos malditos, considerando que esses autores estariam presentes na obra, como uma revelação do que não é dito pelo senso comum. Por isso, as fotos desses autores deveriam ser apresentadas de alguma forma ao público e que este pudesse identificá-los como tais.

Assim, o entendimento de “maldito” ficava esclarecido pelo grupo como sendo o olhar de quem vê. Pode-se dizer que existe, na companhia, um sentimento de ser considerado “maldito” diante da classe artística de Porto Alegre, pelo fato de o *Terpsí Teatro de Dança* ser um dos grupos que trouxeram, pela primeira vez, uma linguagem considerada “estranha” aos padrões de dança já conhecidos à época. Isso é visível nas palavras dos componentes da companhia, como para Carlota

Albuquerque (2011, p. 18): “A dança de certa forma sempre nos excluiu ou talvez ainda nos exclua, ou nos negue, o que é pior ainda”.

Uma das referências de *maldito* para as pesquisas foi o artista Marcel Duchamp²³, que viveu no final do século XIX e início do século do XX, ajudando a trazer para a arte a ideia de liberdade, em vez da importância dada à forma no século anterior. Ele inaugurou um novo fazer artístico que contagiou a arte do século XX, fazendo, por exemplo, uma crítica aos conceitos do que pode ser considerado original e cópia. O artista Duchamp foi inspiração para o espetáculo com algumas de suas obras, como *Fountain* (1917) e o cartão postal com imagens de *Monalisa* (Leonardo Da Vinci) com bigode e barba, cuja inscrição era denominada LHOOQ (1919), que representava o som das palavras, em francês, *elle a chaud au cul*.



Figura 21 – “L.H.O.O.Q.”: Ready- made de Duchamp

Fonte: <http://makaelavictoria.blogspot.com.br/2009/03/lhooq.html>

²³ É um dos precursores da arte conceitual e introduziu a ideia de *ready-made* como objeto de arte. Marcel Duchamp começou sua carreira como artista criando pinturas de inspiração impressionista, expressionista e cubista. Duchamp passou a incorporar material de uso comum nas suas esculturas. Em vez de trabalhá-los artisticamente, ele simplesmente os considerava prontos e os exibiu como obras de arte.



Figura 22 – Fountain: Ready-mades de Duchamp

Fonte: <http://www.greynotgrey.com/blog/2012/05/27/humour-in-the-work-of-marcel-duchamp/>

Outra referência utilizada foi um cartão postal com a imagem da obra *A Dança*, de Matisse²⁴ (1910), material importante para a criação da cena de roda, em que os bailarinos dançam em círculo com as fotos dos autores. Nos laboratórios de criação do grupo, isso foi se incorporando como prática e passou a ser para eles um rito de comunhão, que, mais tarde, constituiu a cena mencionada.

Dessa forma, no palco do espetáculo, em um foco de luz ao som de uma ciranda, os bailarinos formam uma roda e seus movimentos lembram a imagem de embriaguez com suas mãos unidas pelas fotos dos autores considerados *malditos*. Nesse espaço, começam a se movimentar em ritmo normal, que vai num crescente até deixarem cair as fotos. Assim, continuam dançando em círculo, em uma velocidade progressiva ao som de outra música que lembra o Bolero de Ravel e que se sobrepõe à ciranda. Pode-se dizer, então, que o cartão postal foi um elemento de investigação para a composição gestual, possibilitando outras combinações a partir do exercício da observação e do trabalho com as possíveis movimentações que a imagem despertava. Porém, um grande cuidado era tido, de forma que o movimento não fosse a reprodução do que já estava representado na imagem do cartão postal, mas que pudesse permanecer na configuração inicial da roda. Desse modo, os

²⁴ Henri-Émile-Benoit Matisse nasceu em Le Cateau, Picardia, em 31/12/1869; faleceu em Nice, França, em 03/11/1954. Em 1891, foi morar em Paris, onde estudou na *École des Arts Décoratifs*. Denominava-se um fauvista. Os fauvistas rejeitavam não só o império da forma, ditado pela academia, como também o conceito de luminosidade dos impressionistas, passando a usar a cor como fator primordial da pintura e levando-a as últimas consequências, resultando daí quadros tão bonitos quanto artificiais. (Anotações; SEMINÁRIO CULTURA FRANCESA, 2009).

bailarinos desenvolveram a movimentação circular, bem como alteraram a composição do espaço e do tempo para a construção da cena em questão.

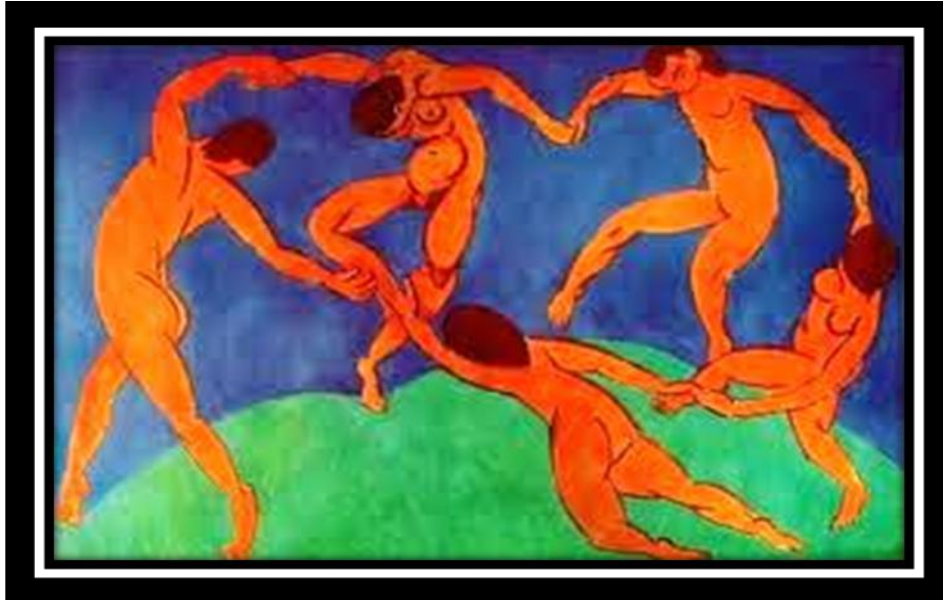


Figura 23 – A Dança, de Henri Matisse

Fonte: <http://artefontedeconhecimento.blogspot.com.br/2010/07/danca-1909-henri-matisse.html>

Como se vê, o grupo buscou construir sentido para cada escolha cênica, resultante das opções e descobertas feitas através dos estímulos pesquisados. Com isso, pode-se perceber a ligação entre as tentativas de mediar a relação do corpo com a criação em dança a partir de elementos incomuns, o que nos leva a considerar que a criação da composição da cena é um estímulo relevante que motiva e impulsiona o grupo, e nasce como um elemento gerador de entendimento para outra maneira de se compor a dança, passando a significar com maior intensidade as motivações que levam os seus movimentos para além da simples execução do gesto no espaço. Em relação a isso, a diretora-coreógrafa atesta em entrevista (Apêndice A): “Na *Terpsí Teatro de Dança*, a obra é soberana e a transformação dos corpos está a serviço dela.” Com efeito, no procedimento de criação de *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, essa questão é recorrente, bem como em todos os outros trabalhos do grupo.

[...] Aos poucos, fomos construindo um fazer próprio que pudesse estar diretamente relacionado a “como olhar” a cena. Enquanto diretora-coreógrafa, a minha função era compreender as diferenças e texturas de movimento em cada um dos integrantes do grupo. Com o tempo, cada um,

às vezes dentro da obra já estreada, foi se apropriando do fazer cênico e na cena. (Cf. Apêndice A; ALBUQUERQUE, 2011).

A composição que faz gerar o percurso da criação e seus outros elementos como o corpo, o movimento, vão se constituindo no decorrer da criação, sendo agregados ao processo. A obra e o corpo se articulam na cena. A bailarina Francine Pressi, que participou da remontagem do espetáculo em 2011, afirma que, para ela,

[...] tem sido um grande aprendizado, me apropriar da obra, e o quanto você se apropriando dela, a enriquece com a técnica e a poética necessária. Mas a observo como um eterno processo, pois quanto mais nos apropriamos, mais liberdade sentimos para “brincar” em cena. (Cf. Apêndice D; PRESSI, 2011).

A cena, no momento, é condutora de múltiplas perspectivas para criar novas possibilidades corporais. Os ambientes cenográficos, os adereços ou mesmo a percepção atenta dos diversos espaços são utilizados para criar ou alterar a dramaturgia, desse modo, pode-se afirmar que o processo criativo da *Terpsí Teatro de Dança* encontra-se em sintonia com as ideias do *performer* Renato Cohen (2006):

O *work in process* é um dos movimentos que propõe uma mudança de paradigma no que diz respeito à construção e estruturação da cena contemporânea, pois é uma linguagem que se caracteriza nesta relação de obra aberta gerada através de uma dinâmica sistêmica que relaciona percurso, processo, obra e produto (COHEN, 2006, p.18, grifos do autor).

Esse procedimento produz uma forma distinta de criação, que abre uma variedade de possibilidades, partindo de um fluxo de associações que promovem uma desconstrução do sistema clássico narrativo, servindo-se, para tanto, da experiência de cada participante.

Através disso, percebeu-se, segundo o relato dos bailarinos, em seus improvisos durante os ensaios, que precisavam encontrar em seus corpos uma dança que produzisse esse “corpo maldito”, para revelar o seu entendimento acerca do tema da obra. Portanto, a cena foi o espaço propício para mostrar os desejos dos componentes, desejos apreendidos a partir do estímulo trazido pelas perguntas e, depois, por meio dos movimentos de cada bailarino.

Essas perguntas de fato nutriram o grupo, que passou a refletir sobre o trabalho com um olhar mais apurado, alimentando-se de diferentes experiências de movimento em busca da forma para os corpos, sobretudo através de uma escuta que privilegiou o fazer e o pensar a dança. Mônica Dantas (1999) destaca o

processo de criação coreográfico como elemento formativo do bailarino contemporâneo. Segundo a autora, esse processo ganha uma dimensão também formadora, para além do propósito espetacular, como aponta abaixo:

A criação de uma coreografia é a criação de formas corporais. Formas realizadas pelo corpo e para o corpo. Neste sentido, não importa se existe a figura do coreógrafo que cria para os bailarinos, ou se o bailarino é o próprio coreógrafo. Cada nova obra é sempre um novo processo de formatividade. São novas formas que vão sendo moldadas e elaboradas nos corpos e pelos corpos (DANTAS, 1999, p.101).

As múltiplas possibilidades de imagens e cenas surgidas a partir dos textos dos autores pesquisados foram, a cada dia, conferindo à obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* uma sensação de incompletude, sobretudo devido à riqueza do material adquirido nos laboratórios de criação. A ideia de finalizar uma obra, ou seja, de concluir os trabalhos, sempre atormenta a coreógrafa, por isso a busca por um motivo para a resolução desse sentimento de finalização passa a ser especial.

Carlota Albuquerque enfatiza que, em seus processos de criação, o importante é movimentar o corpo de “*outra forma*”, jogando com ele em uma tentativa de utilização de um vocabulário não específico de dança, para encontrar outras maneiras de se colocar em cena e fazer com que cada instante seja diferente do anterior. A expressão que a artista menciona anteriormente vai ao encontro desta lógica de *como* os bailarinos se propõem para encontrarem esse nível pré-expressivo.

Segundo alguns relatos da coreógrafa, o tempo de criação, em que tais elementos são maturados, é outro e diferente para cada obra. Em seus estudos acerca do ato de criação, a artista plástica Fayga Ostrower (2010) afirma que esses momentos são decisivos na composição da obra:

Em cada atuação nossa, assim como também em cada forma criada, existe um estado de tensão. Sem ele não haveria como se saber algo sobre o significado da ação, sobre o conteúdo expressivo, da forma, ou ainda sobre a existência de eventuais valorações. Acompanhando nosso fazer e impregnando-o com certas ênfases, a tensão psíquica se transmuta em forma física. Desempenha, assim, a função a um tempo estrutural e expressiva, pois é em termos de intensidade, emocional e intelectual, que as formas se configuram e nos afetam (OSTROWER, 2010, p. 28).

Dentro dessa fase do trabalho, a coreógrafa buscou uma referência de “maldito” mais próximo à cultura do Brasil, em especial à história gaúcha. Carlota

Albuquerque vai então ao encontro do artista plástico Iberê Camargo²⁵ e às múltiplas figuras formalizadas em sua obra. Na tendência expressionista das obras do artista gaúcho, a coreógrafa encontra as figuras comunicantes de um corpo a ser transformado – questões consideradas inquietantes para o processo de composição do espetáculo.

Esse contato com Iberê Camargo constituiu uma tentativa de encontrar uma expressão artística brasileira no Rio Grande do Sul, permitindo à *Terpsí Teatro de Dança* o desenvolvimento e a composição de uma dramaturgia de dança própria. Segundo Albuquerque,

O maldito em Iberê não se trata nem de transgressão estética nem de ousadia para o seu tempo, nem tampouco de uma rejeição da crítica aos seus quadros. A inclusão do artista como um maldito parte do meu olhar sobre os seus depoimentos, suas inquietações e obra. Iberê parece retratar a solidão e a melancolia de suas figuras “múltiplos de um homem só”. O movimento do traço de seus quadros e o olhar de Iberê enquanto pinta, tem uma intensidade que parece saltar da tela (ou rosto) como um vulcão em erupção. Seu gesto inscreve uma linguagem repleta de signos. Visão de meu olhar, contaminado por múltiplas informações e deformações que adquiri culturalmente. Estranha sensação que me faz decifrar as inquietações, que a obra de Iberê me transmite. (ALBUQUERQUE, 2009, p.30).

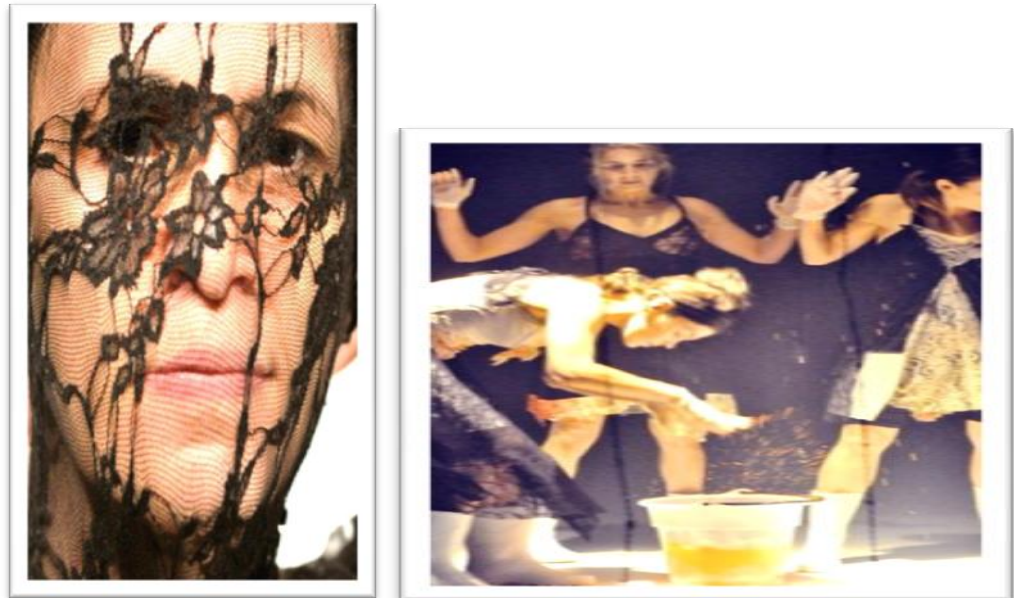


Figura 24 – A Idiota (1991), de Iberê Camargo

Fonte: <http://artefontedeconhecimento.blogspot.com.br/2011/02/solidao-ibere-camargo.html>

²⁵ Iberê Camargo é um artista plástico gaúcho, nascido em Restinga Seca, no Rio Grande do Sul em 1914. Começou a estudar pintura na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria por volta de 1927. A partir de 1958, já um pintor maduro, passou a dedicar-se a um expressionismo muito individual, carregado de sentimentos dolorosos, como se a figura representada fosse um *raio-x* das emoções contidas em seu personagem. Autor de um expressionismo livre de religiosidade e imaginação baseava-se no real para distorcê-lo. Em suas obras percebe-se preocupação social e equilíbrio entre emoção e racionalidade. (Fundação Iberê Camargo, 2009).

A partir disso, é possível perceber que os trabalhos de criação da companhia trazem um aspecto particular. Carlota Albuquerque, a coreógrafa, cria cada cena como se fosse uma obra em si. Desta forma, a estrutura do espetáculo assume outro modo, ou seja, cenas autônomas, como podemos visualizar na figura 24, em que se mantém o seu significado de representação.



**Figura 25 – Cenas da coreografia de *Ditos e Malditos* de 2011
Imagem cedida pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.**

É esse trabalho de criação e, em especial, os estímulos que nele foram empregados que, nos itens a seguir, a partir, sobretudo, do material coletado nas observações dos ensaios e das entrevistas realizadas durante o ano de 2011 com integrantes da companhia *Terpsí Teatro de Dança*, serão mais detidamente analisados *a posteriori*.

A análise sobre o grupo mostrou-se complexa no que refere-se aos princípios que compõe e constituem a poética da companhia de forma una, já que, ainda que a companhia possua uma poética própria, cada processo é caracterizado por uma construção singular de estratégias, que acordam com a temática e objetivo da obra elegida. Estabeleceu-se portanto, um plano particular de construção para o referido espetáculo que será mais detalhada a seguir. Esta metodologia de dança favoreceu a construção de um corpo a partir de sua subjetividade utilizando-se de vários elementos que revelaram-se como indicadores do movimento coreográfico da obra pesquisada.

2.2 JOGOS DE COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA DA CENA

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, absolutamente obrigatória, dotada de um fim em si mesmo, acompanhada de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da vida quotidiana. (HUIZINGA, 2010, p.32).

Nesta seção, objetiva-se explorar, de modo geral, alguns dos materiais que foram elementos de estímulos, estratégias e procedimentos para a remontagem das cenas do espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* de 2011. Para analisar esse aspecto da obra, têm-se como ponto de partida elementos como o uso da palavra, dos objetos e a composição da partitura. Conforme se busca demonstrar nos subitens em seguida, esses elementos constituem-se como princípios operantes desta coreografia de dança-teatro.

Para iniciar a abordagem dos jogos de composição, descreve-se aqui um momento de um dos ensaios da remontagem do espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, cujos laboratórios de trabalho evidenciam um exercício no qual tal jogo de composição configura elemento fundamental da criação dos bailarinos:

Estão na sala de ensaio oito bailarinos. A coreógrafa propõe um exercício pelo espaço com uma folha de seda: dançar e descobrir movimentação com o corpo. Carlota diz: “abrir o espaço pela sala com o seu corpo”; “o papel é água”, indica ela. Dessa maneira, os bailarinos improvisam no espaço por um tempo e, logo depois, ocorrem interferências da coreógrafa nas partituras de movimentos. Ela comenta que a folha serve como um objeto e sugere um brincar associado ao corpo e à forma de se movimentar. Assim, a atenção dos bailarinos é fixada em um ponto objetivo: objeto, pessoa ou ação na área de jogo, através do ponto de concentração na resolução de problemas. A partir dessa manipulação do corpo e do objeto, os bailarinos incorporam possíveis combinações de movimentações no espaço.

De fato, ao longo do percurso dos ensaios, o objeto constituiu-se como um dos elementos agregadores ao corpo na cena, justamente pelo fato de a coreógrafa propor aos bailarinos mostrar as possibilidades expressivas que se estabelecem nesta relação física do corpo com o objeto, gerando uma construção de significação. Nessa obra, em especial, pode-se perceber que é na relação investigativa do jogo

com diversos elementos – mesa, bacia, fotos dos malditos etc. –, que ocorre o processo de criação, interligado ao corpo disponível ao sensível.

Essa estrutura lúdica que a coreógrafa cria é aberta, o que permite que os temas e as situações de jogo surjam do próprio grupo e se transformem em atos cênicos criados, enfim, na relação produzida no aqui e agora entre os parceiros de cena. O objetivo principal do jogo de composição é a perspectiva de comunicação teatral através de um corpo que está aberto para ser moldado. Ricardo Puccetti, do Grupo LUME, ao relatar a composição de *Os Seres da Lama*, revela uma prática bastante similar:

Passamos o dia a amassar o barro. Não apenas com as mãos, mas com o corpo todo. Este é o nosso cotidiano, a tentativa de transformar o barro grosseiro cheio de resíduos e impurezas numa substância sutil e delicada. Não é uma tarefa fácil e muitas vezes somos derrotados por ela. Não nascemos sabendo lidar com o barro, temos que viver para aprender. Viver e amassar a lama, simultaneamente. Precisamos acordar nossa percepção porque se ela não for exigida, acaba ficando embotada (PUC CETTI, 2005, p. 28-29).

O princípio do jogo de composição é o mesmo da improvisação teatral, isto é, a comunicação que emerge a partir da criatividade e espontaneidade das interações entre bailarinos, que se encontram engajados na solução cênica, mediados pela linguagem teatral. Para Spolin (2005), por meio do envolvimento criado pela relação com o jogo, desenvolve-se a liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e cria-se técnicas e habilidades pessoais, pois, segundo Koudera (2001, p. 43), “À medida que interioriza essas habilidades e essa liberdade ou espontaneidade, o indivíduo ‘e transforma em um jogar criativo’”.

Em outro momento do ensaio, a orientação da coreógrafa reforça uma pesquisa exploratória, em que o lúdico aparece como princípio determinante. A coreógrafa trouxe a proposta da folha do papel com a ideia de utilizar ela no corpo, com a imagem de *pintar o corpo*, espalhando para o espaço a sensação de água e de desejo. O estímulo despertou várias possibilidades de movimentação nos bailarinos, compondo imagens de formas grotescas com muita torção de tronco e braços nas sequências cênicas. Conforme essa constatação, pode-se afirmar que o mais importante foi a descoberta do gesto de um vocabulário a partir do seu próprio corpo, o que significa, para Carlota Albuquerque, despertar o gosto pelo movimento natural e não virtuoso, através da indicação de algumas regras para o exercício no

espaço, como: A – movimento pendular, B - movimentos de pincel, C- movimentos ondulares/sinuosos.

Como se pode verificar, os jogos teatrais são procedimentos lúdicos com regras explícitas sobre uma questão a ser desenvolvida. Nos jogos de composição, ao brincar com a articulação dos elementos cênicos, o corpo vai traçar vestígios, porque dissolve fragmentos e improvisa novas combinações possíveis. O bailarino atua sobre os fragmentos, servindo-se dos meios disponíveis na ocasião. O conjunto dos materiais apontados não corresponde diretamente ao projeto do momento, mas é o resultado ou a síntese do processo, de todas as ocasiões, de todas as corporeidades experimentadas. Nesse processo, os fragmentos são interagidos, armazenados e memorizados, podendo sempre ser revisitados.

No caso, poder-se-ia pensar que faltava uma certa ironia nas figuras representadas pela dança dos bailarinos. Estava claro para a coreógrafa que as emoções deveriam ser congeladas e que a obra não poderia ou não deveria dar espaço para a intensidade dramática que a palavra *maldito* expressava. Essa era a grande dificuldade. O jogo estava aí: uma cena na contramão do imaginário popular. Deixar branco, frio, era o que parecia mais interessante e mais coerente com a proposta de o *maldito* ser uma conduta fora do socialmente aceito, um julgamento que tem a ver com um olhar sobre o outro, algo talvez inaceitável. Essa tarefa, com o tempo, foi se tornando cada vez mais difícil, como comenta Carlota em entrevista:

O aparente era, na minha visão, lidar com o sangue e interpretações viscerais. Na minha cabeça, tinha certeza que não poderia cair num lugar comum sobre a obra; por mais maluco que pareça, comecei a pensar como lidar com a morte, o sangue de forma fria. Então aconteceu um caso nacionalmente divulgado “o assassinato de uma menina onde o pai a joga pela janela, rasgando a rede de proteção...” que altera a primeira versão *Desejos da Clausura*. Mas o que mais me impressionou neste crime absurdo foi a “frieza” em limpar a cena, após o assassinato da menina. Esta imagem ou esta ideia de imagem foi motora da construção da cena inicial da obra: a crueldade pode de certa forma ser in-visível e/ou fora da lógica do que nós chamamos de raça humana. “A limpeza” era uma cena maldita. (Cf. Apêndice A; ALBUQUERQUE, 2010).

A cada novo olhar para a obra, diferentes elementos surgiam como provocadores de mudança para o jogo de composição. Um deles poderia, em certo momento, ser o espaço; o outro, o tempo destinado ao trabalho. Sobre isso, a coreógrafa explica que tenta observar o que está faltando em cada cena, estabelecendo um constante desejo de transformação do que já existe, para, então, recriar outra possibilidade com esse material já criado.

Um exemplo desse movimento de recriação é uma das cenas que existiam no espetáculo da temporada de 2009: um duo aquecido pela paixão de um casal de bailarinos que dançavam sem utilizar objeto. Quando a obra foi recriada, em 2011, incluiu-se o objeto “mesa” (na figura 25) na cena do casal. A mesa fazia, então, referência à cama e inseriu-se o som de um helicóptero que, também, passou a ser parte da nova cena. Na nova versão, um dos bailarinos abre a placa de alumínio que se localiza ao fundo direito do palco, também abrindo a cortina de plástico que existe à sua frente. Aos poucos, pode-se visualizar a mesa branca. A bailarina Francine Pressi está deitada sobre a mesa e outro bailarino, Edson Ferraz, vai ao encontro dela, e ambos dançam sob a mesa. Em seguida, o casal desce da mesa e dança no centro do palco, a que assistem, paralelamente, dois bailarinos, no caso, Angela Spiazzi e Raul Voges. Nesse momento, realizam-se movimentos com uma lanterna, direcionando a luz para a dupla que dança e fuma, cuja fumaça é jogada em direção a eles.



Figura 26 – Cena da mesa na remontagem de 2011 da coreografia de *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*. Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

Ora, um dos aspectos relevantes é que o contato com uma parte do corpo sempre está presente. A paixão e a atmosfera de sensualidade que estavam presentes desde a versão inicial permaneceram, trazendo para os bailarinos, nessa versão, um elemento novo: uma mesa, que fortalece a ironia subjetiva presente no trabalho, gerando duas visões antagônicas: o aquecimento da paixão como alimento da carne e a carne como alimento da vida. Percebe-se uma cena permeada por uma liberdade criadora, uma produção de sentido para além da representação,

assumindo um caráter de pluralidade. Além disso, há uma quebra de supremacia de um pensamento exclusivamente racional, o qual se recusa a estar ancorado em um sistema estável de referências.

2.2.1 A PALAVRA

Tudo começou com os textos. Palavras guiavam o sentido, a ação.
(Cf. Apêndice C; SPIAZZI, 2011).

Na década de 30, surgiram na Alemanha as primeiras influências do uso da palavra e da voz em composições coreográficas. Até então, a dança não fazia uso da palavra como elemento de composição. Laban e Mary Wigman foram os principais precursores que buscavam um movimento pautado na essência humana e que influenciaram de forma determinante a dança no país, os quais, posteriormente, abriram caminho para que outros artistas, sobretudo Pina Bausch, encontrassem, nessa releitura da dança, uma fonte de inspiração para a elaboração de suas composições coreográficas. Consoante Dantas,

[...] ainda nos anos 1930, Valeska Gert, bailarina alemã, criava o solo *Disease*, no qual gritos, sussurros e palavras, permeavam e estruturavam sua dança (FÉBVRE, 1995). No final dos anos 1970 estes elementos se tornam mais presentes em trabalhos de diferentes coreógrafos. Pina Bausch e o *Tanztheatre Wuppertal*, em obras como *Kontakhof* (1978) e *Nelken* (1982), entre outras, colocam em evidência a palavra e o texto como elementos da coreografia, através de narrativas orais nas quais os bailarinos se apresentam seguidamente ao público pelo seu nome verdadeiro, na sua língua materna, e contam histórias que poderiam ser autobiográficas, mas nem sempre o são (DANTAS, 2011, p. 01)

A partir do exposto, pode-se dizer que Pina Bausch, na década de 80, foi uma das principais diretoras a contribuir consideravelmente para trazer à dança uma revolução estética a qual influenciou, posteriormente, a *Terpsí Teatro de Dança*. Ela relata que, por não se sentir à vontade para falar, escolheu a dança como meio de expressão; em contrapartida, ao longo do seu trabalho, percebeu que as palavras poderiam ser utilizadas de uma maneira particular e o que não poderia ser dito poderia ser dançado: “*I loved to dance because I was scared to speak. When I was moving, I could feel*” (BAUSCH apud LAWSON, 2000, p.18)²⁶. Esse pensamento

²⁶ Eu amava dançar porque tinha medo de falar. Quando eu me movia eu podia sentir. (BAUSCH apud LAWSON, 2000, p. 18, tradução nossa).

influenciou a linguagem da dança e modificou o entendimento do fazer artístico nas artes cênicas.

Assim, a palavra está fortemente ligada ao teatro e, desse modo, estabeleceu uma relação íntima com a dança no trabalho de *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*. Pode-se pensar a palavra, neste sentido, não apenas como um recurso de representação, mas também como acionadora de diferentes percepções, dando além de uma lógica distinta da sequência da fábula para o espetáculo, uma autonomia da cena que cria seu próprio “espaço” e que coloca a encenação e não o texto como lugar de produção de sentido. De acordo com Bonfitto (2002, 118), “A palavra é um ponto de chegada de um percurso que parte dos movimentos, mas pode também ser um elemento gerador de movimentos e ações (...)”. Nesse sentido, o grupo buscou sempre se aproximar dessa ruptura de significados narrativos na tentativa de reencontrar a palavra a partir da qual se geram sensações corporais.

A partir da década de 90, a dança em Porto Alegre, neste grupo, vem utilizando em seus processos de criação a influência trazida do *Thanztheater* de *Wuppertal*, através da bailarina e professora Eneida Dreher. Presentes nos elementos de composição coreográfica do texto estão a palavra e a voz, como cita Dantas (2011, p.1):

[...] a dança não formula sentido, mas articula energia, propondo a noção de sentido coreográfico como e o que só pode existir enquanto movimento e/ou sua ausência, como modulação da energia no corpo, como uma qualidade própria ao dançarino ou coreógrafo.

Desde a montagem de *Lautrec... Fin de Siècles* (1993), o uso da palavra passou a ser um dos elementos de composição da cena do grupo *Terpsí Teatro de Dança*. No espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, o grupo utilizou, além dos textos escolhidos como referência de composição, as palavras *dito* e *maldito*, como vimos, que, dada a importância de se fazer ouvir, foram bastante exploradas. Assim, nos laboratórios de criação, segundo a coreógrafa, foram adotados os seguintes procedimentos no trabalho com a palavra:

A expressão “ser maldito” está no entendimento de quem vê... a palavra não dita pode ser maldita. Durante um laboratório, foi criado um jogo de expressões que acabaram por finalizar em ditos populares. Estes sintetizavam um olhar peculiar sobre a vida, o senso comum, contrapondo com o fazer incomum dos autores malditos selecionados. Individualmente propus que cada bailarino se apropriasse de um autor e para outros de um dito popular. Foram criados processos individuais mesmo que o resultado

na cena fosse coletivo. Com isto eu pretendi preservar uma certa incomunicabilidade das figuras na cena (Cf. Apêndice A; ALBUQUERQUE, 2011).

Um dos procedimentos empregados para a pesquisa vocal foi o brincar com o ritmo dos textos a partir das leituras. Esse recurso de trabalho possibilitou a criação de muitas cenas. Com isso, foi adotado um processo no qual os bailarinos brincavam com o corpo e com as qualidades rítmicas das palavras, para que essas fossem incorporadas de forma orgânica na corporeidade. Segundo a coreógrafa, o procedimento apareceu intuitivamente.

Eu me lembro durante o processo de criação da preocupação que o Raul tinha. Ele perguntava: - Eu preciso ter aula de canto e voz para dar um texto. Pensava que ele estava louco, ele é bailarino. Durante a minha experiência em sala de aula para atores em formação na Casa de Teatro de Porto Alegre, o músico e preparador vocal comentou comigo que os alunos que têm uma boa expressão corporal também se expressam bem oralmente. Então eu fico pensando “corpo é voz e voz é corpo”. O que é diferente hoje? Como coreógrafa, acho que a palavra é importante porque o que é dito está na palavra, e o dito do corpo era o que sempre fazíamos há muito tempo em nossos espetáculos. O corpo diz como a palavra diz, mas muitas vezes a palavra não diz o que corpo queria dizer, este paradoxo no dito e não dito está no corpo e na palavra, às vezes eu falo eu te amo, mas eu quero dizer “quero te comer agora...” (Cf. Apêndice A; ALBUQUERQUE, 2011)

Sob essa perspectiva, a palavra constitui-se como um dos elementos de composição, a partir da qual se estabelecem diálogos internos, uma vez que, no processo, torna-se necessário pensar o que seria *dito* especificamente e como seria *dito*. Um dos exemplos é o fragmento do poema *O corvo*²⁷, de Edgar Allan Poe, com tradução rimada de Fernando Pessoa²⁸, poema utilizado como estímulo nos laboratórios de criação:

[...] “Profetas”, disse eu, “profeta” – eu demônio ou ave preta!
Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais,
A este luto e este degredo, a esta noite e este segredo,
A esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem atrais!
Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais!
Disse o corvo, “Nunca mais”. [...] (POE, s/d, s/p.).

²⁷ O autor Edgar Allan Poe nasceu em Boston, nos Estados Unidos, em 1809. Foi um dos maiores expoentes literários em gênero como o terror, o gótico e o crime; famoso por contos macabros e poemas como *The Raven* (*O corvo*). Sua obra foi ignorada por muito tempo; como autor de contos e poemas só passou a ser difundido na França pela influência e admiração de Beaudelaire.

²⁸ Fernando Pessoa (1888-1935) foi um poeta e escritor português. É considerado um dos maiores poetas da Língua Portuguesa e da Literatura Universal, muitas vezes comparado com Luís de Camões.

Esse trabalho verbal aparece em uma das cenas da montagem de 2011, em que é explorada com uma única frase: “O corvo disse: – Nunca Mais”. Assim, em um pequeno momento, a bailarina Suzana Schoellkopf, que está com um serrote, corre para cima de uma escada. O bailarino Raul Voges fala “*pausa*” e os demais bailarinos param em seus lugares bruscamente. Um deles fala: “O corvo disse: - *Nunca mais!*”, e logo depois, a bailarina Gabriela Peixoto repete com uma voz aguda e infantil: *Ele disse nunca maisele disse nunca mais*”. A partir disso, todos deslocam-se em direção à escada, onde quatro bailarinos pegam as fotos dos autores considerados *malditos* e começam um jogo de colocá-las à frente de seus rostos como se fossem uma máscara que se incorpora ao corpo e depois cai.

A exploração da palavra criou um espaço de dificuldade, considerando que a maioria dos bailarinos nunca havia trabalhado com “a palavra” em um espetáculo de dança. Recordo-me, em momento da pesquisa em *lócus*, que a coreógrafa revela ser uma de suas estratégias provocar desafios aos bailarinos como, no caso, o trabalho com a bailarina Gabriela Peixoto, entre os quais se destaca o “falar em cena”. Nesse sentido, a coreógrafa utiliza as possibilidades e as impossibilidades vocais da bailarina enquanto articuladora de uma voz diferenciada, como percebe-se na cena acima descrita em que a bailarina potencializa sua expressão cênica dizendo e repetindo uma única frase: “*Ele disse nunca maisele disse nunca mais*” em registro agudo.

Vale ressaltar que, por muitas vezes, os fragmentos dos textos foram utilizados no espetáculo sem pudor, sofrendo rompimentos gramaticais, oposições frásicas e cortes da narrativa.

Outro texto explorado na coreografia foi *Cartas*, do autor Caio Fernando de Abreu²⁹, obra publicada em 2002. Lembra-se aqui que as obras desse autor possuem um tom confessional, às vezes desesperador, desvendando o humano em seus momentos íntimos, como revelam suas próprias palavras:

[...] Tenho tentado aprender a ser humilde. A engolir os nãos que a vida me enfia pela goela abaixo. A lamber o chão dos palácios. A me sentir desprezado como um cão, e tudo bem, acordar, escovar os dentes, tomar um café e continuar. [...] (ABREU, 2002, p.13).

²⁹ Caio Fernando Abreu (1948-1996) trabalhou como jornalista, escritor e editor de livros. Recebeu diversos prêmios, entre eles o *Jabutí* por *Triângulo das águas* (1983) e da União Brasileira de Contos com a obra *Inventário do Irremediável* (1970).

Na cena do espetáculo descrita, ilustrado na imagem da figura 26, percebe-se a forma de apropriação do fragmento extraído do texto original, onde se evidenciam as alterações na sincronização entre palavra, enunciação vocal e movimento, perceptível pela maneira como se entrelaçam as ações, criando uma forma particular de narrativa, que se dá pela descontextualização. Nesse caso, o bailarino Raul Voges, que inicialmente ficava pendurado por uma estrutura de ferro realizando movimentos suspensos no ar, desce e passa a compor movimentos com outros dois bailarinos, sendo manipulado por estes que servem de suporte para ele; o bailarino fica suspenso do chão, criando uma sequência de movimentos que poderia se traduzir em uma imagem de embriaguez e desequilíbrio. Na sequência, Raul diz: “Engolir os nãos que me empurram goela abaixo”, “Lamber o chão dos palácios”, “A ser desprezado como um cão e tudo bem”, “Acordar e escovar os dentes, tomar um café e continuar, continuar, continuar”. Logo depois, o mesmo bailarino inicia uma sequência coreográfica sozinho, utilizando muita repetição de movimentos com os braços, sobre a qual penso remeter à sensação de dizer ou ter o desejo de dizer algo que não pode ser *dito* ou que é *maldito*, sendo necessária, para isso, a incansável repetição.



**Figura 27 – Cena da coreografia com a utilização da palavra
Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.**

Também o poema *Versos Íntimos* (1901), do poeta Augusto dos Anjos³⁰, considerado hoje o precursor da moderna poesia brasileira, foi um dos materiais textuais trazidos à cena, no momento em que a bailarina Angela Spiazzi utiliza

³⁰ Augusto dos Anjos nasceu na Paraíba, em 1884, e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1910, em busca de trabalho e divulgação de sua poesia. Publicou apenas um livro durante sua vida com a ajuda financeira de seu irmão. Após sua morte, foi publicada a terceira edição do seu livro *Eu*, vendendo mais de cinco mil exemplares em dois meses. E, assim, passou a ser considerado, após a Semana de Arte Moderna (1922), um dos mais originais poetas brasileiros.

fósforos para a composição. O aspecto processual da criação, baseado na utilização deste texto, faz com que um simples objeto seja redirecionado, assumindo a sua função de origem ou não:

[...] Toma um fósforo. Ascende teu cigarro!
 O beijo, amigo, é a véspera do escarro.
 A mão que afaga é a mesma que apedreja.
 Se a alguém causa ainda pena a tua chaga,
 Apedreja essa mão vil que te afaga,
 Escarra nessa boca que te beija.
 (ANJOS, 1901, p.14).

Em uma determinada cena do espetáculo, a bailarina Angela Spiazzi coloca várias fotos dos autores na frente do rosto do bailarino Raul Voges, brincando com as imagens no rosto dele. O bailarino está parado, realizando um movimento com a cabeça ao som de uma música. “Toma um fósforo Augusto, acende um cigarro”, ela diz. A bailarina coloca vários palitos de fósforo na sua boca, que encontra-se aberta, bem como em seus olhos, enquanto o bailarino Raul fuma um charuto. Nesse caso, o texto é fragmentado e serve de entusiasmo criador para a composição da cena, onde o objeto fósforo se torna mais importante do que a palavra.

Outro material de inspiração para a construção das cenas foi a peça *Ubu Rei* (1896), do autor Alfred Jarry³¹, considerado um dos inspiradores do Teatro do Absurdo³² por expor os traços mais grotescos do ser humano em suas obras. A referida peça causou um escândalo na época por expor a hipocrisia de seus personagens e utilizar vocabulários vulgares como “Cornos no cu e viva o Rei Ubu”. Segundo o autor, era a encarnação do grotesco inspirado no seu professor de física. A frase mencionada anteriormente, “Cornos no cu e viva o Rei Ubu”, incorpora-se à composição do trabalho do grupo *Terpsí Teatro de Dança* na voz do bailarino na cena inicial do espetáculo. É o bailarino Raul que começa a falar e a cantar para a imagem do retrato de Monalisa: “le!!! le!!! Olha esta roda que gira e que cai! Olha

³¹ Alfred Jarry nasceu em Laval, na França em 1873. Tinha uma saúde muito frágil pelo excesso de uso de álcool e drogas; morreu em Paris aos 34 anos, vítima de tuberculose. Era considerado um escritor precoce e criativo, concebendo obras de grande ironia e comicidade.

³² Movimento literário surgido na dramaturgia dos anos 50 do século XX. Seus representantes jamais chegaram a se considerar integrantes de uma mesma escola ou movimento, mas suas obras e atitudes participavam, de uma forma ou de outra, de uma corrente de pensamento que situa o ser humano em meio a uma constante angústia existencial, uma vez que se encontra em desarmonia com o universo de onde desapareceram as certezas e os princípios básicos inquestionáveis. Segundo Martin Esslin (1918-2002), “o teatro do absurdo expressa a angústia e o desespero que nascem da admissão de que o homem é cercado por áreas de escuridão impenetrável, de que não pode nunca conhecer sua verdadeira natureza nem seu objetivo, e que ninguém lhe poderá fornecer regras de conduta prefixadas.”.

esta massa cinzenta que sai. Olha este sangue que escorre e que se vai! Ura! Cornos no cu e viva o rei Ubu”.

Essa cena, na qual o bailarino Raul protagoniza Ubu Rei, tornou-se determinante na atmosfera da obra. A intenção era falar sobre a hipocrisia ou descrever o porquê de alguns serem considerados *malditos*. Muitas vezes, quem os nomina é o olhar do outro, julgando em função de seu próprio desejo de poder. A coreógrafa Carlota Albuquerque considera que, muitas vezes, alguém é considerado *maldito* por não entender o que o outro pensa. Esse *determinar o que o outro sabe ou dominar o que o outro pensa ou sabe nada mais é do que a busca pelo poder:*

Assim veio a imagem de Ubu, o Pai, o Poder Podre. Ele abre a cena para ser destruído, para mostrar o quão vazio é o poder, para mostrar que malditos somos todos e que nossa fragilidade não devia permitir julgamento. O Ubu vem para mostrar as dualidades, o frio e a falta de sangue das relações. Estamos congelando neste novo século (Cf. Apêndice A; ALBUQUERQUE, 2011).

Segundo ainda a coreógrafa, a figura do rei surgiu tomando emprestado o personagem principal, Ubu Rei, para questionar o ato criador e os papéis dentro de um grupo, sendo como um domador de corpos ou mestre de cerimônias de um espaço para ser degustado ou rejeitado.

Na descrição a seguir, visualiza-se como foi e encontra-se composta a cena no espetáculo: ao entrar, o público visualiza, com pouca luz, a figura do bailarino Raul Voges, no canto da arquibancada, sentado em um vaso sanitário, contemplando um retrato de Monalisa. O bailarino veste uma capa vermelha de plástico com meias e chinelo de pelo. Nas mãos, usa luvas cirúrgicas; na cabeça, um capacete com rodela de limão penduradas nas laterais; perto de suas orelhas, dois grandes brincos de limão. Sua postura no vaso é cabisbaixa. Com uma das suas mãos depositada sobre o rosto, olhando para o retrato de Monalisa, nos faz lembrar a escultura do pensador de Rodin. A figura começa a falar e a cantar para a imagem: “le !!! le!!! Olha esta roda que gira e que cai! Olha esta massa cinzenta que sai. Olha este sangue que escorre e que se vai! Urra! Cornos no cu e viva o rei Ubu”. Logo depois, acende-se uma luz acima do bailarino. Ele se vira em direção à plateia e diz: “Cantar é a rouquidão dos dias!”. A figura pega um rolo de papel higiênico, levanta do vaso, começa a desenrolar o rolo de papel e deixa-o cair próximo aos degraus da arquibancada; corta um pedaço da tira de papel que tinha se formado, fica totalmente ereto e fala: “Bons ventos os tragam aos ditos e malditos desejos da

minha clausura. O bom filho a casa torna. O que os olhos não veem o coração não sente. Pois as aparências enganam. Eu sou um cão que ladra, mas não morde'. Próximo do público, o bailarino senta e canta: "Ho! Ho! Devagar com o andor que o santo é de barro". Em seguida, levanta-se e vai em direção ao corrimão da arquibancada, e encostado diz: "Devagar, devagar eu vou! Devagar, devagar e sempre. Você que está pensando na morte da bezerra não vai entender patavina, nem eu, estamos aqui para o que der e vier e ninguém vai levar pepino, limão, pepino com limão". O bailarino pega uma das tiras de limão que está no capacete e mostra para o público: "Com limão se faz uma limonada e com alemão, uma festa". Desabotoa sua capa, por baixo usa um camisolão branco; depois, com um pequeno sorriso, senta sobre o corrimão. Cria-se uma pausa e, instantes depois, com uma voz baixa e lenta fala: "O guerreiro está ferido não monta mais". Sentado no corrimão, reproduz a imagem de uma pessoa que está montando em um cavalo. Caminha para o final do corrimão comentando: "Nem mesmo experimento mais a vontade de voltar ao meu passado, isso me entedia, é tudo, tudo". Ele desce no corrimão e o segura, dando uma pequena volta lenta e, com uma voz grave e rouca, reproduz: "Minhas memórias, minhas memórias estão congeladas". Com uma caminhada muito lenta e arrastando seus pés, coluna curvada assumindo no gestual e na voz um velho, vai até a porta de entrada e abre a cortina. Assim, tira o capacete de sua cabeça, e um abajur com correntes penduradas se acende. Olha para a luz e começa a se desfazer da capa vermelha, dizendo: "O ardor juvenil, se o tinha, desgastou-se, tornei-me amargo, desconfiado um pouco antes da hora, ávido de esconderijos e da posição horizontal quem viver verá, dito e feito." O bailarino gesticula de maneira a parecer lavar as mãos. Sob a luz fala: "Eu lavo minhas mãos". Apaga-se a luz.



FIGURA 28 – Cena da figura do *Ubu Rei*
 Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

No momento de aproximação da palavra e do corpo, expressada na cena inicial do *Ubu Rei*, com o bailarino Raul Voges, poderíamos pensar a palavra como um elemento de jogo sonoro e de esvaziamento do seu significado e assim abrindo uma relação embasada na ruptura de significados narrativos. O bailarino trouxe durante a cena diversos fragmentos de textos, ficando evidente para ele a busca para encontrar motivações a partir de textos que mobilizariam sensações corporais na construção da atmosfera da figura. Desse modo, a voz, o corpo e as palavras foram se aproximando um do outro sem a intenção de interpretação do texto, mas, sim, de deixar ser envolvido pela produção sonora que as palavras provocam corporalmente.

2.2.2 OS OBJETOS

O objeto se apresenta não apenas como acessório cênico, mas como elemento que guarda uma potência capaz de provocar a criatividade do bailarino. (PAVIS, 2003, p.173). O objeto, de fato, não só sugere um movimento, como também se configura como atuante da encenação. São conhecidas as explorações com objetos empreendidas pelas chamadas vanguardas históricas, pela *Bauhaus* (corpo-mecanismo), pelo *gestus-objeto* brechtiano ou pelo objeto reciclado de Tadeusz Kantor, em que o objeto tem, por vezes, o mesmo valor cênico conferido ao ator.

Na obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, também é importante pensar o modo de dançar dos bailarinos como um fenômeno, um processo quase sempre

marcado pela fusão do corpo em relação ao objeto. Isso possibilita pensar a experiência com o objeto na cena como um território onde são estabelecidas cenas de transição em que os objetos ganham um forte conteúdo simbólico nas mãos dos bailarinos:

Tudo faz parte de um só. O Objeto é parte do corpo, a música é o desenho da personalidade e o texto é o pensamento do Dito. Não há como separá-los. Se não fosse o charuto eu não seria Sartre, se não fosse a valsa eu não seria Edgar Allan Poe, se não fosse o “mais uma vez” eu não seria Beckett. (Cf. Apêndice C; SPIAZZ, 2011).

Os objetos constituem-se, portanto, como elementos criativos quando o bailarino utiliza-os para finalidades diferentes daquelas para as quais foram concebidos. Esse procedimento é bastante visível no grupo, já que os bailarinos manipulam e ressignificam o uso dos objetos, tornando-os interessantes de serem vistos.

Esta intimidade com o objeto vai para a cena. A manipulação feita por nós se transforma em nossa partitura, em nosso caminho dentro da cena. Somos um todo, o chão, a luz, os objetos, a música, nossos corpos, nosso figurino, nossas palavras, nossos grunhidos e suspiros. Discutir a colagem das cenas ou o pequeno passo com a perna direita ou a caída com o lado esquerdo, também faz parte de uma pesquisa que parece que não termina. (Cf. Apêndice C; VOGES, 2011).



Figura 29 – Cena com objetos
Imagens cedidas pelo acervo do grupo *Terpsí Teatro de Dança*.

Os caminhos que este corpo vai descobrindo com seus experimentos na relação com os objetos são diversos, multiplicando funções no universo da cena. Em seus laboratórios, o grupo *Terpsí Teatro de Dança* constrói uma investigação corporal a partir da relação do corpo do bailarino com tais objetos e das possibilidades criativas resultantes dessas investigações.

Muitas vezes, os bailarinos têm a impressão de que poderiam criar muitas versões para um mesmo material e que muitos movimentos e propostas de dramaturgia do corpo foram instigados pelo uso e pela manipulação de um objeto. Segundo Kantor, em seu livro *O Teatro da Morte* (2008), o objeto é uma espécie de prótese do ator. Cada personagem tem o seu próprio objeto que, ligado ao seu corpo, forma com ele um só ser. Na cena, esses objetos vão mudando e evocando um deslocamento da sua função real para serem potencializados na cena.

[...] a Angela que já tem o corpo da Terpsí se propõe a jogar e fica dez horas tentando entender o objeto e pode fazer dele outra coisa nessa nova relação entre corpo e objeto. Talvez isso seja a Terpsí, o poder trabalhar com esta relação. A Luciane Coccora me diz: “tu tens muito forte a relação com o objeto”, hoje eu acho que seria isso, a gente tem uma relação forte de descoberta desse elemento (Cf. Apêndice A; ALBUQUERQUE, 2011).

Compreender um pouco mais esses processos de criação é encontrar pistas, conexões para perceber onde ou de que forma essa dança e esse corpo passam a adquirir uma relação de jogo e de descobertas ao introduzir o objeto não como acessório, mas como acionador da ação, o qual sempre estará a serviço do trabalho corporal, brincando em cena.

A cena em que a bailarina Suzana Schoellkopf dança com o serrote foi encenada na primeira versão pela bailarina Simone Rorato³³. A utilização de dois serrotes, no espetáculo, nasceu com a ideia do corvo a partir da leitura de *O corvo*, de Edgar Allan Poe, proposta pela coreógrafa. A escolha pela figura do corvo refletia um momento difícil pelo qual a companhia passava de 2004 até 2007, momento marcado pela luta de espaço. Logo, a imagem do corvo na janela esperando a morte representava simbolicamente para o grupo a luta contra a morte.

A partir disso, a primeira imagem era a do corvo que tinha asas, com as quais ferem; por conseguinte, o serrote foi inserido como um objeto de representação na situação em cena. Para isso, os bailarinos compraram muitos serrotes e trabalharam com a ideia de asas na posição de partituras corporais, sempre com a intenção de que eram asas que feriam. A partir desses elementos, a companhia realizou uma performance no solar dos Câmara, em Porto Alegre, em um projeto que tinha por temática as feridas. Tendo por base essa temática, foram criadas partituras

³³ Bailarina e coreógrafa com formação em *ballet* clássico e dança moderna. Iniciou a sua carreira profissional como fundadora do grupo *Terra* em 1981 na cidade de Porto Alegre, onde atuou também como bailarina e assistente de coreografia. Na companhia *Terpsí Teatro de Dança*, foi bailarina na primeira temporada 2009, professora convidada e orientadora de ensaios do espetáculo *Ditos Malditos: Desejos da Clausura*.

corporais que tinham como palavras-chave pássaros feridos. A asa está ferida e fere como as palavras ferem. Depois dessa apresentação, o grupo não utilizou mais o serrote, que voltaria a ser utilizado depois.

O objeto em questão voltou a ser utilizado em *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, no entanto, o grupo não sabia, com precisão, como o objeto retornaria para o processo de criação naquela ocasião, mas percebiam como o autor (Poe) era considerado *maldito* nas pesquisas do grupo. Logo, o corvo passou a ser relevante no trabalho e o serrote foi, de fato, utilizado novamente.

Para essa retomada, a coreógrafa Carlota Albuquerque propôs para a bailarina Simone Rorato, que participou do processo de montagem de 2009, algumas células coreográficas que já haviam sido construídas anteriormente por eles. Assim, a partir da utilização do serrote, vieram à tona as imagens das bengalas e das asas como uma transformação do uso cênico desse objeto no corpo da bailarina. Em muitos momentos do processo de criação, a bailarina colocava liberdade em seus movimentos e a coreógrafa advertia que a asa estava ferida e que ela não podia voar. Eram asas que feriam e o corvo representa o que está ferido.

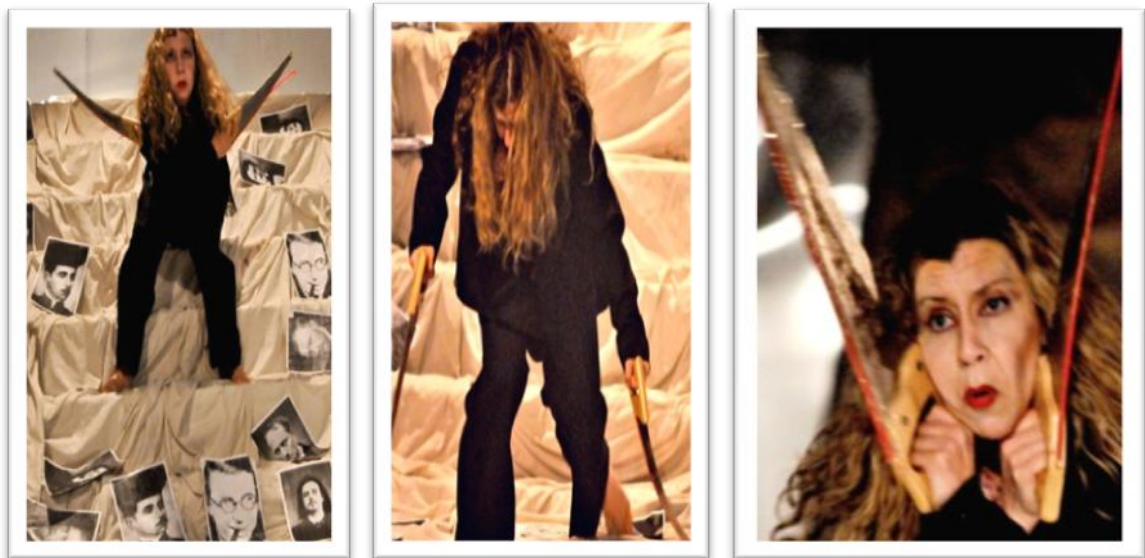


Figura 30 – A cena do corvo na coreografia *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* de 2011. Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

Esta cena, apresentada na figura acima, foi o momento em que a bailarina Suzana Schoellkopf desceu uma escada branca, que vemos ao fundo do palco. Ela está vestindo terno, calça e camisa e realiza movimentos fortes e vigorosos, como

um corvo, agregando o objeto serrote ao corpo, trazendo a ideia de violência, mas sem utilizá-lo na sua função real e, sim, simbólica.

Percebe-se, com isso, que o objeto assume uma função diferente da habitual, estabelecendo assim um novo significado, como se fosse uma extensão do corpo. O trabalho de improvisações com os objetos desenvolvidos pelo grupo *Terpsí Teatro de Dança* permite criar uma rede de estímulos aos quais os bailarinos reagem através de suas ações físicas, sendo assim um meio de aquecer a imaginação e a sensibilidade do bailarino. Eugenio Barba, em “Cavalo de Prata”, relato do trabalho de uma semana realizada no México com os bailarinos, dá uma visão bem esclarecedora sobre a improvisação com objetos:

Introduzir um acessório quer dizer trabalhar com uma presença ativa que nos ajuda a reagir. É necessário saber descobrir as “vidas” escondidas no objeto, as suas múltiplas possibilidades de uso, as suas “encarnações” mais surpreendentes. Qual é a sua coluna vertebral? Como se move? Pode caminhar, dançar, voar? E o seu ritmo? É lento? É pesado? Pode ser feito leve? Qual seu temperamento? Que associações suscita que sejam possíveis negar logo em seguida? Como posso fazê-lo viver segundo a lógica de associações contrastes?(...) Estabelecer uma relação com o objeto, assim com uma pessoa, significa respeitar o princípio do diálogo. O objeto age(fala) e o ator/bailarino reage(escuta). Para agir, o objeto é controlado, se faz somente o que lhe é imposto, se é tratado como um objeto inanimado, um escravo que deve submeter-se a minha vontade/violência. Se isso acontece, não são permitidos momentos de adaptações súbitas, de imprevistas interferências, de pausas- transições que nos obrigam a estar em estado de alerta. (BARBA, 1998, p. 235-236).

As ações afloram a partir da interação entre impulsos interiores e estímulos dados pelo objeto, sua dinâmica e associações que é capaz de despertar. O bailarino, por vezes, pode “brincar” com o objeto, fazendo com seu corpo reaja aos estímulos dados; por vezes, contracenar com o objeto, procurando lembranças e associações. Nesse sentido, ficam evidenciados na cena os dois serrotes: quando, em alguns momentos do fragmento da coreografia, a bailarina manipula e brinca com o objeto, percebe-se que ele foi o prolongamento dos seus braços, o que torna objeto e corpo um só entrelaçamento na dinâmica do movimento. Lehmann (2002) aponta que corpos, nessas condições, são auto-suficientes, não mais submissos à narrativa; além disso, passam a ser portadores de sentido pela plasticidade e não unicamente pela dramaticidade.

Para os bailarinos, foi muito importante essa relação múltipla da cena com o objeto, com os textos, com a música. Esse acréscimo de significados causou um

desenvolvimento constante e transformador para a obra e para a experiência do grupo, segundo o relato abaixo:

Um objeto traz diversos significados a um dito popular tão conhecido. Um limão rima com alemão e pode ser um brinco, uma peruca ou apenas um amargo da vida. A pesquisa, no processo, se torna uma constante descoberta de possibilidades e um caminho de crescimento para o artista que se quer ser. (Cf. Apêndice C; VOGES, 2011).



**Figura 31– Cena com os objetos no trabalho de 2011
Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.**

A coreógrafa comenta que a relação com o objeto é imprescindível para o corpo e é muito presente em qualquer criação do grupo, pois acredita que o objeto é um dos principais geradores do movimento, promovendo a construção de uma dramaturgia do corpo.

Como já mencionado, há uma cena em que os bailarinos utilizam uma mesa por sugestão da coreógrafa. Na versão anterior do espetáculo, dois bailarinos dançavam um duo sem a mesa. Com a entrada da bailarina Francine Pressi na remontagem de 2011, tudo foi se transformando. A coreógrafa trouxe a mesa para os laboratórios e foi construída uma célula coreográfica com o jogo cênico entre os corpos e o objeto. Essa intervenção promoveu uma rearticulação da partitura inicial já existente, de modo que esses corpos estivessem abertos para a construção de movimentos diferentes considerando um novo elemento à cena – a mesa.

O objeto enquanto elemento de composição coreográfica exige do bailarino ações transformadoras, que surgem no processo de profundo envolvimento do bailarino com o objeto. O ele não é um componente imposto posteriormente, mas um motivador de jogo, em um processo no qual o bailarino acaba por incorporar o objeto ao seu corpo, tornando-o parte de si, naturalizando-o.

A cada novo olhar para a obra tentava observar o que estava faltando em cada cena... Na segunda versão, a volta de um dos bailarinos da companhia, Edson Ferraz, que havia participado da instalação, mas não da primeira montagem da versão branca, foi fundamental para abrir novos espaços de criação. Criamos então a cena chamada por nós “o açougue”, “onde a carne é escolhida para alimento...” A cena na mesa (que de certa forma era aquecida pela paixão/duo) era essencial para fortalecer a ironia subjetiva no trabalho. Nestas duas visões antagônicas: o aquecimento da paixão como alimento da carne e a carne como alimento da vida e a morte para salvar a vida. A mesa/cama/helicóptero então passou a ser parte da obra. (Cf. Apêndice A; ALBUQUERQUE, 2011).

Sob esse viés, o processo de investigação que foi dado ao corpo na relação com objeto configurou em aprenderem as possibilidades de uma constante mobilização de estímulos em busca de uma criação de partitura corporal.

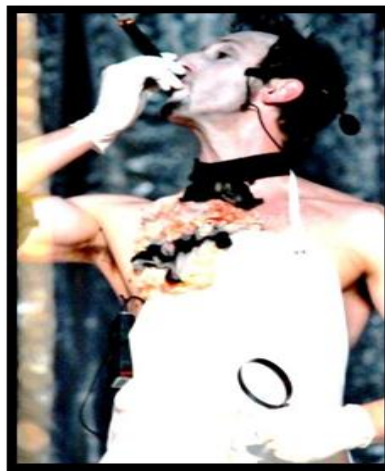


Figura 32 – O charuto assume signo do poder
Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

Outro exemplo de utilização de objeto, identificado tanto na montagem do espetáculo de 2009 quanto na remontagem de 2011, é trazido na figura 32 - o charuto. Na busca por objetos ou símbolos capazes de representar o poder, surgiu a ideia do charuto; assim, durante o espetáculo, o charuto passa pelas mãos dos bailarinos em cena, em um gesto simbólico de passagem de poder. Pode-se dizer que o charuto surge a partir desse sentimento de poder e representa a relação do pênis com a virilidade, constituindo um símbolo fálico.

2.2.3 A PARTITURA

No começo do século XX, novas concepções de encenação começaram a aparecer. Stanislavski (2008) foi o primeiro a trazer a ideia de partitura para o teatro. De modo geral, o termo *partitura* apresenta-se, nesta área, de forma diferente do significado que manifesta no campo da música.

Para Pavis (2008), o conceito de partitura revela a totalidade do teatro e pode ser considerada uma arte notável, de técnica repetível e armazenável. Aplicada ao artista e à encenação, o uso da partitura permanece frequentemente metafórico, o que não exclui algum rigor, porque através dela se espera dar uma base tangível à reflexão do bailarino. A partitura, para o teatro, compreende todos os sinais perceptíveis à representação: é o ponto de chegada da preparação do ator ou bailarino e, em alguns casos, do espetáculo. Há um paralelismo entre partitura e texto, porém a partitura não se limita ao texto linguístico. No caso de Stanislavski, o trabalho com a partitura envolve o texto e o trabalho do ator, funcionando como a linha mestra da ação dramática, pois todo o sistema de preparação do ator e a construção da personagem tinha como base uma visão logocêntrica do texto dramático.

Conforme explica a coreógrafa:

São desenhos ou escritas corporais criados a partir dos movimentos pesquisados e experimentados nos laboratórios Podem ser desenhos criados por mim a partir da escuta de uma música ou (texto lido como música) unidos por gestos, intenções... compondo uma dramaturgia daquele movimento, daquela obra, etc. É também uma música da cena composta de vários gestos com significados, que são escolhidos para serem os condutores de vários movimentos até uni-las numa "coreografia", ou seja, numa sequência que tenha um sentido ou múltiplos para o bailarino se utilizar à exaustão e transformá-la, quando necessário... (Cf. Apêndice A; ALBURQUERQUE, 2011).

Pode-se reconhecer, sobretudo a partir das explicações de Carlota Albuquerque, que a elaboração de partituras é um procedimento utilizado desde as primeiras criações do grupo *Terpsí Teatro de Dança*. É interessante comentar que serve de inspiração, de mote para eles, pois é como se fosse uma primeira tarefa para a elaboração tanto do corpo quanto da cena no processo de criação. A composição e a partitura são processos colaborativos, tal como explica Voges em entrevista:

O coletivo desenvolve, os demais corpos somam gestos ao primeiro e surge o caminho para uma partitura, que poderá ser usada por um apenas, por dois ou por todo o grupo. Pode ser um objeto **que** passa a ser manipulado livremente, e aos poucos interfere nos corpos de forma a se tornar exatamente aquilo que o olhar da Carlota quer captar naquele momento. (Cf. Apêndice C; VOGES, 2011, grifos nossos).

O pensamento da coreógrafa Carlota Albuquerque, para construir com os bailarinos uma relação de confiabilidade, envolve uma rede de criação na qual a

troca de experiências e a disponibilidade desse corpo passam a ser o procedimento para uma investigação na busca deste o “*quê*” mover para, depois, o “*como*” mover para a construção da obra e, com isso, os bailarinos trazem algo pessoal para a cena.

[...] para compor nossa história que eu chamo de partitura, ou dramaturgia do movimento, acho que o mais importante que faz este corpo se mover, pois livra do estereótipo, individualiza, etc., desmontar ou descosturar os fios narrativos e compreender os modos de narrar. (ALBUQUERQUE, 2011, p.10)

A coreógrafa acredita e reafirma que a partitura não é uma cópia, ainda que os bailarinos precisem seguir o que ela chama de “matriz ou célula coreográfica”. Apesar de a matriz já estar definida, por exemplo, é permitido que os bailarinos proponham caminhos diferentes para acrescentar a ela.

[...] Ele, intérprete, muitas vezes na sua atuação, criava novos conflitos, que não haviam surgido anteriormente e que para obra apresentavam-se muito mais interessantes. Com isso, tínhamos que assumir o risco de alterar também outras cenas. No início, estas alterações, muitas vezes, provocavam um descontentamento no bailarino, que sentia a necessidade de fixar as partituras. Um conflito que passou a ser discutido e adaptado dentro do grupo. (Cf. Apêndice A; ALBURQUERQUE, 2011).

No momento em que executa várias vezes a mesma ação física, o bailarino pode criar uma partitura de ações rigidamente construída. Geralmente, em dança, não se utiliza a noção de partitura, mas de sequências ou frases de movimento que vêm a ser a mesma coisa. Essas são formadas pelo agenciamento/combinção de movimentos, gestos, paragens ou suspensão de movimentos: uma combinação de frases de movimento pode se tornar a base de uma estrutura coreográfica, por exemplo, e as frases de movimento podem ser criadas a partir de combinações não motivadas/abstratas de movimentos, ou seja, sem dependerem de referências ou ações conotadas ou habituais.

Um exemplo é o trabalho de Merce Cunningham (SANTANA, 2002), para quem “a criação do movimento – e das frases de movimento – é fruto das ações do corpo, da sua funcionalidade e da sua ocupação do espaço-tempo” (SANTANA, 2002, p. 56). Desse modo, a criação das frases de movimento não estaria submetida a nada que não fosse a própria capacidade do corpo de produzir movimento, sem uma motivação imagética, psicológica ou pulsional. Para melhor compreender essa sistemática, Robert Swinston (apud SANTANA, 2002), assistente de Cunningham, explica:

No início ele (Cunningham) trabalha sozinho, preparando frases de movimentos. [...] Começa ensinando várias frases de movimento a todos os seus bailarinos. Primeiro, ele ensina como alternar o peso de uma perna para outra e os correspondentes movimentos a serem feitos com as pernas. A seguir acrescenta o uso da coluna (curvar, arquear, inclinar ou torcer e combinações desses movimentos). Finalmente, acrescenta os movimentos dos braços. [...] Depois que os movimentos são aprendidos, Merce estabelece o ritmo e o tempo. Esse processo é repetido durante cerca de um mês até que todos os bailarinos tenham acumulado uma reserva de material de dança. Nessa etapa, ele começa a coreografar o trabalho, formando pares com homens e mulheres e selecionando bailarinos para cada seção. (SWINSTON apud SANTANA, 2002, p. 73).

Já no caso da dança-teatro, em particular no trabalho de Pina Bausch conforme já relatado, os procedimentos de criação, partem de perguntas que a coreógrafa coloca para os bailarinos, as quais podem ser respondidas de forma verbal, gestual ou através de qualquer outra proposição. Como ressalta Gil (2004), o método de composição da coreógrafa serve-se de dois elementos essenciais: a fala e o gesto. De todo o modo, as sequências ou frases de movimento que compõem a coreografia nas obras de Pina Bausch provêm, geralmente, de um ou mais temas, relacionados às respostas fornecidas pelos bailarinos. As frases de movimento são associadas a palavras-chaves, a imagens, a sensações e a afetos. Gil (2004) ressalta que, para Pina Bausch, as emoções, os sentimentos e todas as espécies de afeto são gestos, “(...) porque são forças que, de cada vez, compõem o mundo inteiro que a fala transporta consigo. E essas forças só têm um material concreto para as exprimir, o corpo com os seus gestos”. Sendo assim, podemos dizer que as frases de movimento, em Pina Bausch, se manifestam como frases de gestos.

Após as improvisações da cena da mesa, procurei repetir várias vezes a sequência da partitura a ser memorizada, sempre atenta à dinâmica do movimento e à forma espacial da ação, atenta também às ações internas (sensações, associações, tensões e relaxamentos musculares). (Cf. Apêndice D; PRESSI, 2011).



Figura 33 – Cena da mesa na coreografia(2011)
Imagens cedidas pelo acervo do grupo Terpsí Teatro de Dança.

A partir do exposto neste capítulo, procurou-se delinear o movimento de identificação das principais estratégias do grupo *Terpsí Teatro de Dança* na criação dos elementos de composição, que se vale de processos exploratórios de diferentes materiais, como ferramentas de exercícios de diálogo com o corpo dançante. Na sequência, examinaremos, então, alguns princípios do agenciamento dos elementos de composição na construção da poética cênica.

3 OS PRINCÍPIOS DE COMPOSIÇÃO DA CENA

[...] Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. [...] (LABAN,1978, p.49).

A partir da análise da obra estabelecida, objetiva-se propor, neste capítulo, os princípios de composição da cena observados nos fragmentos do espetáculo. Desse modo, busca-se pensar como foram empregadas as relações entre os elementos, como o corpo e o objeto, e suas possíveis combinações e alterações neste jogo de justaposições que advém dos estímulos. Além disso, procura-se observar os procedimentos efetivos que se constituem na cena como princípios de organização e, por fim, verificar o fator *fluxo* como um componente necessário para compor a estrutura da cena coreográfica do espetáculo.

3.1 A JUSTAPOSIÇÃO DE ELEMENTOS NA CENA

A investigação em busca de alguns princípios de composição da cena muitas vezes faz com que se possa gerar uma fragmentação de imagens com diferentes percepções, bem como a possibilidade de manipulá-las e transformá-las. Na tentativa de compreender o modo operativo de um processo em dança-teatro, mergulhou-se em alguns fragmentos da obra *Ditos Malditos: Desejos da Clausura*, do grupo *Terpsí Teatro de Dança*, com o objetivo de destacar alguns elementos diversos e de relacioná-los no intuito de desvelar o processo de composição de certas cenas.

Inicialmente, pode-se propor que um dos princípios de composição da cena, na obra analisada, seja a justaposição de elementos a partir da qual se destaca o surgimento de imagens criadas na coreografia realizada. A sobreposição, a dispersão de imagens ou até mesmo a junção de imagens dispersas são situações possíveis de serem realizadas com a técnica de colagem. Desenvolvida há muito tempo e incorporada às diversas linguagens artísticas, a colagem foi sendo interpretada de diferentes maneiras, principalmente a partir do século XX, com o Cubismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e outros movimentos artísticos. Contudo, é na *collage* surrealista que se encontra o processo de distanciamento provocado pela fragmentação produzido através da recriação da realidade com a justaposição de

diferentes maneiras. Esse procedimento consiste em uma experiência em que surge o uso e o acúmulo de diferentes matérias no ato da criação, como nos revela o pensamento do artista plástico Marx Ernst a partir de uma reflexão consistente sobre *collage*:

No processo de colagem, dois elementos são fundamentais: primeiro, a fragmentação e, depois, a junção desses fragmentos. [...] Max Ernst afirma que não é a cola que faz a *collage*, ao perceber a forte relação com a modificação do contexto das imagens existente no processo. Essa é a base fundamental para esclarecer a diferença entre colagem e *collage*. Em ambas há a fragmentação e em seguida a junção, porém a *collage* é um conceito que se aplica não só às artes plásticas, mas também às artes cênicas, à música, à arte digital, etc. Referindo-se às fragmentações de elementos, inclusive não palpáveis, e a junção como maneira de compor, onde sequer é preciso o uso de algum tipo de cola. Trata-se da arte de unir elementos já situados a uma nova composição, dando a esses elementos um novo significado, seguindo os princípios dos surrealistas que viam na *collage* uma “arma dirigida contra a banalidade cotidiana, contra a arte escravizada ao espírito de seriedade”. (ALEXANDRIAN, 1973, p. 96).

A *collage* foi, de fato, a estratégia assumida pelo grupo *Terpsí Teatro de Dança* para gerar um jogo entre as partes e o todo do espetáculo e para tratar cada fragmento isoladamente, bem como suas sobreposições, gerando, com isso, uma espécie de *patchwork*³⁴, ou bricolagem³⁵. Considerando tal aspecto, pode-se dizer que a justaposição é um princípio de composição das cenas no espetáculo, sobretudo em, pelo menos, dois sentidos: 1) há justaposição, ou *collage*, entre os elementos que compõem a cena (movimentos e gestos, palavras e textos, música e trilha sonora, objetos, cenários e figurinos) e 2) há justaposição no modo de organizar esses elementos. Assim, a trilha sonora se apresenta como justaposição de sons, músicas, palavras, vozes, etc, o que também pode ser dito sobre os objetos e sobre os movimentos. É justamente da justaposição/*collage* desses elementos que surgem as imagens que povoam a cena em *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*.

Realizar esse exercício de percepção da articulação das imagens e de associá-las, primeiro, ao seu contexto habitual e, em seguida, à nova cena proposta pelo artista, permite tentar entender o princípio da justaposição como um processo aberto, que depende do processo gerado pela percepção. Para Cohen,

³⁴ *Patchwork* é uma palavra inglesa que significa trabalho em retalhos. É uma arte muito antiga que consiste no corte de bocados de tecidos em formas geométricas, ligando-as depois para formar uma superfície de mosaico.

³⁵ A bricolagem considera o trabalho com o inesperado, com aquilo que se apresenta, com um constante apropriar-se de algo.

[...] Na collage, a colagem surrealista, é que se encontra o processo de distanciamento provocado pela fragmentação e produzido através da recriação da realidade com a sua justaposição. (COHEN, 2002, p.64).

Em relação ao uso dos objetos, durante o desenvolvimento da cena, eles se apresentam com suas reais funções deslocadas, embora a materialidade e a sua função real sejam aproveitadas no arranjo imagético. Ao longo de todo o percurso, surgem caixas, fotos, serrotes, arames, charutos, lanternas, lupas, correntes, flores, entre outros elementos que se articulam, formando imagens compostas, ora sendo objetos ora funcionando como catalisadores do movimento.

Nesse sentido, a música também se relaciona com os demais elementos cênicos, respondendo ao princípio da justaposição. Quanto ao uso da música na dança contemporânea, Pereira (2010, p. 125) explica que

[...] a música dialoga com os movimentos do intérprete, explicita seu estado interior, contracena com a luz, com o espaço em todos os seus aspectos. Quando acrescentada a outros princípios de uma peça, o seu papel é o de enfatizar, de ampliar, de desenvolver e até de contradizer ou substituir os signos dos outros sistemas.

Em contrapartida, a música mostra, em dados momentos, certa desarmonia dissonante: muitas vezes é ruidosa, no caso em que são apresentadas várias músicas ao mesmo tempo. Desse modo, a música revela uma postura diferente de espetáculos de dança tradicionais, nos quais a trilha sonora está, na maioria das vezes, em harmonia com os elementos da cena; no caso do espetáculo analisado, muitas vezes a música não reforça ou não embala o movimento.

Isso significa que a trilha do espetáculo assume um papel bastante presente e mantém-se por quase todo o tempo do trabalho. Em sua totalidade, lembra uma colcha de retalhos com três aspectos importantes a salientar: a recomposição, a sobreposição e os desejos musicais dos próprios bailarinos. Desse modo, outras músicas foram selecionadas, recortadas, editadas e mixadas a partir das cenas preexistentes.

Os movimentos estavam a serviço da dramaturgia e esta tinha um ritmo, um espaço, uma fluência. Outros movimentos foram coreografados a partir das células rítmicas dos ditos populares, criávamos sons e intenções, ora acentuando palavras, ora desacelerando. Porém, algumas partituras foram obsessivamente musicais – melódicas – como o poema *Les Fleurs du mal* de Baudelaire. (Cf. Apêndice A, ALBUQUERQUE, 2011).

A música, no trabalho, compõe uma atmosfera densa, tendo em vista a maneira pela qual é utilizada, o que nos torna receptivos à apresentação, pois ela conduz o espectador através de uma encenação intimista que desperta a atenção sensível pelos elos feitos entre os elementos da encenação.

Os elementos sonoros em *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, em sua grande maioria, nasceram de estímulos trazidos pelos componentes do grupo, como vimos anteriormente. Quanto à trilha, esta foi inserida, transformada e adaptada após a concepção e a definição das cenas. Assim, o grupo começou a exercitar o jogo de justaposição de elementos musicais até resultar em uma postura dualista tanto em nível sonoro, incorporando tempos distintos, quanto em nível melódico e de gênero, levando em consideração o impacto e a relação com este corpo enclausurado. No caso da obra analisada, a música constitui-se e atua como um agente dramático por si só, justapondo-se em vários fragmentos sonoros de diferentes melodias ao longo do percurso das imagens que se estabelecem na coreografia.

Segundo nossa reflexão, esse princípio não se verifica apenas no aspecto musical; ele pode ser verificado em outros elementos da cena como o desorganizar e o reorganizar do corpo e do movimento pela manipulação do objeto deslocado de sua função habitual, o qual acaba por desestabilizar as sequências de movimento, desestabilizando também as partituras já compostas. Nesse processo, os movimentos e gestos se acumulam, repetem-se e se justapõem uns aos outros. Como podemos ver na voz da coreógrafa, esse caso foi um processo de retroalimentação:

No início, estas alterações muitas vezes provocavam um descontentamento no bailarino, que sentia a necessidade de fixar as partituras. Um conflito que passou a ser discutido e adaptado dentro do grupo. Chegávamos a um consenso: primeiro fixar e se necessário alterar. O “se necessário” era o elemento que iniciava o momento mais autoral de nossa linguagem: o bailarino assume um papel fundamental e transformador estando atento para as interferências e acasos. Cria uma figura cênica tão própria, tão fundamentada na obra, que a partir daí qualquer que fosse a alteração de elenco, na mesma obra era recriado uma nova partitura onde ele pudesse ter seu papel transformador. (Cf. Apêndice A; ALBURQUERQUE, 2011).

A partir da reflexão da coreógrafa, destaca-se o acaso como elemento importante do processo de criação, principalmente no agenciamento dos movimentos e gestos para compor as coreografias. Autores como Pereira (2010, p. 87), ao descreverem o processo de criação em dança, sublinham a presença do

acaso como fator recorrente, como a “resolução correta” para certas situações surgidas durante os ensaios.

Percebemos que a coreografia do espetáculo, em boa parte, deixou-se levar pelo trânsito do fator *acaso* em seus modos de viver a criação, fato que aumentou as chances de liberdade ao longo da criação. E como estratégia para suas construções, destaca-se a técnica da *collage*. Esse processo, permeado pela fragmentação, contribuiu para a tessitura da cena, que se constituiu em uma reinvenção da transcrição do que foi explorado nos processos laboratoriais. A partir dos materiais explorados pelo corpo e pela manipulação dos objetos na cena, os bailarinos foram elaborando, junto com a coreógrafa, uma atmosfera alimentada pela sensação da clausura.

As palavras ditas na cena possuem características marcantes que auxiliam nessa desconstrução proposta pelo corpo. O viés de uma composição física que experimenta sua presença sonora instiga a revitalização da experiência no corpo do bailarino, enquanto criador, permeado pelas improvisações realizadas em cada processo individual. As palavras, portanto, puderam ser utilizadas na composição coreográfica. A seguir, apresenta-se um momento do espetáculo, em que se percebe o tratamento que foi dado à palavra: a cena em que, ao som de um *blues*, Raul Voges, após descer de uma caixa instalada no teto, é erguido e manipulado por Gelson Farias e Edson Ferraz. Como se caminhasse com os pés apoiados nas mãos dos bailarinos, Raul fala, no ritmo da música: “Tenho tentado aprender a ser humilde, a engolir os nós que me enfiam goela abaixo, a lamber o chão dos palácios, a ser desprezado como um cão e... tudo bem. Acordar, escovar os dentes, tomar um café... E continuar e continuar e continuar (...)”. Quando o bailarino Raul Voges fala o verbo *continuar* repetidamente, percebe-se que a palavra assume um papel importante de transformação e de construção para o movimento e, assim, impulsiona uma partitura de movimentos sinuosos, fazendo este corpo tornar-se emissor da voz. A repetição gerou um instrumento criativo por meio do qual o bailarino reconstruiu e transformou suas frases de movimentos pela ação da palavra. Segundo Dantas (2012, p. 08), “há uma interdependência entre a voz, a palavra e o corpo em movimento e o texto serve de partitura melódica, tornando-se um elemento da coreografia”.

A escolha pelo conceito de justaposição fornece o embasamento teórico

necessário para valorizar os aspectos importantes que se sobressaem nesta análise. Quando se identificam os movimentos que se justapõem, consegue-se elencar o surgimento de imagens fragmentadas. A coreógrafa Carlota Albuquerque menciona, em uma das conversas com o pesquisador desta dissertação, que em seus trabalhos, “o processo de investigação possa ser transformado e transformador.” Um de seus princípios é a busca da fragmentação que se estabelece a partir da justaposição de diferentes elementos.

Referindo-se ao processo de criação de Pina Bausch, Fernandes (2007) ressalta a repetição dos gestos com um procedimento que permite acentuar a fragmentação:

A ideia era libertar o gesto de sua correspondência com a percepção, realizando uma ruptura com o sentido lógico: “[...] as repetições constantemente fragmentam e separam os significados de suas formas originais”. (FERNANDES, 2007, p. 32)

Nesse sentido, pode-se pensar que, na obra analisada, a justaposição torna-se um procedimento que favorece a fragmentação. Segundo alguns apontamentos feitos pelo pesquisador a partir das observações do grupo, o processo de criação contempla a liberdade na composição, o que está diretamente relacionado com a leitura desta dança. As diferenças e texturas dos movimentos dos integrantes contribuem e são aproveitadas a cada instante: novas imagens se formam, complementando os procedimentos de composição usuais em dança. Assim, torna-se necessário pensar o espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* em um sentido dinâmico, como um processo em rede de criação, sempre pronto a acolher todos os materiais que possam se justapor. A criação torna-se um jogo permeado por uma tentativa da liberdade gestual na cena, acentuando a fragmentação e não a linearidade.

3.2 O CORPO E O OBJETO EM RELAÇÃO

Aprofundando a questão da relação entre o corpo do bailarino e o objeto, mencionados no capítulo anterior, quando se pensa nas transformações geradas através desta interação, leva-se em consideração as interferências criadas a partir de cada mudança. O acúmulo das imagens geradas em justaposição nas cenas da obra permitiu ao espectador deparar-se com múltiplos focos, possibilitando as mais

diferentes leituras e percepções. A presença do corpo adquiriu, sem dúvida, um valor em si mesmo, tornando-se um instrumento primordial e propulsor na dramaturgia em dança, traçando grandes interesses pelas novas descobertas enquanto possibilidade poética.

Um objeto nunca é somente um objeto, assim como o espaço físico nunca é somente uma ordenação espacial; tanto o objeto como o espaço contêm sujeitos que são invisíveis, mas que deixaram suas marcas [...]. Quando o performer escolhe um objeto de seu universo pessoal, ele tem a oportunidade de resgatar um pouco de sua história e biografia. Objetos estimados podem ser incluídos no seu jogo pessoal, de modo a revelar de maneira sutil (STRATICO, 2010, p. 4).

A linguagem da dança-teatro é capaz de articular movimento, gesto, música, sensações, objetos que poderão ser utilizados na função expressiva desta constituição da imagem. Destacam-se, no contexto das artes visuais, as novas abordagens geradas por Duchamp (1887-1968), que estabeleceu o uso de objetos cotidianos em obras de arte, influenciando a incorporação dos objetos à arte. Isso porque Duchamp utilizava objetos na sua forma cotidiana sem necessariamente trabalhá-los anteriormente, ou seja, considerando-os prontos para serem exibidos. Dessa maneira, tais objetos poderiam ser ressignificados nas obras. O artista levava em consideração que a “forma” do objeto poderia ser completada ou que já trazia pronta em si a imagem que ele desejava transmitir. A intenção era captar a mensagem implícita do objeto referido e, em certos momentos, o desconforto gerado por algumas imagens, sentidos que a nossa percepção completaria, podendo causar impacto.

O objeto cênico tornou-se um forte estímulo para o processo de criação de *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*. É possível dizer que, no espetáculo, os objetos partilharam da construção e da concepção da obra. A necessidade da utilização de cada um deles surgiu intuitivamente nos laboratórios realizados. Acrescentou-se a isso o fato de que o objeto permitiu o surgimento de novos movimentos, de novas composições coreográficas, possibilitando a emergência de sentidos, imagens e leituras mais ou menos aleatórias desta poética.

Os objetos passaram, então, a ser explorados tanto em sua função objetiva, quanto em deslocamento ou desvio de função. Ao se apropriarem de um objeto que, isoladamente, teria uma função rígida, como, por exemplo, as botas de borracha (galochas brancas) que seriam utilizadas como elementos do vestuário de

trabalhadores de um frigorífico, sugerindo assepsia e combiná-las com vestidos de tecido e renda, surgem contrapontos entre o gelado e o delicado, a assepsia e o fetiche. A imagem gerada a partir desses contrapontos é dual, está sempre se contradizendo.

No fragmento da cena do corvo, no qual a bailarina Suzana Schoelkopf dança com dois serrotes, encontram-se dois elementos disputando o mesmo espaço: a ternura da música com os movimentos agressivos do serrote. Batidas ameaçadoras produzem uma cena emblemática no aspecto paradoxal do espetáculo, porque temos uma ideia da violência convivendo e disputando espaço com a delicadeza. É um movimento dual, apresentando a contradição ou o contraponto entre a violência resultante da manipulação de um objeto – o serrote – violência que se inscreve no corpo, e a delicadeza da música. Além deste, ressalta-se outro fragmento no espetáculo, que ajuda a perceber a relação do objeto com o corpo da bailarina: a figura do corvo investiga o espaço, mostrando-se em cena; o som é apenas o ruído gerado pela movimentação da bailarina, que desceu de uma escada, onde há as fotos dos autores malditos. Nesse momento, começa um instrumental: uma música melancólica, ao fundo uma ópera, um grito agonizante, ansiedade pela busca. Explorando o espaço, a bailarina percorre-o com dois serrotes, realizando movimentos livres. De um lado, a busca pelo voo, a imagem fechada, da figura corvo explorando o espaço; de outro, a dança, imagem aberta, da bailarina, que compõe essa atmosfera, brincando com as imagens justapostas na cena.

A investigação dos movimentos neste trabalho e em outros já mencionados na trajetória desta companhia permitiu um tratamento característico de estruturação, relacionando e mediando o corpo com o objeto, muitas vezes negando uma visão mecanicista do corpo. Com interesse na investigação deste “como” são gerados e organizados os movimentos a partir da experiência de exploração das possibilidades de manipulação do objeto. Com isso, destaca-se outro fragmento da coreografia, na qual duas bailarinas trazem duas lentes de aumento e colocam-nas sobre o rosto do bailarino Raul Voges, brincando também com as lentes em outras partes do seu corpo. Enquanto o bailarino fala fragmentos de textos, entra uma terceira bailarina, que coloca em seus olhos um óculos, sobre o que ele comenta: “Arquivo, abrir janelas, adicionar favoritos”. Os bailarinos deslocam-se até as portas de alumínio,

manipulando o bailarino com os diferentes objetos – a lente de aumento e os óculos –, instalando-o entre as duas placas de alumínio que estão entreabertas.

Nessa cena, percebe-se a procura em evocar, pela ação de manipular de forma não usual os objetos, todas as possibilidades da relação objeto/corpo, deixando de lado o aspecto propriamente utilitário dos objetos e produzindo deslocamentos de sentidos. Nesse sentido, a coreógrafa do grupo aposta em seus processos de criação e examina constantemente seus modos de ação, oriundos da percepção e da ação particular de cada agente criador.

Seguindo os procedimentos sobre os quais se está discorrendo, pode-se apontar que a justaposição e a repetição de elementos, de gestos, de movimentos permitem o constante exercício de se apropriar da dramaturgia em dança. Conforme Van Kherkove (1997, p.61),

[...] o trabalho do dramaturgo não tem nada a ver com doutrina específica, teoria ou aplicação de regras. Ao contrário, no trabalho dramático não se aplica modelos prontos, não se faz hoje o que já foi feito ontem. A ideia é investigar a emergência do novo, a partir de inúmeras possibilidades de organização.

Assim, o corpo e o objeto em relação trouxeram para as cenas do espetáculo a valorização criativa pautada neste corpo, deixando-se ser construído e manipulado por um elemento externo - objeto - através de processos de criação permeados por improvisações, jogos e combinações de sequências de movimentos, despertadas pelo bailarino na composição cênica ao invés de simplesmente repetir uma partitura coreográfica.

Aqui, pode-se realizar uma aproximação com a poética de Duchamp, que acreditava que o objeto portava sua função real cotidiana e banal e que este elemento não adquire um sentido de representação e, sim, uma “estratégia do deslocamento”, pensando que é o espaço que define o valor estético do objeto. Fazendo um paralelo com os objetos usados em cena neste trabalho de dança-teatro, pode-se dizer que os objetos que estão, em determinados momentos, na sua real condição, são deslocados, a partir da relação do jogo e da manipulação dos corpos dos bailarinos. Seu significado funcional é desarticulado, para que um outro valor estético seja acionado na cena, justamente por serem deslocados de seu espaço habitual.

Na coreografia, encontram-se como objetos cênicos, por exemplo: os dois serrotes, que nos remetem às asas que, ao mesmo tempo, voam e agriDEM, e que podem ser associados à figura de corvo que está em conflito, na busca de uma suposta liberdade; as caixas pretas, que podem sugerir o que poderia estar escondido, os fardos; o charuto, que assume um signo que remete ao poder masculino na sociedade; os óculos de papel, traduzindo a cegueira acerca do que sabemos; as lentes de aumento, que propiciam um olhar amplificado acerca do que pensamos que já sabemos ou daquilo que acreditamos ser.

Como é uma característica do espetáculo, acontecem a ruptura e o jogo de *collage* com elementos que estabelecem constante movimento de atrito e uma sucessão de imagens que criam uma justaposição na cena. A manipulação dos diferentes objetos é mais um procedimento que favorece essa sucessão de imagens. Uma das cenas presentes no espetáculo sinaliza este constante processo de um elemento sobrepondo-se o outro.

Na referida cena, os bailarinos, com movimentos de caminhadas em diagonal pelo palco ao som de percussão, trazem caixas pretas. Em princípio, não se faz ideia do motivo das caixas pretas estarem sendo distribuídas em pontos equidistantes no palco. Algumas caixas são abandonadas, outras carregadas como pesados fardos ao som de uma música melancólica que possui, ao fundo, um texto em francês. Fecham-se novamente as portas de alumínio causando certa angústia. A bailarina Suzana Schoelkopf, que está em primeiro plano, inicia a leitura dos desejos escritos em pequenos papéis pelos espectadores no início do espetáculo, retirados de uma das caixas pretas. Após lê-los no microfone para a plateia, ela os pendura na cortina de arame farpado que existe em frente ao público: “não ser maldito”, “poder amar quem me ama”, “enriquecer”. Pode-se dizer que o momento mencionado é um exemplo, nessa “lógica” de justaposição, de como objeto, corpo, movimento, música e texto são sobrepostos.

Outra passagem do espetáculo foi indicadora para observarmos como se utilizou o objeto, em que foram realizados movimentos com uma lanterna por dois bailarinos, Angela Spiazzi e Raul Voges, direcionando a luz para outra dupla de bailarinos, Francine Pressi e Edson Ferraz, que dançavam e fumavam, cuja fumaça do charuto era jogada em direção à segunda dupla de bailarinos, como descrevemos no capítulo anterior. A cena se encerra aos poucos e permanece no

palco uma bailarina que fecha a porta das duas placas de alumínio, deixando uma pequena passagem entre elas. A bailarina Angela Spiazzi fica à frente dessa passagem, fumando um charuto, agachada, ao que entra em cena um novo bailarino, Raul Voges, e recebe uma foto de um autor *maldito*. Ele, por sua vez, também carrega mais fotos de outros autores *malditos*. A bailarina observa e se levanta em direção à cortina de arames farpados que há à frente. Os dois começam a pendurar as fotos dos autores na cortina. A música para o bailarino Raul Voges começa assobiar *Tea for Two*, de Doris Day. Os bailarinos se aproximam, de costas, unidos, criando um jogo de mãos ao tocarem seus corpos, e começam a dançar. Começa a execução da música *Tea for Two* orquestrada. A bailarina, Angela Spiazzi, coloca as fotos à frente do rosto do bailarino, Raul Voges, brincando com as imagens dos autores no rosto dele, que se encontra estático, realizando movimentos com a cabeça ao som da música. Em seguida, ele fala: “Bom, há pássaros e abutres, época que trocam de plumagem, a diversidade infortune, os tempos difíceis são para nós, seres humanos. Podemos permanecer neste tempo de muda, podemos também deixá-los e renová-los, mas, de qualquer forma, isto não se faz em público. É pouco divertido, por isso convém eclipsiar-se. Toma um fósforo, Augusto, acende um cigarro”. A bailarina Angela Spiazzi coloca vários palitos de fósforo na sua boca, que encontra-se aberta, enquanto outro bailarino, Raul Voges, está fumando um charuto.

Para a criação dessa cena, a coreógrafa e os bailarinos buscaram objetos que evocassem e simbolizassem o poder. Os tipos de objetos evocados para subverter o uso prescrito passam de objetos utilitários para objetos de poder simbólico. Desse modo, a dança-teatro, nesta obra, pode fazer uma problematização do social à medida que traduz o que está instituído na sociedade, nas relações humanas e na forma como nos relacionamos com os objetos.

3.3 O FLUXO NO CORPO E NA CENA

A proposta dessa seção consiste em detalhar alguns aspectos relevantes da qualidade específica do movimento na cena, relacionado ao fator fluxo. Para isso, analisa-se esse componente a partir de duas abordagens: a primeira refere-se à análise do fluxo como princípio de organização do corpo em movimento e, a

segunda, refere-se à presença do fluxo como componente da cena durante o processo de criação.

Quando se deseja compreender o movimento numa obra de dança-teatro, deve-se referênciá-lo a um dos autores mais respeitados na pesquisa do gesto: o coreógrafo e bailarino austro-húngaro Rudolf Laban. Ele foi considerado um dos maiores teóricos da Dança no século XX. A influência da vanguarda expressionista colaborou para o desenvolvimento de suas investigações na dança. Sua pesquisa e metodologia sobre uso de movimento e de profundidade de extensão são hoje a base para uma melhor compreensão do homem por meio do movimento, sendo utilizada em várias áreas da Arte e da Ciência.

A teoria de Laban (1978) estuda a relação entre mente e corpo, pensando-os como uma via de mão dupla, considerando não apenas o corpo físico que se modifica através de estímulos emotivos, mas também as emoções que vêm à tona a partir de um engajamento seja de músculos e dos líquidos corporais, como o sangue, seja de órgãos que compõem cada ser humano. O autor destaca a compreensão ampla do ser humano através do movimento, estimulando a integração entre a mente e o corpo.

Segundo Oliveira (2006, p. 28),

[...] para Laban, o movimento humano é uma forma de relacionamento, quer seja entre pessoas, entre estas e objetos, entre estas e o espaço, quer seja entre os diversos aspectos da mesma pessoa (entre intenção e gesto, pensamento e sentimento, diferentes partes do corpo, etc). Cabe à dança e ao teatro – formas de relacionamento com o público – investigar as possibilidades de diálogo com esta abordagem de estudo de movimento.

A partir disso, pode-se perceber que o movimento do corpo em *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* foi abordado a partir das noções de fluxo, advindas do Sistema Laban.

Em se tratando de qualidades de movimento, podemos considerar três elementos: água, fogo e ar. Destes três, o fluxo está ligado à água, aos líquidos e ao movimento humano. Desde que nascemos estamos ligados a fluxos. Primeiramente, seguimos fluxos livres: o bebê, quando sai do útero materno, segue um fluxo líquido e natural para seu nascimento e com o tempo, durante a vida, vai aprendendo a controlar os fluxos do seu próprio corpo, surgindo os fluxos controlados. A linha divisória entre fluxo livre e fluxo controlado é imprecisa, uma vez que eles se

mesclam; é como se o movimento estivesse entre dois extremos: em um deles está o fluxo controlado com todas as suas características básicas e no outro está o fluxo livre.

No espetáculo analisado, a ação ou o movimento estão em momentos mais próximos ora do fluxo livre, ora do fluxo controlado e não são puramente um ou outro, ou seja, o raciocínio em relação aos fluxos não segue uma lógica cartesiana. Por exemplo, na cena denominada pelos bailarinos como “as mariposas”, na qual todos dançam próximos e lançam-se no espaço, realizando rolamentos ao chão, seus corpos se entrecruzam, ora no chão, ora em pé. Na cena descrita, temos o movimento com uma liberdade que a aproxima do fluxo livre, pois há uma soltura do movimento, por vezes, até descontrole do movimento, ou distensionamento. Geralmente, isso não ocorre na maioria das cenas do espetáculo, pois nelas grande parte dos movimentos está próxima ao extremo do fluxo controlado, seja na movimentação seja na manipulação do objeto em relação com o seu corpo ou com o corpo de outro bailarino.

Em se tratando de fluxo controlado, pode-se considerar como um fator interno a questão de como o bailarino vai trabalhar o seu corpo de enclausuramento: há uma relação subjetiva de cada um em seu processo de criação, pois envolve a história e o vocabulário gestual de cada um para gerar um movimento que esteja de acordo com a atmosfera proposta pelo espetáculo. De certa forma, a mensagem implícita ao longo das cenas é uma provocação ao fato de que cada um de nós, inclusive os bailarinos, estão presos, enclausurados dentro de um corpo, que tem seus fluxos, suas marcas e suas memórias ditas e malditas. Portanto, é importante que os bailarinos reconheçam os fatores internos que fazem parte da trama nessa criação gestual, pois eles surgem como indicadores de uma composição de movimento, resultando na atmosfera da cena.

Seguindo os princípios estabelecidos por Laban (1978), entende-se que o fator fluxo é determinante na organização do corpo e da cena na obra estudada. Especificando exatamente o fator fluxo, pode-se citar Fernandes (2000 p.105), quando se refere à tensão muscular utilizada para deixar fluir o movimento como fluxo livre ou para restringi-lo como fluxo controlado. Ambas as qualidades, livre ou controlada, necessitam de tensão muscular, porque todo movimento requer contração dos músculos. É, portanto, a relação dos músculos em tensão, e não a

presença de tensão no corpo, que determina a qualidade de fluxo em cada bailarino e, em consequência, na coreografia e na cena. Logo, é aceitável que uma cena contenha momentos em que a tensão muscular deixa fluir o movimento, mas ainda existindo tensão, e em outros momentos predomine o controle, a restrição, também resultados dessa tensão, mas de uma forma mais explícita. Logo, o fluxo livre e o fluxo controlado podem acontecer como princípio organizador em tempos muito curtos e próximos em uma coreografia na mesma cena, o que não impede a predominância contundente de um deles, o fluxo controlado, no conjunto.

Para análise do fluxo como princípio organizador do movimento, escolheu-se um trecho de uma coreografia realizada por Angela Spiazzi, que representa de forma contundente o fluxo controlado. Na cena final de *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, verifica-se o fluxo controlado quando, mesmo no crescente na música, há na movimentação uma contenção do gesto, um trabalho na *kinesfera* proximal, ou seja, não há nunca uma explosão do movimento. Nessa cena, depois de uma intensa movimentação, faz-se silêncio. Ao som de pingos de água que reportam ao início do espetáculo, a bailarina fecha as placas de alumínio e fala “Mais uma vez”; depois, abre novamente as placas e senta-se em uma estrutura que faz alusão a uma cadeira de balanço. Ela efetivamente se embala e repete: “Mais uma vez”. Ao fundo, ruídos metálicos e uma voz em *off* que narra um texto pouco compreensível. Ao som de uma valsa, Angela dança. A princípio no chão, passando para a cadeira, ela emite um grito. Salta, gira, esboça passos de valsa, desliza para o chão, vira a cadeira ao contrário. Subindo nas suas laterais, equilibra-se em um dos pés, quando a música está no seu ápice. Desce, faz o objeto retornar à posição de início, sobe novamente na cadeira, embalando-se em pé. A bailarina Suzana Schoelkopf alcança-lhe os serrotes, um em cada mão, que ela abana como se fossem asas. Fecham-se as placas de alumínio. Ela parece rir.

A qualidade de fluxo controlado na cena de Angela Spiazzi refere-se ao certo controle da expressão gestual e, em consequência, da emoção, pois há restrição do movimento com certo grau de tensão e tonicidade na sua execução. Desse modo, o fluxo controlado é o principal elemento na elaboração de um corpo enclausurado (contenção do movimento, dos gestos e da emoção), pois, como esse corpo se

move num espaço restrito, ele dificilmente projeta um espaço para além de seu espaço próprio proximal, *kinesfera*³⁶.

Embora o fluxo controlado como princípio de organização do corpo seja predominante na obra, há momentos em que o fluxo livre se faz presente. O fluxo livre mostra-se muito significativo na cena do corvo com a bailarina Suzana Schoelkopf: como já descrito, vestindo um terno preto, com dois serrotes na mão que fazem lembrar muitas vezes asas que querem voar, a bailarina realiza movimentos coreográficos com o objeto com uma liberdade de abrir e fechar com o corpo, traçando movimentos sinuosos e fluidos como se fossem um pássaro que dança com suas asas no espaço; inclusive, produz sons e movimentos rápidos com os braços, às vezes golpeando um serrote contra o outro, gerando um ruído metálico. Na continuidade da coreografia, que cria um jogo cênico entre o corpo e o objeto, a bailarina utiliza o serrote, caminhando em posição de quatro apoios sobre o solo. O objeto passa ser uma extensão de seus braços e, por alguns minutos, podem parecer bengalas. A música, nesse momento, lembra o som de uma caixinha de música infantil e, como sempre, é uma sequência de justaposição sonora; a partir da justaposição, lembra efeitos sonoros de uma ópera ou filme de suspense ou terror. Em tal momento, percebe-se claramente que o fluxo livre origina-se do centro do corpo e flui gradualmente para suas extremidades. O fluxo livre, que seria o “ir a favor”, o deixar-se ir com o movimento relaxado, permite à bailarina outras qualidades e dinâmicas que rompem com a clausura do espaço. Além disso, destaca-se a imagem da figura do corvo que propõe, na medida do possível, para aquelas outras figuras que se encontram na clausura uma tentativa de rompimento nesse espaço: os elementos que proporcionam a sensação de gelado, que lembram um frigorífico, como a luz, o uso das portas de metal e o uso de objetos utilitários que nos remetem à assepsia, fazem com que a sensação que permaneça seja a de um lugar que nos proporciona incômodo.

Suzana Schoellkopf mostra-se eloquente nos seus gestos amplos, nos seus braços que se prolongam nos serrotes, na criação e projeção de um espaço próprio que avança plateia adentro, no seu grito histriônico, nas suas gargalhadas. Da mesma forma age Angela Spiazzi, através da precisão e da contenção de seus gestos, no seu grito contido, na sua risada esboçada.

³⁶ *kinesfera* ou Cinesfera. É o espaço tridimensional localizado no entorno corporal do indivíduo. É o limite pessoal de atuação do corpo.

Ambas encarnam radicalmente o sentido do adjetivo eloquente: aquele que domina o ânimo de quem o ouve (DANTAS , 2011)

Nos fragmentos das cenas acima descritas, têm-se momentos em que, mesmo considerada como cena de predominância de fluxo livre, há elementos de fluxo contido; da mesma forma em cenas de fluxo contido, ou seja, na maioria das cenas do espetáculo temos também elementos de fluxo contido. Conforme explorado acima, os movimentos ocorrem dentro desta linha de nuances entre contido e livre, sendo em sua maioria próximos ao extremo em que se encontraria o fluxo controlado puro sem qualquer interferência do fluxo livre.

Com base nas questões apresentadas até aqui, analisa-se, a seguir, a presença do fluxo como componente da cena. Seguindo a conceituação de fluxo do movimento, pode-se pensar que o fluxo, na cena, se manifesta na relação de tensão ou distensão entre os elementos que compõem a cena. Em uma cena com fluxo controlado não há variação ou oscilação de tensão na ação, como no trecho descrito na sequência em que há um grande foco de luz no chão e um pano. A bailarina Angela Spiazzi pega, atrás de uma das placas, uma grande bacia de alumínio e, ao som do tango “Por Una Cabeza”, deposita-a próxima ao pano, realizando com ele movimentos de limpeza. Ao mesmo tempo, atravessa na cena, em direção diagonal, uma segunda bailarina, Francine Pressi, trazendo um balde para colocá-lo em um foco de luz. Ela se dirige até o foco onde está a bailarina Angela Spiazzi com a bacia. Em seguida, chega a terceira bailarina, Gabriela Peixoto. Todas se colocam à frente da bacia em direção ao público ao som de instrumentos de cordas. Elas começam a fazer movimentos e olham para suas mãos, que estão com luvas cirúrgicas. Uma das bailarinas faz um giro e vai em direção ao outro foco de luz, onde está o balde, realizando o ato de lavar as mãos. Levanta subitamente suas mãos para o alto e assim acontece com as outras bailarinas, sucessivamente. Seus movimentos são precisos e diretos numa sequência de repetição e progressão de velocidade, sempre com a ação de lavar suas mãos. Mesmo com a progressão de velocidade, a ação se sustenta como uma ação de lavar as mãos, ou seja, não há uma transformação da ação: repetição constante, contínua e contida.

Na cena descrita, não há uma explosão, mesmo quando há um crescente nas ações, nos movimentos, na música, nunca chega a haver uma explosão que culmine com uma distensão, um relaxamento; há sempre uma contenção próxima do fluxo controlado, que contribui para a criação dessa atmosfera de clausura.

Sobre a cena, podemos apontar outro fragmento que apresenta variações na tensão da ação mostrando a mescla entre fluxo livre e fluxo controlado: trata-se da cena da ciranda, em que as bailarinas Angela Spiazzi e Gabriela Peixoto apanham as fotos e iniciam uma manipulação em diferentes partes do corpo, na tentativa de impregnar-se dos autores malditos, criando uma sequência de movimentos coreográficos pelo espaço, ao som de um texto em francês que tem, ao fundo, um som de piano. Nesse mesmo momento, uma das bailarinas inicia uma corrente com os outros bailarinos, que vão compondo a cena, atravessando o palco, lentamente; surge, aos poucos, um fundo musical que não se identifica de imediato; é quebrada essa imagem pela introdução de uma ciranda de Pernambucano, Lia de Itamaracá; os bailarinos deixam-se levar pela música, começando movimentos em círculos no seu espaço individual; a ciranda está brotando no movimento do indivíduo e, aos poucos, da justaposição de cirandas, surge uma música semelhante ao Bolero de Ravel, bem marcada e mais rápida e os bailarinos passam a cirandar em um movimento rápido, e fechado, bem marcado, até a música cessar.

Os bailarinos foram organizando a cena espacialmente sob a forma de um círculo que se movimenta com fluidez. De forma análoga ao fluxo livre do movimento no corpo, esboçam-se movimentos perceptíveis por meio da circularidade que se organiza espacialmente, havendo um distensionamento, uma certa sintonia entre os elementos principalmente entre a música e o movimento, o que favorece o sentido ou a sensação de fluidez, de uma atmosfera onírica. Como elucidada Weber (2011), remete a uma sucessão de imagens que foram sobrepostas sendo reveladas nos corpos dos bailarinos.

É nesse sentido que a coreografia de Carlota Albuquerque não se detém somente na composição do movimento e desenhos de linhas no espaço, embora o faça com bastante precisão e qualidade. Grande parte da força do *Terpsí* e da aproximação com a dança-teatro se dá através de um certo ambiente de sonho, onírico, um desejo de pertencer ao caos das imagens da memória onde os elementos visuais são de grande importância (WEBER, 2011, p.4).

Fica evidente que o fluxo alimenta os outros fatores de composição na cena, como o espaço, o peso e o tempo, não deixando se cristalizar, como se percebe ao longo do espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*.

Pelo exercício do princípio do fluxo controlado na maioria das cenas, o que se busca nessa obra é justamente o contato com esse corpo enclausurado. Assim,

os bailarinos criam, a serviço da obra, uma imagem que remete a esse corpo enclausurado. O mesmo pode ser dito em relação à cena: a relação entre os elementos não favorece a distensão, o relaxamento; ao contrário, intensifica uma atmosfera densa, consequência da predominância do fluxo controlado, há uma qualidade de energia e expressividade que corresponde ao controle das ações. De acordo com Miranda (1978), “a expressividade trata de como nos movemos”. Sendo assim, este fluxo, seja ele controlado ou livre, está intimamente ligado à expressividade das nossas emoções.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CAMINHO PERCORRIDO

Terminar é o mais difícil de tudo, mas, mesmo assim, é a desistência que proporciona a única experiência verdadeira de liberdade. Então, o fim torna-se mais uma vez um começo, e a vida tem a última palavra (PETER BROOK, 1998, p. 312).

Ao longo desta trajetória de pesquisa, buscamos encontrar vestígios de como a companhia *Terpsí Teatro de Dança* constrói suas ditas e malditas poéticas, valendo-nos, principalmente, do exame da obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*. Diante desta obra, um percurso de “enclausurar-se” foi traçado, apontando uma única pergunta-desejo, que permitiu desenvolver a pesquisa acadêmica: quais são os processos de criação em um espetáculo de dança-teatro?

O corpo do bailarino instaurado sobre a cena da *Terpsí Teatro de Dança* no trabalho *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* evidencia uma disponibilidade intensa, um corpo que responde aos impulsos vitais, permitindo que não se isole do fluxo dos acontecimentos ao redor de si, envolvendo-se no e pelo percurso da criação da cena. Não há corpos pré-definidos e uma técnica única: estes corpos são gerados a partir da vivência, fazendo parte do processo criativo.

Partindo-se da observação deste corpo que constrói a dança-teatro, somos convidados a pensar sobre o “como”, ou seja, sobre os procedimentos da criação pelo bailarino. Nesse processo que privilegia uma escrita de movimento próprio, o bailarino se comporta e se forma a partir da necessidade e do jogo, adquirindo um estado transitório de presença para criação de uma dramaturgia do corpo. O bailarino passa a ser co-autor de suas criações, compondo uma partitura expressiva sob a direção da coreógrafa. Ele não é, portanto, um mero objeto ou um simples executor de códigos preestabelecidos, permitindo-se ser um corpo criador.

Dito isso, retorno à motivação inicial de minha pesquisa, quando me interrogava sobre os princípios operatórios de criação e organização dos elementos na obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* ou, em outras palavras, sobre a forma pela qual os modos de criação estariam articulados para composição deste espetáculo. O que o torna tão contundente e marcante? Qual é o seu diferencial?

Após assistir ao espetáculo ao vivo e analisá-lo em vídeo, coletar depoimentos e acompanhar os ensaios da remontagem, pude reconhecer como princípios operatórios de criação e organização fundamentais a justaposição de elementos díspares e a relação entre corpo e objeto.

A justaposição não constitui procedimento criativo original; contudo, a forma como foi realizada a *collage* de elementos nessa obra torna a justaposição um dos princípios operatórios fundamentais, o qual norteou os procedimentos de criação das cenas – por exemplo, nos momentos em que uma música justapôs-se a outra música. Essa justaposição evidenciada pela sobreposição de sons ocorreu diversas vezes durante o espetáculo e, muitas vezes, foi empregada com o propósito de quebra, de ruptura. Um exemplo desta quebra se dá quando, em uma das cenas, um clássico romântico dos anos cinquenta vai aos poucos dando lugar a uma música do folclore brasileiro. Este inusitado causa uma reação de estranhamento e, ao mesmo tempo, de identificação, pois o ser humano também tem em si essa dinâmica de pensamento, como se fosse uma capacidade de conectar com diversos “eus” – em poucos segundos voamos dos filmes românticos dos anos cinquenta para uma ciranda de roda. A coreógrafa Carlota Albuquerque soube articular esta justaposição, criando uma atmosfera em que o inusitado transformou e despertou reações tanto no espectador quanto nos bailarinos, provocando nestes últimos atitudes que interferiram no modo de criação.

Mas não é só através da música que se percebe a justaposição como princípio operatório fundamental. De fato, a justaposição está presente em quase todos os momentos: como exemplo, podem-se citar as cenas que ocorrem simultaneamente e que, por isso, provocam um descentramento do foco, criando espaços de ordenamento para o espectador realizar sua leitura sobre a obra – há uma justaposição nesse processo. Outro exemplo de sobreposição envolvendo a simultaneidade das cenas ocorre quando a coreografia ou as cenas estão chegando ao final e, antes disso acontecer, em outro ponto do palco, inicia-se outra situação, dividindo a atenção do espectador e provocando-o a deter-se no que mais se identifica.

Entende-se, portanto, que a justaposição como princípio operatório proporcionou um diferencial no espetáculo, já que seu uso durante o processo de criação das cenas trouxe ao palco um estranhamento inusitado para o espectador.

Outro princípio operacional destacado neste espetáculo como fundamental foi o do corpo posto em relação com o objeto. Esse princípio norteou em muitos momentos a criação, especialmente no que se refere à partitura coreográfica. O jogo de manipular objetos em cena exigiu estudos bastante aprofundados; no entanto, aqui vou me restringir à questão do objeto enquanto propulsor de uma poética caracterizada pelo deslocamento do objeto que se revela através da coreografia. Em muitos momentos, o objeto foi apresentado como se assumisse uma extensão do corpo, haja vista a cena dos serrotes quando estes se tornam extensões dos membros da bailarina. Volta, então, o inusitado: usar serrotes como simulação de braços, provocando contraste entre a fragilidade de um braço humano e a agressividade do objeto que é o serrote.

Outro momento em que o objeto interfere de maneira determinante na criação da cena ocorre quando o bailarino utiliza os óculos, primeiramente, de forma convencional, ou seja, como se utiliza no cotidiano – diante dos olhos para enxergar, executando uma determinada partitura coreográfica; após, passou a usar os óculos na garganta, como se seus olhos ali estivessem ou como se quisesse falar através dos óculos, já que não estava enxergando com eles – que era a sua utilidade inicial.

Portanto, a análise do espetáculo permitiu reconhecer que através do jogo os objetos são desviados de suas funções reais. Percebe-se o quanto a relação deste objeto com o corpo dos bailarinos constitui fatores determinantes na qualidade dos movimentos coreográficos. Movimentar um pescoço ou um braço provoca um fluxo diferente de movimentar estas mesmas partes do corpo com o peso de um serrote ou equilibrando um par de óculos. A exploração do objeto como extensão do corpo requer uma noção de consciência corporal exigindo partitura de movimentos diferenciada.

Ao abordarmos os princípios operacionais adotados pela companhia *Terpsí Teatro de Dança* é importante reconhecer a influência posta aqui pelos processos criadores empregados por Pina Bausch. Outra característica marcante da companhia é a integração de bailarinos das mais diversas formações em dança. No espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, por exemplo, havia dois bailarinos com a formação de dança de rua, e seus movimentos fragmentados foram ao encontro da proposta do trabalho. Outro diferencial neste trabalho de Carlota Albuquerque e do *Grupo Terpsí Teatro de Dança* é o diálogo travado com o

espectador ao longo das diferentes apresentações. O grupo observava a reação dos espectadores e, a partir deste olhar, procediam-se às modificações na apresentação seguinte sem alterar a proposta básica; ou seja, a obra sempre esteve em contínuo processo de criação.

Como exemplos das modificações ocorridas no espetáculo de Carlota Albuquerque, podemos citar a inclusão da mesa, objeto que não existia na primeira montagem. Além deste temos a gaiola que serviu para portar os pedaços de papéis em que o público respondia a pergunta: Qual é o seu desejo? Na montagem seguinte passou a ser uma caixa de papelão. É importante lembrar que estas modificações e ajustes necessários seguiram os princípios operatórios de criação e organização dos elementos estabelecida durante o processo de criação do espetáculo e contribuíram para conferir ao mesmo a possibilidade de leitura do que é dito e do que é maldito, e que corpo tem este dito e maldito e como ele se apresenta. Ideias que vieram sendo aprimoradas a cada apresentação, já que o que se fazia em uma podia tornar-se diferente na próxima, agregando novas formas ou aprimorando certas questões. Enfim, os princípios operacionais e o constante processo de criação geraram um espetáculo original a cada apresentação, despertando múltiplas leituras em um trabalho que se reconstrói.

Em seu caminho artístico, a companhia *Terpsí Teatro de Dança* investe em um bailarino construtor da escrita que dança, aposta na potência criativa dos corpos. Ali se afirma uma dança-teatro que expressa a forma ou o procedimento pessoal de todos os sujeitos dançantes. Assim, a coreógrafa Carlota Albuquerque declara constantemente haver nas suas obras, em particular no espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, a busca e o encontro com essa escrita pessoal e artística em seus processos da criação.

A dança e o teatro têm o corpo como fator central de expressão. O corpo é o elemento através do qual dança e teatro reunidos irão promover o acontecimento cênico. Investigar os processos criativos que envolvem um espetáculo com a envergadura de *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* revelou-se, muitas vezes, um mergulho no desconhecido, pois envolvia territórios imaginários e subjetivos vivenciados pelo grupo sobre a experimentação com o corpo gerando partituras coreográficas ao longo de horas de ensaios.

Considerando as possibilidades que as investigações participativas dos bailarinos geram e as contribuições que aportam à escrita da obra, pode-se afirmar que este grupo exercita uma prática criativa fortemente colaborativa. Ao longo de uma trajetória de vinte e cinco anos, a companhia *Terpsí Teatro de Dança* reafirma a importância do bailarino atuar como bailarino/criador/intérprete, ou seja, um pesquisador de movimento, de gestos, de ritmos e de significados, de quem se exige um corpo apto a lidar com uma variedade de procedimentos de criação e movimentos gerados pela necessidade da obra.

Concebe-se, assim, um bailarino que adquire uma consciência apurada do processo de criação através da investigação das múltiplas possibilidades de expressar uma ideia pelo movimento. É preciso colocar que não foi só o bailarino da *Terpsí Teatro de Dança* com suas experiências particulares e improvisações que construiu o processo criativo; o que possibilitou o trabalho foi a opção por um processo colaborativo de criação compartilhada em que as ideias foram discutidas pelo grupo em uma reflexão coletiva.

Entende-se, portanto, que o estudo das experiências em criação compartilhada, norteadas pelo processo colaborativo, vem ao encontro de nossa inquietação originada na necessidade de compreender o que acontece no processo criativo que mescla dança e teatro.

O grupo *Terpsí Teatro de Dança* utilizou o processo colaborativo como procedimento de criação cênica. O requisito básico para que isso acontecesse foi o fato de que o grupo não partiu de uma estrutura de coreografia ou dramaturgia acabada, mas que está sempre em constante construção. O fato de não haver uma concepção de espetáculo já feita e, sim, premissas ideológicas estabelecidas pela companhia permitiu trabalharem com um bailarino propositivo e crítico diante das tomadas de decisão. No processo de criação, ocorreu uma organização horizontal e igualitária na qual o diretor não concentrava todos os poderes, o que fez com que os bailarinos se tornassem agentes ativos. A função da coreógrafa diretora era ordenar todas as contribuições em favor da unidade e da coesão da ideologia da *Terpsí Teatro de Dança*.

A questão do compartilhamento foi fundamental para a evolução do processo, na qual a autoria não se constituía em preocupação. Os sujeitos criadores eram os integrantes do grupo. Vivenciou-se um espaço de troca no qual os bailarinos e

Carlota Albuquerque com, distintas formações, cooperaram para a criação da obra, atuando como interlocutores de seus próprios campos de atuação. Esse ato de criação, como já citado, operou-se de modo horizontal com relações não hierarquizadas, firmadas pelo desejo de constituir uma obra cuja autoria fosse compartilhada entre todos, apesar de que, em geral, a obra resultante destes processos colaborativos fosse apontada como inacabada, intencionando-se a sua continuidade.

Identificar procedimentos relativos ao processo de criação, identificando seus princípios operatórios, é tarefa bastante difícil, principalmente quando tratamos de criação coletiva ou em grupos. Organizar um pensamento único a respeito esbarra na pluralidade de experiências existentes no Brasil e no Mundo, mas faz-se necessário pensar a respeito. Entender como se originam os processos acontece na Biologia, na Física, na Psicologia e em tantas outras áreas do conhecimento, e com as Artes não é diferente. O estudo teórico dos processos artísticos é indispensável, pois confere legitimidade e seriedade à prática, estabelecendo seu norteamento. Todo o artista que pensa em trabalhar de forma séria e consciente precisa, além do talento e da prática, do conhecimento teórico sobre o que está fazendo.

Por fim, sob a reflexão exposta, pensa-se que o presente trabalho evidencia aspectos teóricos determinantes da prática artística de um grupo consolidado, através dos quais acredita-se fomentar o campo de pesquisa sobre os processos de criação em artes cênicas.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Caio Fernando. **Pequenas Epifanias**: crônicas(1986-1995). Porto Alegre: Sulina, 1996.

____. **Cartas**. Porto Alegre: L&PM , 2002.

ALBUQUERQUE, Carlota. **Percorso da Criação**. No. prelo 2008.

____. **Nascia o Terpsí**. No. prelo, 2012.

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.

BANOV, Luiza Romani Ferreira. **Dança Teatral**: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços. Campinas, 2011.

BAUSCH, Pina. **Pina Bausch, Routledge Performance Practitioners**.New York: Editora ROTLEDGE, 2009.

BERGSON, Henri. **Evolução Criadora**. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 1998.

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

DANTAS, Monica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Editora da UFRGS,1999.

DETLER, Erler. **Pina Bausch**. Kilchberg: Stemmler,1994.

FAHLBUSCH , Hannelore. **Dança Moderna e Contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

____. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRAZ, Wagner. **Ditos e Malditos: Desejos da Clausura**: O Processo de Criação da Terpsí Teatro de Dança. Porto Alegre: Edição do autor, 2011.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: O Jogo como Elemento da Cultura, São Paulo: perspectiva, 2010.

HUNT, Marilyn. **Magazine Dance**.n.16, 1999.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo – perspectiva 2008.

KOUDELA, Ingrid D. **Jogos teatrais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

LABAN, Rudolf. **Domínio de Movimento**. (org. Lisa Ullmann). São Paulo: Summus, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro. Editora 7 LETRAS, 2008.

NAVAS, Cassia. **Dança e mundialização**: políticas de cultura no eixo Brasil-França. São Paulo: Hucitec, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

_____. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 2008.

PAVIS, P. **Da Stanislávski a Wilson. Antologia Portalesulla Partitura**. Drammaturgiadell' Atorre. Coleção Teatro Eurasiano 3, Bologna1, Quadermidel Battello Ebbrio, p. 63-81, 1997.

PUCCETTI, Ricardo. **Os Seres da Lama**. São Paulo: UNICAMP, 2005.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do Corpo Manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perpectiva - Fapesp, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Annablume - FAPESP, 2006.

_____. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo : Anna Blume - FAPESP, 2002.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ, 2002.

SCHMIDT, Jochen. Learning what moves people. In: J. Schmidt et al. **Tanztheater today**: Thirty years of German dance history. Seelze/Hannover: Kallmeyersche, 2000.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

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

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

STANISLAVSKY, Constantin. **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 3.ed. Campinas: Autores Associados, 2006.

TESES/ DISSERTAÇÕES

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: espetáculo cênico com alunos do Instituto de artes da UNICAMP**. Tese (Doutorado em Dança Contemporânea). Instituto de Artes. São Paulo: UNICAMP, 2007.

OLIVEIRA, Antônio Ricardo Fagundes. **Corpo Subjetivado: a categoria expressividade do sistema Laban/Bartenieff na formação do ator contemporâneo**. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2006.

ARTIGOS/ REVISTAS/ JORNAIS/ DVDS/ SITES

BARBA, Eugênio. **Il Prossimo Spettacolo**. L' Aquila, Edizioni Texus, 1999.

DANTAS, Mônica. **A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança**. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 7, n.13-14, p.13-18, 2007.

FERNANDES, Ciane. **A dança teatro de Pina Bausch: redançando a história corporal**. O Percevejo Online, Ano VII, n.7, 1999. Disponível em: <<http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2011.

GHILBERT, Laure. **Danser avec le III Reich: Les danseurs modernes sous le nazisme**. Bruxelas: Ed. Complexe, 2000 apud GREBLER S. A. Maria, A dança – teatro e as formas coreográficas da modernidade. Cadernos do JIPE – CIT no.18 – Estudo em movimento I: Corpo, Crítica e História. Salvador, Universidade Federal da Bahia/UFBA/PPGAC, 2008, pp. 114 a 126.

GREBLER, S. A. Maria, **A dança – teatro e as formas coreográficas da modernidade**. Cadernos do JIPE, CIT, n.18, Estudo em movimento I: Corpo, Crítica e História. Salvador, Universidade Federal da Bahia/UFBA/PPGAC, 2008:114 a 126.

KERN, Daniela. **O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato**. In: metis: história e cultura, V.3, n.6. 2004.

MARFUZ, Luiz. **O Paradoxo da Construção do Personagem na Dança-**

Teatro de Pina Bausch. Revista Repertório Teatro/Dança nº15, p.12, Porto Alegre 1999.

SALDANHA, João. **Release: solos trazem coreografia do carioca João Saldanha para São Paulo.** Disponível em:

<www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2716&cd_noticia=6471>. Acesso em: 20 mar. 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **Encenação e Cenografia para Dança 2.**

Diálogos Possíveis. FSBA, Jan./jun. 2007. Disponível em:

<www.fsba.edu.br/dialogospossiveis>. Acesso em: 15 jan. 2011.

STRATICO, A. F. José. **Objeto Cênico e o Sujeito: História, Memória e Interrelações.** 2010. Disponível em: Disponível em:

<<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAAnica/Pesquisa/ilumina%E7%E3o%20c%EAAnica%20espetaculos.pdf>>. Acesso em: 07 mar. 2011.

VALLE, Flavia Pilla; FERRAZ, Wagner. **Da Instalação coreográfica a Cena Frontal : Notas Sobre o Experimento "Ditos e Malditos".** Revista Sala Preta. Disponível em:

<<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/355/370>>.

Acesso em: 15 mar. 2012.

WEBER, Suzanne. O universo onírico do Terpsí teatro de dança. 2011. Revista Sala Preta. Disponível em:

<<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/355/370>>. Acesso em 10 mar. 2012.

CORREIO DO POVO, 8 de janeiro de 2000.

JORNAL DO COMÉRCIO, 28 de julho de 2006.

PINA BAUSCH em Roma. Rosemberg. Roma, dez/2000. Disponível em:

<<http://360graus.terra.com.br/titorosemberg/default.asp?did=6503&action=galeria>> Acesso em: 09 jan. 2010.

RELAÇÃO das peças de Pina Bausch. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/>>.

Acesso em: 10 jun. 2010.

REVISTA SALA PRETA. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta>>.

Acesso em: 15 mar. 2012.

ARTES PLÁSTICAS. História das Artes Plásticas, Fases Artísticas, Arte Pré-Histórica, Arte Egípcia, Arte Grega, Arte Romana, Arte Bizantina, Arte Medieval, Arte Renascentista, Barroco, Romantismo, Realismo, Expressionismo, [arte abstrata](#).

Matéria postada em Sua pesquisa.com [s.d.]. Disponível em:

<www.suapesquisa.com/artesplasticas>. Acesso em: maio, 2011.

DAS TANZTHEATER der Pina Bausch (O teatro de dança de Pina Bausch). Eine Koproduktion von Wuppertaler Tanztheater Pina Bausch, Goethe Institut, Hongkong.

Disponível em: <<http://idanca.typepad.com/photos/>>

[pina_bausch_no_brasil/pina_bausb_525jpg_108.html](#)>. Acesso em: 26 dez. 2006.

APÊNDICES

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM A DIRETORA E COREÓGRAFA DA
COMPANHIA *TERPSÍ* TEATRO DE DANÇA

Nome: Carlota Albuquerque

Data: 23/03/2011

1. Como você desenvolve o trabalho como coreógrafa?

Carlota: Em 1987, quando iniciamos nossa “verdade de grupo”, pretendíamos romper com a ideia formatada do *ballet* clássico, não como prática de treinamento, mas como linguagem cênica. Aos poucos, fomos construindo um “fazer” próprio que pudesse estar diretamente relacionado “como olhar”, enquanto diretora-coreógrafa, as diferenças e texturas de movimento em cada um dos integrantes do grupo. Com o tempo, cada um (às vezes dentro da obra já estreada,) foi se apropriando da cena e na cena. Às vezes, eu propunha uma alteração de tempo das partituras criadas em laboratório para adaptá-las ao corpo de cada interprete, às vezes propunha intenções opostas ao que construímos como matriz, colocando um objeto cênico para, a partir dele, alterar o movimento inicial. Como rotina diária, jogamos com a ideia de alterar “cenas” ou “partituras” já construídas para criar o que denominamos novos conflitos e, assim, deixar a obra mais viva. Essas alterações eram sempre provocadas ora porque o espaço cênico interferia no “olhar” da cena, ora porque o intérprete sem perceber, às vezes, alterava algum gesto que acionava (em mim) desejo de “melhorar” a obra. Ele, intérprete, muitas vezes, na sua atuação, criava novos conflitos, que não haviam surgido anteriormente e que para a obra se apresentavam como muito mais interessantes. Com isso, tínhamos que assumir o risco de alterar também outras cenas. No início, estas alterações, muitas vezes, provocavam um descontentamento no bailarino, que sentia a necessidade de fixar as partituras – um conflito que passou a ser discutido e adaptado dentro do grupo. Chegávamos a um consenso: primeiro fixar e se necessário alterar. O “se necessário” iniciava o momento mais autoral de nossa linguagem: o bailarino assume um papel fundamental e transformador e fica atento às interferências e acasos. Cria uma figura cênica tão própria, tão fundamentada na obra que, a partir daí, qualquer que fosse a alteração de elenco (na mesma obra) era recriado uma nova partitura onde aquele intérprete pudesse ter seu papel transformador. Com

isso, passamos a utilizar a expressão “intérprete colaborador”: aquele que atua, colabora com a criação e com a construção dramaturgica e que “joga” na cena entre a obra e seus companheiros de grupo. Deve estar sempre desperto e esperto e observar atentamente além dos estímulos que desencadeiam ideias para a criação, os acasos e mudanças de rumo que perpassam um processo, dentro do *Terpsí*.

2. Gostaria que você falasse como se deu o nome do grupo.

Carlota: O nome *Terpsí* surgiu em um momento quando eu estava pesquisando a Mitologia greco-romana para roteirizar um espetáculo infanto-juvenil que seria apresentado com alunos da Fundação de Artes de Montenegro e com alunos de Porto Alegre, onde ministrava aulas de dança. Paralelo a minha carreira pedagógica existia nossos laboratórios de criação com um grupo de artistas (bailarinas), algumas ex-alunas e outras colegas e amigas de dança. Nesse ano, em Porto Alegre, graças a uma produtora chamada Sônia Duro, começava a existir eventos produzidos pela Secretaria de Cultura do Estado, da qual ela fazia parte. Como a Sônia lutou sempre pelo profissional de dança, uma das exigências para participar destes eventos é nos formalizarmos enquanto grupo-empresa com CNPJ. Assim, ao mesmo tempo em que nascia timidamente a ideia de formação de um grupo, houve subitamente a necessidade de nominá-lo e registrá-lo. Então, por sermos na época um grupo formado apenas por mulheres, por opção, surgiu *Terpsicore ou terpsichore*, musa da dança e música na mitologia grega. Mantivemos apenas o TERPSI e adicionamos a linguagem “teatro de dança”.

3. Considerando que a expressão usual é dança-teatro, porque no nome do grupo se utilizou de forma invertida “teatro de dança”?

Carlota: Para romper o que o tradicional deixava encoberto como não dito na cena, escolhemos como nome próprio um que tivesse a “cara” do que pretendíamos. E o que pretendíamos? Era ter liberdade para investigar a obra, a cena e onde nada estivesse pré-conceituado enquanto linguagem. Acolhemos nossas estranhezas sem necessariamente conhecer como faríamos e, sim, experimentar nosso corpo em movimento, pensando no movimento do teatro, no cinema e, sobretudo na vida! Dentro então de nossa ideia de corpo, estava claro que deveria estar ali presente nossa história como pessoas comuns, mas poeticamente apresentadas ou representadas. Passo a passo, observando nosso andar, nosso grotesco, nossas

belezas, um momento de solidão, de esvaziamento, tempestades... Criar uma teatralidade a partir do corpo que dança, criar uma dramaturgia que abrisse espaço para nossas inquietações e investigações de movimento. Um teatro sem “fala”, uma dança com “texto” a partir de um gesto.

O *Tanztheater*, no Rio Grande do Sul, em 1987, era de certa forma pouco difundido enquanto linguagem. Na época, quase não tínhamos referências videográficas ou teóricas e nossas influências estavam mais conectadas aos movimentos que partiram da Argentina e Uruguai não apenas pela proximidade geográfica como pelo intercâmbio profissional. Com a participação do *Terpsí* no *Carlton Dance Festival*, 1990, com a obra *Quem é?*, iniciamos uma nova fase de projeção na dança nacional, nossa criação passou a ser vista como peculiar e autêntica. Iniciava nessa época toda uma luta pela consolidação e manutenção de trabalho que priorizava a busca por território, via espaço físico, mas também território enquanto permanência, resistência e identidade de grupo. Dentro desse contexto já estamos inseridos na linguagem de dança-teatro, como necessidade de discurso artístico, não mais separando a arte da vida cotidiana. O *Tanztheater* alemão passa a ser nosso objeto de admiração e pesquisa após a criação do grupo quando através de uma mostra de filmes do Instituto Goethe conhecemos mais o trabalho de Suzanne Linke, despertando mais tarde, nosso olhar, para os trabalhos da grande criadora Pina Bausch e o *Tanztheater de Wuppertal*.

As obras da revolucionária Pina Bausch e seus bailarinos-intérpretes provocaram uma mudança na busca de sentido para o que seria a dança para o Terpsí e, principalmente, impulsionaram reflexões sobre poética e estética neste mundo contemporâneo. Perguntas como: Qual o sentido do coreógrafo dentro de um grupo de trabalho continuado? passou a ser uma constante busca de respostas a cada novo processo de criação, hoje e no início da formação.

4. Quais são os motes mais empregados como estímulo aos bailarinos na criação de movimento?

Carlota: Nossas inquietudes, medo, solidão, o esvaziamento são temas aparecem como um traço recorrente. E estão presentes nestes malditos nos quais me inspirei e observei, carregando para a obra.

5. Como acontece a relação entre música e movimento nas suas criações, mais especificamente na obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*?

Carlota: Uma Colcha de Retalhos: algumas músicas foram colocadas a partir da pergunta: Qual o seu desejo? E depois: qual a música que desejarias dançar? ao mesmo tempo em que uma música-tema composta pelo ator e músico Álvaro Rosacosta surgia como base. Nela está parte do poema O corvo de Alain Poe, as palavras-chaves desta obra tema-seriam suspense. Outras músicas foram selecionadas e recortadas, editadas e mixadas e na maioria das vezes seguiam a coreografia da cena e não propriamente as partituras dos gestos. Os movimentos estavam a serviço da dramaturgia e essa tinha um ritmo, um espaço, uma fluência... Outros movimentos foram coreografados a partir das células rítmicas dos ditos populares, criávamos sons e intenções, ora acentuando palavras, ora desacelerando, etc. Porém, algumas partituras foram obsessivamente musicais (melódicas).

6. Qual a importância do objeto na criação coreográfica dessa obra?

Carlota: Acredito que a relação com objeto, manipulação, exploração ao extremo (nosso extremo) seja uma das características mais recorrentes no Terpsí. Mesmo em partituras criadas sem o objeto, eles aparecem para fortalecer a dramaturgia e acabam transformando a cena.

7. Na sua percepção, o que foi acrescentado, em termos de práticas, à experiência dos bailarinos em função desta obra?

Carlota: Penso que o que o bailarino trouxe foi a riqueza da sua experiência enquanto sujeito criador em um processo aberto, que possibilitou que fosse trazida sua história pessoal e traduzir isso para os movimentos.

8. Até que ponto o texto interferiu como detonador do movimento?

Carlota: Para o interprete Raul Voges criar a figura do Ubu Rei, o texto foi o detonador do movimento, porém, como sempre em nossas pesquisas, a relação com os objetos criaram o corpo do Ubu.

9. A situação de remontagem, como é o caso de *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, impôs desafios diferentes e procedimentos singulares durante os ensaios? Quais?

Carlota: Foi um processo diferente para cada interprete. Para cada um solicitava uma tarefa, para alguns trouxe novos movimentos pré-concebidos; para outros, novos textos, ditos populares ou uma nova música.

10. Porque remontar uma criação? E em especial essa obra?

Carlota: Puxa, é uma dúvida que me atormenta, na verdade é o grupo que deseja, pois na maioria das vezes eu não gosto do que faço, estou sempre insatisfeita, quero mudar, ou abandonar.

11. Há alguns artistas que falam em reciclagem de elementos (movimentos, situações) de um espetáculo para outro. Isso acontece no trabalho do *Terpsí Teatro de Dança*?

Carlota: Quando revisitamos uma obra, certos elementos reaparecem, assumindo por vezes, funções diferentes da anterior, o que é muito positivo e sempre bem aproveitado na construção do trabalho.

12. No processo de criação como você prepara a sessão de ensaio? Ou seja, o que traz para o ensaio? Você faz registros durante os ensaios e de que natureza são? Desenhos, palavras, etc?

Carlota: Não existe uma regra (acho), não gosto de ensaios, depois de um tempo vou me angustiando, tento mudar cenas, transformar e, muitas vezes, deveria ter mais calma e apenas olhar. Venho tentando com o tempo estabelecer metas, mas dificilmente consigo. Às vezes registro em papéis soltos palavras que peço para um intérprete para não esquecer e guardar (uso esta expressão). Tentei várias vezes uma ensaiadora, mas, no fundo, ainda não consegui relaxar neste momento, é uma dificuldade...

13. Como você abordou a situação da substituição de bailarinos na remontagem?

Carlota: Não é possível substituir um bailarino, quando entram novos elementos, tudo se transforma, passa a ser um novo processo, de composição e de criação.

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM UMA DAS FUNDADORAS DO GRUPO TERPSÍ TEATRO DE DANÇA

Nome da(o) bailarina(o): Maria Celeste Spolar Etges (Leta Etges)

Data: 13/10/2011

1. Considerando que a expressão usual é dança-teatro, porque no nome do grupo se utilizou de forma invertida “teatro de dança”?

Leta: Bom, eu acredito que principalmente pela influência que tinha a caminhada da Carlota. Eu me lembro que ainda Rollan dizia que a Carlota gostava de usar teatro no meio da dança dela e que quando ela conheceu e a gente acabou conhecendo um pouco trabalho da Pina Bausch e da Suzane Linck, a gente viu e reconheceu que ali estaria um lugar que também trabalhava nesse formato que ela queria trabalhar, que era botar o teatro no meio da cena, não ficar tão atrelado e preso ao movimento da dança ou ao movimento clássico, no caso ou ao movimento da dança e, sim, que o teatro estivesse presente. Acho que tem muita influência dessa linguagem que durante a vida inteira a Carlota tinha de botar a cena no meio do movimento de dança, principalmente por isso, eu acho.

2. Comente um pouco sobre a trajetória do grupo.

Leta: Era colega da Carlota, a gente foi reunindo um grupo de colegas e amigas que dançavam e todas tinham principalmente uma grande admiração pelo trabalho dela, pela forma como ela desenvolvia o trabalho dela. Isso foi o que nos uniu. Principalmente a cabeça do trabalho, que era a Carlota, era a forma como ela queria expressar e da forma como ela usava a gente para compor essa cena. E o grupo na época, quando a gente começou a trabalhar junto, a gente montou o atelier de dança e foi fazendo uma parceria. Existia um grupo de meninas que estava dançando, já de uma certa idade, mais velhas, que não fazem parte de nenhuma escola de dança e sempre foi feito uma criação com a gente em que tínhamos muita liberdade de colocar as suas coisas, que era diferente do que a gente tinha num outro trabalho de escola, em que a gente representava ou atuava de acordo o que era requisitado. Aliás, a gente tinha muita interferência, acho que isso fez com que nós nos uníssemos. Eram pessoas de lugares diferentes. A Carlota conhecia

Suzana, Silvia porque elas vinham de cidade de Montenegro e foi trazendo a Laura, que veio através do atelier de dança, a Angela que trabalhava com Carlota na Moema e eu que dançava com ela, ao que se juntou Eloisa Valdez e pessoas de diferentes lugares que tinham a mesma admiração pelo trabalho da Carlota e se reconheciam no trabalho corporalmente que ela desenvolvia. Assim, a gente foi compondo trabalhos em que a Carlota era sempre a cabeça do trabalho, mas ela permitia que a gente interferisse nesse trabalho e, naquela época, existia movimentos de dança diferenciados onde eram dança Porto Alegre, coordenado pela Sandra Duro, tinha influência de fora que vinham gente para fazer julgamento então era o início desse movimento onde a gente colocava para fora o trabalho e organização do grupo e era um grupo diferente como era o do *Ballet Phoenix* e outros que eram vinculados a uma escola específica e o nosso não tinha uma escola por trás era um grupo muito independente. Tudo era feito pela gente acho isso eram uma característica daquela época não existia nada por trás existia uma escola, alguém que tivesse comando era todo o grupo que era responsável por tudo que acontecia figurino, cenário todo mundo costurava, pintava todo mundo criava então era basicamente a característica principal do grupo. Todos queriam trabalhar com dança de uma maneira mais profissional e foi uma coisa que na época conseguimos criar uma programação do que a acreditávamos ser um bailarino profissional ter horário para trabalhar, fazer aula, não era simplesmente ensaiar não! A gente viveu como um grupo fazendo aula junto, compondo junto e atuando junto e quando a gente tinha que trabalhar fora no caso tinha que arrumar um horário que não atrapalhasse o grupo. A primeira pessoa que saiu do grupo foi eu, exatamente por isso porque comecei a trabalhar com horário fixo e assim começou a interferir no desempenho do grupo porque o grupo era um todo, a gente fazia aula no mínimo quatro horas por dia e depois das aulas a gente iria para o ensaio isso era uma coisa muito forte no grupo acreditávamos desse diferencial.

3. Exponha alguns aspectos relevantes de sua participação.

Leta: Bom, a minha participação foi à criação junto com a Carlota do grupo tentando fazer uma parceria. Também fui figurinista do primeiro espetáculo do grupo: As Quatro Estações e do segundo As três Parcas, mas ao mesmo tempo eu sabia que eu não poderia interferir na criação da Carlota, então eu acabava fazendo um

trabalho de apoio que também não consegui fazer muito porque, como bailarina, acabei me misturando nas coisas e acabava tendo um conflito entre dança e fazer um apoio de administração. Acho que não existia uma pessoa que fazia isso, é uma característica do grupo. A minha participação no momento de bailarina eu tinha que ser cobrada como a mesma no momento que era colaboradora eu tinha que ser cobrada como tal. As coisas se misturavam muito, não tínhamos um papel diferente de cada um, a gente tinha que realizar todos os papéis ao mesmo tempo.

Acho que eu dei o máximo que eu pude e dei o que achava era digno do Terpsí. A gente tinha muito isso presente que queria fazer um diferencial, que não poderíamos ir lá simplesmente dançar. A gente tinha que participar de tudo e no momento que eu senti que não estava mais correspondendo essa expectativa do que a gente criava do que seria o grupo essa entrega para o grupo eu achei que estava na hora de eu sair foi uma coisa o meu tempo foi mais curto em função do meu trabalho e eu tinha optado por ter filhos, então achei que não tinha nada mais a ver comigo. Naquela época que todo mundo estava investindo, por isso abri mão para poder sair.

4. O que a participação de Eneida Dreher acrescentou ao grupo?

Leta: Com a Eneida eu tive pouca relação no grupo, porque essa era a época que eu já havia saído então eu fiquei trabalhando diretamente com ela, mas só como apoio e depois quando eu saio como bailarina eu fiquei fazendo algumas aulas e ajudando até o tempo que eu consegui fazer. O que me chamava a atenção era que a Eneida tinha um conhecimento corporal, tinha uma garra como pessoal e profissional que resgatava essa disciplina e entrega. Talvez tivesse sido num momento onde o grupo estivesse em mais conflito em que as pessoas estavam de repente abrindo mão de algumas coisas até para sobreviver porque criamos uma expectativa que iríamos viver disso e se entregou para isso, mas com o tempo eu fui saindo, outra foi abrindo mão, onde ficou realmente a Carlota e a Angela segurando ferreamente acreditando nisso.

Então, a Eneida veio resgatando isso justamente no momento em que as pessoas estavam começando a sair e ela fez novamente ter consciência para a gente se definir ou são Terpsí no sentido da entrega que a gente acredita precisa ter uma entrega total não que não pudesse, mas a entrega para dança precisa ser total

a minha experiência com Eneida vinha com o conhecimento fantástico da parte da dança que a íamos nos apropriando desse conhecimento e também cobrava muito um outro posicionamento total nosso, porque acreditávamos a dança assim e tínhamos que viver nesse formato, essa foi a minha vivencia com a Eneida no grupo

5. Qual foi a contribuição do grupo em termos de inovação no cenário da dança em Porto Alegre?

Leta: Eu acho em termos de grupo principalmente o que era um trabalho profissional a contribuição o que é um trabalho profissional de pesquisa que um trabalho de pesquisa não se limita a uma hora e meia por dia ele se limita a uma entrega de um corpo então eu acho principalmente isso que o que é um trabalho de pesquisa como um todo. A Carlota não consegue trabalhar com alguém num momento o corpo precisa estar entregue e a gente no Terpsí tinha que estar entregue eu acho que no cenário foi um dos primeiros grupos que apresentou esse formato sem estar ninguém por trás sem ter uma escola por trás que tivesse subsidiando rompendo todas as barreiras possíveis tentando de todas as maneiras que se acreditava ser profissional em que a entrega total então no cenário do trabalho a entrega desse conhecimento do teatro no meio a gente abri mão dessa coisa colocar um movimento da dança clássica ou dita clássica e trabalhar com essa linguagem de teatro que a gente começou a buscar e aprender essa influencia foi muito grande.

APÊNDICE C - ENTREVISTA COM OS BAILARINOS DA PRIMEIRA E SEGUNDA
MONTAGEM: 2009/2011

Nome da(o) bailarina(o): Angela Spiazzi

Data: 30/10/2011

1. Fale um pouco sobre sua trajetória dentro da dança.

Angela: Comecei na Dança um pouco tarde, pelos padrões da época. Pisei em uma sala de dança aos 15 anos. Carlota Albuquerque era a ministrante. Foi amor à primeira vista. Então, era correr pra não ficar pra trás. No mínimo duas aulas por dia. *Ballet* na turma infantil e Moderno com a turma da minha faixa etária. Férias nem pensar. As viagens de verão eram em busca de outras escolas, e ou companhias profissionais para aprimorar o corpo e a técnica. Passei pelas mãos de nomes como: MárikaGidalli, Décio Otero, Roni Leal, Sayonara Pereira, Cristine Bruñell, Simone Rorato, Ismael Guiser, Eneida Dreher e Victória Milanês entre outros. Aos 18 anos, entrei para a Companhia Terra do RS. Como estagiária e permaneci até o início de sua extinção, um ano e meio depois. Logo após em uma conversa sobre carreira, mercado de trabalho, linguagem coreográfica e coisa afins, surgiu à ideia de fundar a Companhia Terpsí.

Fazer parte deste grupo, que resolveu mudar o rumo das suas vidas e encarar essa batalha insana, muito me honra. Desde então sigo na Terpsí. Nesta caminhada de artista beirando 30 anos, tenho o privilégio de possuir em meu currículo trabalhos assinados por alguns diretores e coreógrafos como: Carlota Albuquerque, Luciano Alabarse, Denise Barella, Décio Antunes, Zé Adão Barbosa e Sayonara Pereira.

Meu Currículo se mistura um pouco com o da Companhia Terpsí, não poderia ser diferente. Tanto que brinco às vezes me apresentam como Angela da Terpsí. É já virou sobrenome.

2. Como você conheceu o grupo e porque se interessou em participar?

Angela: Foi um convite, e a proposta vinha ao encontro das minhas buscas.

3. Você poderia descrever alguns procedimentos empregados na indução à criação coreográfica proposta dentro dos ensaios para a obra Ditos e Malditos?

Angela: Tudo começou com os textos. Palavras guiavam o sentido, a ação. Primeiro geral, ou seja, todos caminhavam pela mesma esfera, depois, o indivíduo começa a tomar forma. Então os caminhos começam a se dividir. Alguns personagens já definidos por Carlota começavam a habitar os ensaios. Mas nada que não possa com o tempo e o desenvolvimento do trabalho vir a ser modificado ou até substituído. Os laboratórios de movimento eram intensos, buscávamos um corpo de uma personalidade com intenções e atitude afinadas. E a cada dia sofria transformações. Passa-se a compreendê-lo e a partir de então interpretá-lo. Os integrantes (elenco) da Companhia provem de linguagens distintas, o que fez com que as partituras coreográficas detivessem gestos diversos, embora em alguns momentos discursassem sobre o mesmo tema.

A criação acontece em conjunto, coreógrafa e interprete. É difícil definir como, pois tudo se dá através de estímulos que acontecem no momento do ensaio. Às vezes uma palavra, uma queda, um “não entendi que era isso” e foi lá. Descobre-se o mundo.

4. Como você sentiu estes processos e como foi mostrar o resultado em cena?

Angela: Ao contrário do que pode se pensar, quando o espetáculo vai pra cena ele ainda não está pronto. A cena faz parte do processo. Este momento único vivenciado pelos interpretes é o momento onde tudo fica mais evidente. Ou seja, o que funciona e o que deve ser descartado é decidido depois de passar diante dos refletores.

5. Como você vê sua relação com objeto, música e texto nesta obra?

Angela: Tudo faz parte de um só. O Objeto é parte do corpo, a música é o desenho da personalidade e o texto é o pensamento do Dito. Não há como separá-los. Se não fosse o charuto eu não seria Sartre, se não fosse a valsa eu não seria Edgar Allan Poe, se não fosse “mais uma vez” eu não seria Beckett.

6. Como foi retomar os ensaios da coreografia, por uma segunda vez, depois de haver apresentado em outra época?

Angela: Há novos estímulos, descobertas. É reinventar. Foi muito bom. O personagem estava mais vivo do que antes. Excitada, disposta a arriscar, ousar. Foi incrível.

7. O que foi acrescentado em termos de práticas, à sua experiência como bailarino em função desta obra?

Angela: Ir pra cena, é a melhor maneira de “estudar”. O palco é a prova onde nossos conhecimentos são testados. Então o aprendizado é enorme.

8. Como é o dia a dia de treinamento na Companhia?

Angela: Como somos uma companhia independente, e sem patrocínio, temos algumas dificuldades, isso limita o trabalho e influencia no treinamento, temos que individualmente, ser responsáveis pela nossa forma física. A Companhia subsidia dois tipos de aula técnica para os bailarinos e as necessidades individuais ficam a critério de cada um.

9. Qual é a relação das práticas corporais do treinamento com o processo de criação?

Angela: Busca-se o treinamento de acordo com a necessidade da coreografia. O corpo deve estar preparado para o que se quer mostrar. Logo as práticas são definidas pelo corpo que se deseja. Se for necessário treinamento circense, vocal, Bufão, máscaras ou outro tipo de linguagem, busca-se o profissional adequado e dá-se início a transformação.

Nome da(o) bailarina(o): Raul Voges

Data: 31/10/ 2011

1. Fale um pouco sobre sua trajetória dentro da dança.

Raul: Sou bailarino de formação em *ballet* clássico e dança contemporânea. Estudei em escolas de dança, chamados cursos livres. Na época em que comecei 1980, então com 16 anos, pude beber dos exemplos e ensinamentos de alguns mestres, tanto na técnica do *ballet* como na dança moderna. Porém, paralelamente a isso,

procurei cursar todos os cursos livres de teatro que podia tal minha paixão pela dramaturgia expressa pelos corpos e suas palavras, textos, etc. Minha incursão chegou a alguns cursos de circo e outros de especificações na dança, como por exemplo, o de técnicas de elevação, para os duos, cursos de confecção e manipulação de máscaras e outros tantos, tentando buscar conhecimento e aperfeiçoamento. Dancei em alguns grupos de dança de Porto Alegre, e pude experimentar o trabalho de coreógrafos de todo o país como Luis Arrieta, Tíndaro Silvano, Humberto Silva e outros do sul como Morgada Cunha, Valério Cesio, Cláudio Alves. Após quinze anos de trabalho no sul, viajei para São Paulo. Lá cursei Ballet pelo método Cubano em escola especializada e aula da técnica de Dança Moderna de Lester Horton. Trabalhei com o Governo do Estado nas oficinas culturais como professor, e também no SESC em apoio à circulação de espetáculos no interior do estado como monitor do *Ballet Stagium*, e dirigi uma Fundação Cultural durante dois anos consecutivos. Na Fundação, tive oportunidade de criar um Grupo de Dança e uma companhia de Teatro. Dirigi três esquetes de dança teatro e participei como orientador de dois espetáculos, e também trabalhos como professor convidado em duas cidades do interior, montagens que me deram uma visão mais apurada do trabalho de grupo e do trabalho do ator. Acompanhei projeto do Governo do estado durante um ano como monitor de uma atriz, Elisabeth Hartman, que estava dirigindo a peça *Bailei na Curva* para um grupo do interior, e assumi a assistência de direção pela familiaridade com o texto. Voltei em 2001, dancei em dois grupos antes de entrar para Companhia Terpsí, e trabalhei em alguns espetáculos teatrais. Continuo trabalhando como professor e bailarino, com dança e teatro, e buscando aperfeiçoamento.

2. Como você conheceu o grupo e por que se interessou em participar?

Raul: Assisti um trabalho da Companhia Terpsí, “As Três Parcas” e saí do espetáculo dizendo a mim mesmo: é isso que eu quero fazer, eu ainda vou trabalhar com este grupo. Alguns anos após voltar de São Paulo, fiquei sabendo que a Carlota estava dando aulas no Museu do Trabalho. Comecei as aulas e logo nos primeiros dias, Carlota me convidou para dar aulas de *ballet* no museu. Começou, digamos, um diálogo, e a proximidade me fez assistir algumas aulas com o grupo e estar cada

vez mais a par dos trabalhos deste. O convite para integrar a Cia. surgiu em 2006 por ocasião de um projeto de uma remontagem do grupo.

3. Você poderia descrever alguns procedimentos empregados na indução à criação coreográfica proposta dentro dos ensaios para a obra *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*?

Raul: Muitas vezes, quase todas às vezes, existe primeiramente uma energia muito especial no ar, quando vamos entrar na criação. Se forma como uma nuvem sobre o espaço de trabalho. Como aqueles balões de pensamentos que estão nas histórias em quadrinhos, ficamos todos ligados, atados. Pode ser um som que gera o gesto. Pode ser que o bailarino/criador-intérprete se movimenta num ímpeto, ou num deslize cômico, e o olhar da Carlota aproveita este start para o coletivo. O coletivo desenvolve, outros corpos somam gestos ao primeiro e surge o caminho para uma partitura, que poderá ser usada por um apenas, por dois ou por todo o grupo. Pode ser um objeto que passa a ser manipulado livremente, e aos poucos interfere nos corpos de forma a se tornar exatamente aquilo que o olhar da Carlota quer captar naquele momento. Como disse, o objeto interfere nesse corpo, se torna parte do corpo, e os dois se tornam uma partitura. Pode ser o texto, uma frase, uma palavra que aciona o gesto, a união dos gestos e mesmo de dois corpos.

4. Como você sentiu estes processos e como foi mostrar o resultado em cena?

Raul: As partituras do coletivo são sempre costuradas por uma especial atenção de cada um com o outro. Muitas coisas são propostas, nos olhamos muito, criamos caminhos por onde nossos corpos encontram a dramaturgia que o olhar da Carlota aguarda, e constrói.

Assim eu sinto o coletivo, um laboratório que funciona com a cooperação, além da disponibilidade corporal de todos.

No processo individual, ou de pequeno grupo como duo ou trio, também possuímos nossos idiomas para essa proliferação de ideias, seguida de movimentos e acordos múltiplos. Num momento a palavra sugere o gesto, amplia o gesto, instiga o grito ou o sussurro. Em outro, o corpo se move para dizer, para mostrar, para debochar. No “Ditos” desde a instalação existiu um tema e neste tema várias ideias,

que partiam de palavras como poder, desejo, medo, morte, solidão. Algum gesto sugerido pela Carlota iniciava uma pesquisa que gerava uma sequência de movimentos. Somos criadores-intérpretes, e me instiga demais essa forma de trabalho. Flui um repertório como combustível, livremente por todo o meu corpo e minha mente, quando esse processo se deflagra.

5. Como você vê sua relação com objeto, música e texto nesta obra?

Raul: Nas montagens da Companhia Terpsí, a investigação através destes elementos é ampla e livre em seus primeiros momentos. No “Ditos” creio que fui o intérprete com uso mais diverso de elementos cênicos. Dei-me conta disto quando fiz duas listas de ações para meu controle. Serviam para organizar minhas cenas antes do espetáculo começar. Foi então que percebi o quanto estes elementos estavam naturalmente incorporados ao trabalho. Pensar em como surgiram, ou se vieram antes, junto ou depois da fala e da movimentação, não sei dizer. Tenho bem registrado que os ditos populares acionaram gestos que se faziam através dos objetos, como da mesma forma, alguns gestos e propostas corporais acoplaram-se a alguns ditos. O teor irônico implícito nos textos escolhidos, os textos dos escritores ditos “Malditos”, trouxeram um diálogo importante de investigação entre eu e Carlota. Havia referências fortes de dois personagens da instalação coreográfica: o UbuRei e o Homem-velho.

O Primeiro, livremente inspirado no UbuRei de Jarry trazia a ironia e o ar de superioridade de quem tudo sabe mas que já não sabia se teve algum poder algum dia, e o corpo que eu havia curvado durante a instalação coreográfica, com um charuto à mão no braço levemente erguido, cedeu espaço ao corpo que hora se erguia, como a impor ou procurar o poder que pensava ter, e hora se encolhia, recobrando forças para tentar “ser”. Vieram também agora, gestos sinuosos e rebolados, debochados, de um “açougueiro” que apontava para um culpado qualquer de um crime qualquer. O Homem-velho, que na instalação trazia o poder destituído, corrompido, vazio, e também o olhar solitário que debocha de quem pensa ter ganhado muito com o poder que lhe furtou, vem agora escondido por baixo da capa vermelha imponente do próprio Rei Ubu.

Ele se revela quando o Ubu se “descasca” para se mostrar, e na fala traz as palavras do “guerreiro que já não monta”, palavras que aos poucos, também com

seu deslocamento em cena, mostram um vazio, uma solidão e até mesmo o desapego de uma idade que faz pensar sem agir e que vem ávida de “esconderijos e da posição horizontal”. Para mim é muito importante esta relação múltipla, com objetos, textos, a música, o corpo do outro. Este acréscimo de significados causa um desenvolvimento constante. Meu trabalho com alguns textos dos escritores e também com os ditos populares, me fez ver como são importantes esses momentos de constante pesquisa, de experimentação de encaixes e complementos.

Um pequeno gesto complementa uma sequência de frases. Um objeto traz diverso significado a um dito popular tão conhecido. Um limão rima com alemão e pode ser um brinco, uma peruca ou apenas um amargo da vida. A pesquisa, no processo, se torna uma constante descoberta de possibilidades e um caminho de crescimento para o artista que se quer ser.

6. Como foi retomar os ensaios da coreografia, por uma segunda vez, depois de haver apresentado em outra época?

Raul: Como já foi dito, existe um universo de possibilidades, e nele haviam caminhos ainda não explorados, embora já visitados. Além de uma modificação significativa nos aspectos cênicos e no surgimento de uma movimentação do coletivo que substanciaram muito o desenrolar das cenas, houve a entrada de dois colegas e das novas pesquisas individuais e de parceria em cena. Em minha atuação, uma mudança que muito significou para mim foi a volta de dois personagens, citada anteriormente, aquele livremente inspirado no ReiUbu e o Homem-velho. A transformação em um anfitrião fora do palco, na plateia em meio ao público, depois passando ao velho sem poder, na solidão, mostrando uma velhice quase sem serventia, que procura escapar da realidade através de alguns versos, foi uma construção possível, pelo histórico formado por mim, por Carlota e por todo o contexto de ações vividas no caminho que percorremos desde a instalação até aqui. Uma sobreposição de ideias, falas, gestos, sensações, questionamentos e experimentações a respeito destes personagens e dos textos que nos inspiram. Nesta segunda montagem, são muitos os aspectos que contribuem para multiplicar as possibilidades já existentes desta pesquisa continuada que se modifica a cada passo.

7. O que foi acrescentado em termos de práticas, à sua experiência como bailarino em função desta obra?

Raul: Gerou um fluxo contínuo de aprendizagem, desenvolvimento constante. A pesquisa de movimentação, agregada aos tantos elementos, suprem o próprio pensamento sobre a ação física. O limite existe, mas está sempre um passo adiante. Tudo o que foi, será sempre, e será diferente. A dramaturgia do meu corpo absorve um entendimento entre as partes, as partes conversam com mais fluência. A fala, o movimento/gesto, o olhar, a ideia, o pensar criaram seu diálogo.

8. Como é o dia a dia de treinamento na Companhia?

Raul: Aulas de Dança Contemporânea, e agora aulas de Biomecânica teatral, em total de três horas de duração quando juntas. Tudo duas a três vezes por semana, seguidas de ensaio.

9. Qual é a relação das práticas corporais do treinamento com o processo de criação?

Raul: No meu entendimento de Bailarino e Professor, as práticas corporais vêm em primeiro lugar trazer o condicionamento físico necessário para este corpo cumprir o seu papel de intérprete com êxito na movimentação que será proposta. Porém, existe uma consciência corporal para a cena, que se adquire através do exercício da postura, do ritmo, da coordenação, da movimentação que conhece e reconhece o espaço, e que deixa seguro o intérprete para ele criar. Quando se conhece e reconhece as possibilidades, natas e treinadas, deste corpo, e se ousa explorá-las dentro de um estudo específico de trabalho sério em técnicas que trabalham para isso propositadamente, podemos então identificar aquele corpo que trabalha com as múltiplas possibilidades em cena, e dialoga muito bem com todos os elementos propostos.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM OS BAILARINOS DA SEGUNDA MONTAGEM:
2011

Nome da(o) bailarina(o): Francine Pressi

Data: 23/10/2011

1. Fale um pouco sobre sua trajetória dentro da dança.

Francine: Me graduei como Tecnóloga em Dança pela Universidade Luterana do Brasil – ULBRA em 2008, sendo agraciada por mérito acadêmico ao obter melhor média durante o curso de Tecnologia em Dança. Desenvolvo trabalhos artísticos como bailarina desde 2003, participando de várias performances, espetáculos, festivais, mostras de dança e atuando em diferentes companhias de dança no Rio Grande do Sul. Hoje embora eu pratique diferentes estilos de dança, meus primeiros passos foram dados através das Danças Urbanas, e durante dois anos, entre 2009 e 2010 fiz parte de uma das Cias de Danças Urbanas mais antigas do Estado e do Brasil, a Cia Hackers Crew, onde aprofundei meus estudos nos estilos funkstyles (Popping, Locking e Boogaloo).

Ao lado de Wagner Ferraz e Anderson de Souza fundamos o Processo C3 Grupo de Pesquisa na busca por compreender os processos que constroem o CORPO em diferentes CULTURAS relacionando sempre com a CONTEMPORANEIDADE. Escrevi artigos publicados na revista virtual Informe C3, produzida pelo Processo C3 Grupo de Pesquisa, abordando temas como dança, corpo, moda, cultura e contemporaneidade.

Meu primeiro contato com o Terpsí foi através de um projeto no ano de 2007, em que pude frequentar algumas oficinas com aulas dadas pela própria Carlota Albuquerque, e também por Angela Spiazzi e Raul Voges, hoje meus colegas. Mesmo com o término do projeto segui fazendo aulas, mantendo algum contato com a Cia. Até que em 2010 recebo um inesperado convite, onde Carlota me propõe participar como bailarina do Espetáculo “Mahavidyas”, em comemoração ao aniversário do Theatro São Pedro, onde ela assumiu a direção coreográfica. Foi então que pude pela primeira vez dançar ao lado daqueles que até então só tinha como meus professores. Depois deste trabalho fui convidada para estagiar como

bailarina/intérprete na companhia Teatro de Dança, onde meu primeiro trabalho foi a remontagem da obra “Ditos e Malditos: Desejos da Clausura” e mais recentemente a “Instalação Coreográfica – Casa das Especiarias”.

2. Uma vez participando do grupo, o que mais lhe surpreendeu na prática da Terpsí Teatro de Dança? Quais foram os maiores desafios enfrentados por você?

Francine: Talvez uma das coisas que mais me surpreende, e faz com que eu me identifique com a companhia, seja a maneira como os bailarinos lidam com a noção de grupo em cena. Existe um respeito e um cuidado imenso com o outro. É uma cumplicidade que eu desconhecía, você sabe que se algo errado acontecer estarão todos atentos para auxiliar e resolver a cena em cena, e isso dá um sensação de segurança muito bacana. Não existe uma disputa para mostrar quem é o melhor, pois sabe-se que todos ali são importantes à sua maneira, e são nesses gestos de respeito, atenção, cuidado e generosidade que se gera uma sintonia muito forte entre o grupo. Sintonia essa, que é nitidamente visível principalmente em momentos de improvisação.

Certamente o maior desafio se deu assim que cheguei no grupo, que é o fato de mesmo sendo estagiária, existir toda uma bagagem de 24 anos de história e uma identidade muito própria da companhia que devo carregar comigo a partir de agora. Acredito que em cena não importa quanto tempo se está na companhia, mas sim o nome que você está representando, e essa responsabilidade diante dos espectadores é mesma para todos. E esse desafio permanecerá enquanto eu me fizer presente na Terpsí Teatro de Dança.

3. Descreva os procedimentos empregados na remontagem e como se colocaram dentro do Espetáculo? Quais foram às dificuldades enfrentadas e soluções encontradas para transpô-las?

Francine: Em um primeiro momento, houve uma preocupação em relembrar as coreografias e marcações, e no meu caso em aprendê-las, e para isso contamos com o auxílio de Simonne Rorato como ensaiadora, que teve participação na montagem anterior. E em um segundo momento Carlota nos orienta no processo de resgate dos ditos e malditos da obra, das intenções e diferentes intensidades de

cada cena. Houve para mim certamente, uma grande dificuldade em chegar em uma remontagem, substituindo uma ótima bailarina, e sem ter participado dos laboratórios iniciais da obra em questão. Mas com o apoio e generoso auxílio de todos foi possível seguir em frente. Talvez eu tenha sentido maior dificuldade em resgatar o solo que faço justamente por ter partido de um outro corpo, tomado por técnicas e referências bem diferentes das que tenho. Havia uma coreografia com marcações na música, tudo pronto. Mas Carlota me deu liberdade para me apropriar da coreografia, para imprimir meu jeito, minha releitura sobre aquilo, e nisso foram surgindo novas sequências. Da mesma forma se deu meu dueto na mesa com o Edson Ferraz, onde se mantiveram algumas coisas e tantas outras surgiram a partir desse nosso encontro em cena. Aquela mesa não existia na montagem anterior, é algo que foi surgindo com os ensaios... Já meu dueto com o Gelson Farias, embora já existisse anteriormente, dele pouquíssimo se manteve, restaram apenas algumas marcações e uma sequência inicial, o resto foi uma nova relação que se estabeleceu entre os corpos fazendo surgir uma nova coreografia.

4. Como você sentiu estes processos e como foi mostrar o resultado em cena?

Francine: Então, fui me permitindo permear pela atmosfera da obra, deixei os receios de lado para me apropriar dela, e esse talvez tenha sido um grande aprendizado para mim, me apropriar da obra! Hoje assistindo aos vídeos noto a diferença das primeiras para as últimas apresentações, é incrível como a obra vai amadurecendo e o grupo vai ganhando consistência, e o quanto você vai se apropriando da obra para dar a ela a liga técnica e poética necessária. Mas a observo como um eterno processo, pois quanto mais nos apropriamos, mais liberdade sentimos para “brincar” em cena. E talvez seja isso o que Carlota queira dizer quando fala que “a obra só é transformadora no fazer”.

5. Como você vê sua relação com objeto, texto e música nesta obra?

Francine: Vejo a obra em si, com todas as suas possibilidades poéticas e criativas, como uma espécie de intercessor, algo que de alguma forma me afeta e é ao mesmo tempo, por mim afetada. Há uma tentativa de mimetização, uma busca de intimidade com o objeto para que se mantenha um diálogo, uma relação harmoniosa em cena.

6. O que foi acrescentado em termos de práticas, à sua experiência como bailarino em função desta obra?

Francine: Enquanto bailarina/intérprete posso dizer que “Ditos e Malditos: Desejos da Clausura” me proporcionou a oportunidade de perceber possibilidades de criação em tudo, inclusive a partir de “erros”. O que me lembra Deleuze quando diz: “Todas as estradas são possíveis desde que as saídas sejam múltiplas”. E Carlota nos permite e instiga à experienciar essas múltiplas saídas que ela mesma propõe e é geralmente em cena que essas “saídas” se revelam, e nos levam à criar novos links, à percorrer outras estradas. É como se pudéssemos criar ou reinventar essa obra dezenas de vezes a partir de diferentes perspectivas. A segunda montagem, da qual faço parte, já é bem diferente da primeira e muito mais ainda da instalação, e se montássemos uma terceira ou quarta versão então...

7. Como é o dia a dia de treinamento na Companhia?

Francine: Bem, a companhia oferece aos bailarinos aulas de dança contemporânea com Simonne Rorato duas vezes na semana, e treinamento físico com Marcelo Bulgarelli, a princípio uma vez na semana. Fora esses horários e dos ensaios e/ou laboratórios cada bailarino segue uma rotina de treinamento diferente. Eu por exemplo, além do que já é proposto, faço aulas de *ballet* três vezes por semana e ainda frequentava a academia para fazer musculação também três vezes na semana, tive que parar por três meses, mas já estou me organizando para retornar em breve. O treinamento proposto pela companhia não é obrigatório, já que alguns bailarinos em função de outros empregos, não conseguem conciliar todos os seus horários, mas geralmente estão quase todos presentes.

8. Qual é a relação das práticas corporais do treinamento com o processo de criação?

Francine: Na realidade todo o treinamento serve como uma espécie de preparação para os corpos. Como o grupo é composto por bailarinos de corpos muito diversificados, encontramos nas aulas não uma tentativa de estabelecer uma linguagem única, mas sim de prepará-los para responder melhor aos estímulos criativos durante o processo de criação e para que tenham um melhor desempenho

físico durante as apresentações. Obviamente com o trabalho contínuo das aulas, é possível mesmo mantendo essa diversidade corporal, conquistar uma certa harmonia, uma uniformidade entre os corpos.

Nome da (o) bailarina(o): Suzana Schoellkopf

Data: 26/10/2011

1. Fale um pouco sobre sua trajetória dentro da dança.

Suzana: Minha trajetória dentro da dança começa quando ingressei no Conservatório Municipal de Música de Montenegro, agora FUNDARTE aos 7 anos. Fazia aulas de *ballet* clássico com a professora Yole Pinto Hauk, ex-aluna do professor João Luiz Rolla. Aos 17 anos fui morar em Porto Alegre quando ingressei no Grupo Terra Cia. de Dança. Sou bailarina fundadora da Cia. Terpsí Teatro de Dança juntamente com a coreógrafa Carlota Albuquerque que anteriormente havia sido minha na FUNDARTE, e, com esta Cia. Participei das montagens: “Retrato Sépia”, “As Três Parcas”, “As Quatro Estações”, “Quem é?”, “Lautrec...fin de siècle”, entre outras participações. Em 2007 fundei o grupo Troupe Xipô com sede em Montenegro onde permaneço até hoje. Neste atuo como diretora, coreógrafa e bailarina e divido estes encargos com Márcio Barreto.

Trabalhei como atriz, com as peças “As Aventuras de Mime Apestovich do Início ao Meio” e Ubu Rei – direção de Dilmar messias; “A Bela e a Fera”, “Os Saltimbancos” com a qual conquistei o Prêmio Tibicuere de Melhor Atriz Coadjuvante ente outras – Direção Ronal Radde. Gravei algumas trilhas como para a peça “Cabeça-Quebra- Cabeça” com Hique Gomes e Nico Nicolaiewsky– direção Julio Conte, entre outras. Como bailarina, com o Grupo Terra Cia. de Dança, e com a Cia. Terpsí Teatro de Dança com os espetáculos “Retrato Sépia”, “As Três Parcas”, “As Quatro Estações”, “Quem é?”, “Lautrec...fin de siècle”, entre outras e, atualmente, como convidada: “Ditos e Malditos, Desejos da Clausura. Também atuei sob direção de Denise Barella com “Bandoneon”. Na Troupe Xipô com as obras: “Por Você” e “Piazzolla Coreografado”.

Minha formação, penso que seja realmente genética. Venho de família de músicos, em sua maioria empíricos (e brilhantes), tanto do lado paterno quanto materno, onde as manifestações artísticas faziam parte dos encontros familiares, que eram frequentes e muito divertidos. Academicamente falando, comecei a

estudar no Conservatório Municipal de Música de Montenegro, (agora FUNDARTE). Fazia aulas de piano e de *ballet* clássico. Também contribuíram os muitos Workshops que fiz e faço sempre que tenho oportunidade. Entre eles com Bill Cratty - (discípulo de José Limom) , Janne Ruddy- (técnica de Martha Graham), Anna Lázaro -, José Possi Neto, Crinstine Brunnel, Sayonara Pereira, Luiz Alberto Abreu, Carlos Roberto Mödinger, Ivaldo Bertazzo, Gennady Bogdanov, entre outros. Em 2003 ingressei na UERGS em Montenegro, onde cursei e sou graduada em Licenciatura em Dança.

2. Uma vez participando do grupo, o que mais lhe surpreendeu na prática da Terpsí Teatro de Dança? Quais foram os maiores desafios enfrentados por você?

Suzana: Como faço parte do processo da formação e fundamentação do grupo e, conheço muito bem a Diretora Carlota Albuquerque, também Angela Spiazzi, - também fundadora do grupo - surpreender não é bem a palavra, mas a disponibilidade e generosidade de todos os colegas em auxiliar-me foram fundamentais. O maior desafio, foi interar-me da obra já “pronta” (sempre em processo) e, a responsabilidade em assumir uma personagem construída e interpretado por uma bailarina de tanta importância e talento como Simonne Rorato.

3. Descreva os procedimentos empregados na remontagem e como se colocarão dentro do Espetáculo? Quais foram as dificuldades enfrentadas e soluções encontradas para transpô-las?

Suzana: Não participei dos procedimentos de remontagem como um todo, pois resido em Montenegro e isto traz uma certa dificuldade para estar em todos os encontros da Companhia. A dificuldade foi a distância e o pouco tempo, porém, penso que a solução encontrada foi: eu e Carlota trabalhamos e nos conhecemos há mais ou menos 31 anos, o que nos dá uma certa intimidade. Carlota permitiu que eu explorasse a personagem (mantendo como base a criação de Simonne Rorato) de acordo com a minha personalidade.

4. Como você sentiu estes processos e como foi mostrar o resultado em cena?

Suzana: Estes processos fazem parte da minha formação, trabalhamos juntas, eu e Carlota porque temos afinidades, por isso, isto acontece de maneira muito natural. Estar em cena novamente com o Terpsí, na companhia de Angela Spiazzi, sob a “batuta” de Carlota Albuquerque e com artistas que acreditam na arte inteligente e de excelente qualidade torna esta participação muito prazerosa.

5. Como você vê sua relação com objeto, texto e música nesta obra?

Suzana: A minha personagem é representada através do poema de Allan Poe, “O Corvo”. Neste poema, percebo “o Corvo” como um observador e “objeto” transformador de si e do meio. Representa uma metamorfose permanente de quem somos ou do que somos. A música tema do Corvo lembra a questão do tempo, esta cadência, onde o ritmo é simétrico, não importa o que se faça.

6. O que foi acrescentado em termos de práticas, à sua experiência como bailarino em função desta obra?

Suzana: A palavra bailarino soa como algo muito específico e , participar da obras de Carlota Albuquerque é buscar como um todo o Artista. Então, participar deste espetáculo é “remexer na memória”, da minha vida enquanto trajetória artística, renovação dos laços afetivos, oportunidade em acrescentar conhecimentos intelectuais e corporais, praticar a arte com conhecimento de causa, generosidade em saber que outras pessoas continuam a levar adiante com a qualidade artística, energia e profissionalismo este grupo onde me sinto sempre parte, eternamente uma Terpsichore.

7. Como é o dia a dia de treinamento na Companhia?

Suzana: Não participo do treinamento.

8. Qual é a relação das práticas corporais do treinamento com o processo de criação?

Suzana: Mesmo não integrando atualmente a Companhia Terpsí, continuo atuando no grupo Troupe Xipô. As práticas corporais do treinamento exigem uma “consciência corporal”. É preciso entender o corpo para assim acionar os seus mecanismos. Existe a expressão do movimento e para quê ele serve. No processo

de criação são feitos questionamentos sobre o tema, as personagens, sobre a forma como isto será abordado, e o quê toca em cada um de nós.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM A BAILARINA ENEIDA DEHER

Nome da (o) bailarina(o): Eneida Deher

Data: 23/10/2011

1. Fale um pouco sobre sua trajetória artística.

Eneida: Eu comecei com sete anos de idade comecei os estudos com Viadácia Meyer que foi uma das pioneiras do balé clássico na cidade de porto alegre. Em seguida também a Tony Peterson e desde aí eu nunca mais parei, eu fiquei mais de vinte anos fazendo dança. Nas férias quando eu já era adolescente eu ia pro Rio de Janeiro me especializar. Fiz aula com Virna Vichinina que dava dança moderna, com Tatiana Leskova. Então nas férias eu ia com a minha professora ao Rio. Eu tive a lia... E depois a Ilse Simon que foi outra grande professora de balé na cidade e também uma coreógrafa.

A vida toda eu nunca abandonei a dança eu sempre pratiquei esporte. Eu nadei, jogava vôlei, fazia ginástica olímpica, ganhava medalha, mas a dança eu nunca parava. Então eu fui para São Paulo e depois a Nova Iorque estudar Jazz com um grande professor, o Luigi que fazia um trabalho maravilhoso, com uma metodologia maravilhosa, baseada no balé clássico. Tipo os musicais que tu vê nos filmes com o Gene Kelly, até hoje o Luigi está vivo.

Depois eu fui estudar na Alemanha, mas antes disso eu fui a primeira bailarina da companhia Terra uma grande companhia que nós tivemos em Porto Alegre. Trabalhávamos juntos, formamos um grupo. Posteriormente fechamos o Terra, porque trabalhávamos muito mas não conseguimos patrocínio. Daí eu fui pra Alemanha estudar com a Pina Bausch, para mim ela era uma deusa, aquilo sim era dança. Então eu me inscrevi na escola, passei, consegui a vaga, ao mesmo tempo eu ganhei um bolsa do Goethe Institut, o meu pais ficou faceiro e incentivou.

Neste ano eu assistia muitos espetáculos, viajava muito, eu ia pra Holanda, para a Itália, só fazendo o que eu gostava, estudando e passeando, imagina! Quando eu volto da Alemanha, não fiquei lá porque eu tenho um filho, fui convidada pra ficar lá mas não fiquei por causa dele. Eles se apaixonaram por mim porque eu já tinha trinta e poucos anos e fazia uma aula como se tivesse quinze anos. Quando eu voltei me convidaram para ser diretora artística do Palácio das Artes em Belo Horizonte. Eu fiquei feliz porque estava vendo que estavam valorizando o meu

trabalho. Qual não foi a minha decepção quando eu descobri que o que eu ia ganhar mal ia dar pra eu pagar uma peça. Pagavam tão bem que eu mal ia conseguir viver, então eu disse que não e eu ia ser a primeira diretora brasileira porque até então só tinham argentinos e uruguaios e então eu tive que voltar, desiludida. Porto Alegre, ninguém se coçava pra nada, aí, a Carlota Albuquerque foi a única pessoa que se interessou em buscar o conhecimento da técnica que eu trouxe da Alemanha. Porque a coreografia tu precisa ser talentoso mas tu precisa de uma técnica não é só criar. O pessoal do Terpsí fazia ainda balé clássico, caminhava como no balé clássico, mas é tudo bem diferente, dança moderna as pessoas pensam aqui que é tirar os sapatos e dançar e não é assim. Existe todo um desenvolvimento, aprendizagem, como cair, etc. Então a Carlota se interessou e me contratou e nos começamos a trabalhar. Fazia aula duas vezes por semana, até que eu me vi integrada com o grupo, opinava sobre as coreografias.

Então a Carlota me convidou para trabalhar com eles e nós montamos o “Quem é?” pena que não deu pra continuar porque faltou patrocínio, até hoje eles sofrem com isso. Mas foi um casamento perfeito. Tanto que nós fomos ao Carlton Dance em 90. Como as bailarinas demoraram muito para assimilar a técnica eu tive que lapidar os corpos até chegar onde eu queria. O Carlton Dance aconteceu em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Com quem o Carlton Dance? Com Pina Bausch. Então nós estávamos juntas com a nossa deusa porque a Carlota também era apaixonada pelo trabalho dela porque nós falávamos a mesma linguagem, já havíamos dançado no Terra juntas, então nós tínhamos esse passado de amizade. O Terra teve grande sucesso em 81, 82 e 83.

A Sônia Duro, produtora que já faleceu, apoiava muito a dança aqui e trazia os críticos de São Paulo para assistirem os espetáculos e a Carlota recebeu uma crítica ruim num trabalho anterior ao Quem é? E eu era uma das juradas e quando eles criticaram eu disse que eles não estavam entendendo, porque ela era um gênio, um gênio coreográfico. No ano seguinte eles vieram novamente e assistiram o Quem é e por isso que o espetáculo foi ao Carlton Dance, graças a esse evento que a Sônia Duro promovia. A questão foi que juntou o gênio criativo dela com a minha técnica e por isso deu certo. Coisa que ninguém foi até hoje, nem no Paraná, nem em Santa Catarina.

Quando nós voltamos do Carlton Dance nós tivemos uma grande falta de sorte, porque já tínhamos apresentações marcadas na reitoria da UFRGS e em outros lugares, já haviam empresas interessadas em nos patrocinar, mas aí o Collor fez aquilo que fez com as contas das pessoas e todos ficaram apavorados. Ou seja, não adianta só ter talento e trabalho, tem que ter sorte também e o Terpsí não teve sorte nesse momento pra dar aquela “estourada”.

No Carlton Dance teve uma grande entrevista lá no Rio e nós fomos entrevistadas. Eles contaram que ligavam para Porto Alegre pedindo informações sobre as gaúchas que estavam no Carlton Dance porque todos ficaram muito surpresos.

Depois nós fizemos o Lautrec, o Orlando's, místico.. foi lindo, o último espetáculo que eu trabalhei.. Bom, eu trabalhei dez anos com a companhia. Só dando aulas mas trabalhando no ensaios, eu era ensaiadora, professora e ajudava no geral, uma espécie de maitre, direção artística... era uma soma de trabalhos.

2. Comente um pouco sobre a técnica trazida da Alemanha.

Eneida: Olha, isso é meio difícil de falar porque tu terias que praticá-la.(risos) mas em resumo é assim, tu não podes usar nada do clássico, já começa por aí. E é baseada no movimento natural e no cotidiano do ser humano. Se tu tá dançando e cai um livro tu vais deixar cair um livro. É a essência dos movimentos naturais, tu usa o peso do braço, tu usa o espaço como apoio. E vou te dar uma frase que eu fiz na Alemanha e essa frase talvez te diga tudo, é meio petulante mas eu vivi isto e não estou inventando. Eu sou uma bailarina que dancei muito e estudei bastante e posso falar.

Os primeiros seis meses que eu fiquei na Alemanha eu apanhei. Apanhei nas aulas, não conseguia. Eu cheguei lá com o peito armado e a cabeça alta. Tive que baixar a cabeça e esvaziar o peito. A Malu é uma grande bailarina da Pina Bausch, que estreou A Sagração da Primavera, ela me judiava nas aulas porque ela via que eu tinha algo a oferecer. Havia trinta pessoas na sala, uma sala imensa, tinha pessoas que ela nem conhecia o nome. Era uma professora muito vedete, estrela. Era maravilhosa mas era muito estrela. Então ela olhava só pra quem tinha interesse. Ela me xingava, debochava, dizia que eu tinha muita energia, eu aguentava. Hoje, sempre que eu faço as minhas aulas eu entro com o coração aberto. Se tu vai fazer um curso que tu escolheu, então abre o peito e recebe e

aguenta. Isso é bacana, até hoje eu sou assim, humilde, sempre humilde. Mas ela me massacrava, dava risada, todo mundo dava risada de mim e eu aguentava, até que no segundo semestre eu absorvi a técnica, levei tempo mas absorvi.

Então o movimento vem do centro para as extremidades e das extremidades pro centro. É como com o coração isso a gente vê nos mínimos detalhes, e tu tem que usar essa energia do centro Essa energia do centro.. por exemplo: seu eu to aqui ,começa o movimento do abdômen. Eu tenho que levar até final das extremidades e voltar para o centro. Sem ter tensão em lugar nenhum, não tem tensão, além do abdômen. Enfim, agora eu vou te dar uma frase que tu vai cair duro. Quando eu vi que tinha absorvido a técnica eu fiz uma diagonal que eram giros. Ela me “esculhambava” essa professora maravilhosa. PorquÊ eu tinha muita energia e não sabia controlar minha energia, então lá eu aprendi a controlar. Porque tu não dança para a palteia, tu dança pra ti mesmo, porque o trabalho é interno, não é como no balé clássico entende? É como se tu estivesse dentro de um quadro. A não ser que o movimento peça, aí tu vai ter que olhar. Daí fazendo uma diagonal e não girei, eu me transformei no giro. Pronto. Daí tu pensa o que tu quiser. Essa é a essência.

3. E sobre a trajetória do teu trabalho, descreva os aspectos importantes da sua participação neste grupo.

Eneida: Foi aquilo que eu já te disse. Eu fui até lá, aprendi a técnica. Apreendi. E tão bem que eles me convidaram. Porque demorou, mas a força tá lá dentro de ti. Depois eu trouxe essa técnica para Porto Alegre e acho que estes são os aspectos mais relevantes.

4. E sobre sua participação e a relação com o grupo.

Eneida: Fechou total. O grupo ficou muito profissional. Nós trabalhávamos todos os dias. Aulas e ensaios. O trabalho foi de profissional, cem por cento. Levado a sério.