

Gabriela Córdova Christófaro

Movimento expandido

Confluência entre a dança e o teatro na criação do bailarino

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Gabriela Córdova Christófaró

MOVIMENTO EXPANDIDO:
confluência entre a dança e o teatro na criação do bailarino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza

Christófaró, Gabriela Córdova, 1972-

Movimento expandido: confluência entre a dança e o teatro na criação do bailarino. – 2009.
110 f.: il.

Orientador: Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008

1. Dança e teatro – Teses 2. Dança – Estudo e ensino — Teses 3. Movimento (Encenação)
– Teses 4. Expressão corporal – Teses 5. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses 6.
Bailarinos – Formação profissional – Teses 7. Bailarinos – Entrevistas – Belo Horizonte Teses
8. Trans-forma Grupo Experimental de Dança – Teses I. Souza, Luiz Otávio Carvalho
Gonçalves de, II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 793.3

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Luiz Otávio, que orientou esta pesquisa com carinho, respeito, precisão e muita franqueza. As reflexões me deram muito prazer. Nossas conversas sobre dança, teatro, criação, possibilidade, corpo, emoção, sensação, sobre o jeito de fazer de cada um, foram essenciais. Que bom poder compartilhar interesses comuns!

Ao Professor Arnaldo Alvarenga, por abrir as portas da sua casa. Obrigada pela atenção, disponibilidade, escuta, por acompanhar os passos neste estudo.

Aos bailarinos, diretores e pesquisadores que apresentaram suas experiências artísticas, tornando possível este trabalho.

À Zina, secretária de Pós-graduação, por seu zelo com o aluno.

Ao Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, especialmente à Patrícia Avellar Zol, Maria José Reis e Cristiana Menezes, pelo apoio no período de pesquisa.

À Fundação Municipal de Cultura, especialmente à Sônia Augusto, pela compreensão nesta fase de estudo.

Ao Tarcísio Ramos Homem, pela amizade e cumplicidade. Nosso trabalho faz parte desta pesquisa.

Ao Serginho e à Vivi, pela amizade, proximidade, e pelas trocas que tornam o nosso dia-a-dia possível.

Ao Ricardo Garcia, pela amizade e pelo tratamento dado às entrevistas.

A Andréa Mourão, pelo seu olhar sensível do corpo dos bailarinos. Obrigada por me ajudar a retomar as atividades.

À querida avó Efigênia Christófar, porque me deixou um segredo de vida, completamente fundamental para esta dissertação.

À orientadora de tantas coisas da vida, avó Rosilda Cerqueira, pelas rezas, biscoitos, farofa, franguinho cozido, feijão, xuxu todo cortadinho do mesmo tamanho. Pelos vestidos de algodão, pelas conversas e risadas lá no seu quarto, tão cheiroso e arrumado.

Ao meu pai, Cícero, que me levou e buscou no “balé” durante tantos anos. Mas nunca pensou que aquilo ali fosse só um “balé”. Por saber que arte é profissão.

À minha mãe, Dôra, por me propiciar condições fundamentais para esta pesquisa e tantas outras coisas.

À minha irmã, Raquel, por me auxiliar no trato com a tecnologia.

Aos meus irmãos, Daniel e Camilo, por ajudarem a cuidar dos meus filhos, Davi e Heitor, com tanto cuidado e afeto.

Especialmente agradeço ao Davi e ao Heitor, que me acompanham, divididos entre me deixar quieta e exigirem bravamente um passeio bem legal. Obrigado por reorientarem o meu corpo e a minha dança.

RESUMO

Esta dissertação investiga a confluência entre a dança e o teatro na composição do bailarino, participante da criação e da cena. Baseando-se em um estudo teórico e em depoimentos concedidos por artistas de Belo Horizonte, que participaram de processos de criação envolvendo as interfaces entre o teatro e a dança, a pesquisa se interessa pela maneira como o corpo é conduzido em função da composição coreográfica.

Contemplamos o conceito de movimento, sob a perspectiva de Rudolf Von Laban, e o conceito de ação física, de acordo com Constantin Stanislavski, Gerzy Grotowski e Luis Otávio Burnier. A partir destes, estabelecemos referenciais para a reflexão proposta: o corpo, o espaço e o tempo, sob os aspectos físicos e os aspectos situacionais e relacionais.

A investigação do trabalho do bailarino se desenvolveu através da identificação, no seu processo de criação, dos referenciais estabelecidos, das características apresentadas por esses referenciais e a maneira com que foram utilizados.

Finalizamos nossa pesquisa com o capítulo “Movimento expandido”, no qual propomos uma articulação entre os conceitos de movimento e ação física, reelaborando questões dos depoimentos dos bailarinos e traçando nossas considerações sobre os potenciais de mobilidade artística do corpo.

ABSTRACT

This dissertation investigates the confluence of dance and theater within the composition of the dancer, conceived herein as a participant of the creation and of the scene. The research, based upon a theoretical study and statements given by some of Belo Horizonte's dancers who participated in creative processes involving the interfaces of theater and dance, is interested in the way the body is conducted when serving the choreographic composition.

We contemplated the concept of movement under the perspective of Rudolf Von Laban, and the concept of physical action according to Constantin Stanislavski, Gerzy Grotowski and Luis Otávio Burnier. Starting from these, we established referential bases for the proposed reflection: body, space and time, under physical as well as situational and relational aspects.

The investigation of the dancers' work was developed through the identification, within their creative processes, of the references established, the characteristics presented by these references, and the way they were used.

We conclude our research with the chapter "Expanded Movement", in which we propose an articulation between the concepts of movement and physical action, reelaborating issues raised in the dancers' statements, and providing our considerations on the artistic mobility potentials of the body.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	TERRITÓRIO DE INVESTIGAÇÃO: MOVIMENTO E AÇÃO FÍSICA	19
2.1	O movimento surge de uma necessidade.....	19
2.1.1	Estrutura física.....	20
2.1.2	Os fatores do movimento.....	21
2.1.3	O esforço	23
2.2	O objetivo de uma ação é outra ação.....	25
2.3	Referenciais para a confluência entre a dança e o teatro: corpo-espaco-tempo	32
3	TERRITÓRIO DE INVESTIGAÇÃO: BELO HORIZONTE/MG	34
3.1	Dulce Beltrão: “Eu quero que seja uma dança com uma coisa dentro.”	39
3.2	Helena Vasconcelos: “Eu não sabia coreografar sem contar.”.....	46
3.3	Marilene Martins: “Parece que está na musculatura.”	51
3.4	Trans-Forma: “O Trans-Forma não era uma escola, era um movimento de dança.”	58
3.4.1	Arnaldo Alvarenga: “Como fazer essas letras virarem dança?”	62
3.4.2	Tarcísio Ramos Homem: “Porque éramos bailarinos e isso fazia com que a dança não fosse perdida.”	65
3.4.3	Lúcia Ferreira: “Sem um coreógrafo à frente, acabava ficando uma coisa complicada.”	69
3.4.4	Vidros moídos – coração de Nelson, por Arnaldo Alvarenga, Tarcísio Ramos Homem e Lúcia Ferreira.....	72
3.5	Raquel Pires: “Éramos pessoas. [...] A gente não criou movimentos. Eram situações, eram imagens.”	73
3.6	Marcela Rosa: “Quando você cria a partir dessa ideia física.”.....	78
3.7	Cristina Rangel: “A pessoa acredita no que ela está fazendo e coloca sentido naquilo.”	82
3.8	Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna: “A gente age intuitivamente.”	87
3.9	Dudude Herrmann: “Não vai querer falar que agora eu sou atriz. Eu sou artista de dança.”	92

4	MOVIMENTO EXPANDIDO	98
	REFERÊNCIAS	104

1 INTRODUÇÃO

O contexto artístico que se inicia no século XX e chega até a atualidade tem a experimentação como premissa. Nesse sentido, as artes cênicas reuniram várias práticas corporais de criação e composição, contemplando um envolvimento entre as artes e dessas com outras áreas de conhecimento. O diálogo entre a dança e o teatro, objeto do presente estudo, compõe esse cenário e promove uma discussão sobre as possibilidades e os deslocamentos feitos pelo artista.

Em uma reflexão sobre as interfaces entre dança e teatro, é indispensável salientar que ambos envolvem de maneira determinante a estrutura corporal como possibilidade de criação. Como salienta Burnier sobre o artista cênico: “No entanto, para o artista, a questão do *como* é muitas vezes antecedida pelo *com o que*, com quais instrumentos: a mímica, a dança, o canto, a dicção [...]. Todos pertencem a um universo objetivo e resultam, digamos, de um uso particular do corpo e da voz.”¹ Dessa maneira, pensar em uma confluência entre a dança e o teatro significou, nesta pesquisa, um interesse pelo corpo e suas possibilidades de criação e composição cênica, tanto para bailarinos como para atores. A análise de Pavis considera que a dança, o teatro, a dança-teatro e a mímica fazem parte daquilo que o autor chama de “artes do corpo”.² Além disso, esse autor constata que essas ramificações artísticas tratam o corpo de maneiras diferentes na composição cênica. Ao localizar tais expressões quanto as suas elaborações corporais, Pavis nos auxilia. Sobre o dançarino, diz:

Não se espera dele que imite uma ação ou conte uma história. Localiza-se mais dificilmente sua trajetória, a partir do momento em que não está inscrita segundo a lógica de uma narrativa ou de uma fábula. Por outro lado, a intensidade e a direção do movimento são muito mais facilmente perceptíveis que seu conteúdo ou seu sentido.³

Também esclarece sobre o trabalho do ator: “Ele dá a ver uma representação teatral da ação, um mundo ficcional entregue em bloco, mas também submetido a uma certa lógica narrativa.”⁴

Nesse contexto, nossos questionamentos foram:

¹ BURNIER. *A arte do ator*, p. 18.

² PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 115.

³ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 116.

⁴ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 118.

- Sendo o corpo, comumente reconhecido como instrumento de criação para bailarinos e atores, ao mesmo tempo em que dança e teatro são identificados como categorias cênicas diferentes, como evidenciar diferenças no trato corporal desses artistas?
- Reconhecidas algumas diferenças entre os modos de elaboração corporal de bailarinos e atores, podemos conceber essas diferenças como referenciais para a observação e a análise da relação dialógica entre a dança e o teatro?
- Identificando distinções entre a perspectiva corporal do bailarino e a do ator, podemos prever então que estudar o diálogo entre a dança e o teatro sob a perspectiva do bailarino é diferente de estudá-lo sob o ponto de vista do ator?

De acordo com as considerações de Pavis, em que a dança, o teatro, o bailarino e o ator apresentam características distintas em relação ao trato corporal e à composição do movimento, consolidamos a possibilidade de investigar o diálogo entre a dança e o teatro sob a perspectiva da dança e do bailarino. Nesse sentido, focalizamos alguns recursos corporais no trabalho do bailarino e no do ator e pesquisamos traços na criação em dança, que são identificados e relacionados ao teatro.

Na história da dança cênica e acadêmica, a articulação entre a dança e o teatro está presente e pode ser identificada tanto nas obras clássicas de balé, como nas composições datadas nos séculos XX e XXI. Nesse panorama, alguns recursos criativos utilizados na composição coreográfica têm sido identificados e relacionados à prática do teatro. Para Eliana Rodrigues Silva, a narrativa é um dos recursos que compõe obras com esse caráter.⁵

A inserção do elemento narrativo na composição de dança foi uma das principais proposições de Jean-Georges Noverre, bailarino francês e mestre de balé da Ópera de Paris. Suas *Lettres sur la danse (Cartas sobre a dança)*, datadas de 1760, questionaram o caráter da dança do século XVIII, estruturada em função dos “divertimentos” (pequenas óperas com coreografias) apresentados nas cortes europeias. Criando os chamados “balés de ação”, o autor interessou-se em “promover uma construção lógica da cena, onde forma e significado pudessem coexistir”.⁶ Para uma elaboração mais consistente dos enredos, lançou mão das narrativas, das pantomimas e de uma intencionalidade orientada pela ação. Noverre também instaurou novos ideais coreográficos e críticos para o dançarino. Recusou a movimentação caracterizada pelas acrobacias e virtuosismos; e a utilização dos figurinos e das máscaras,

⁵ SILVA. *Dança e pós-modernidade*, cap. II.

⁶ HÉRCOLES. *Formas de comunicação do corpo*, p. 11.

inadequados ao trabalho corporal e expressivo do artista. Seus escritos propõem uma dança que reúna a mecanicidade e a expressividade nos movimentos, atenta ao conhecimento da estrutura e das possibilidades do corpo.⁷

Os balés de ação de Noverre antecederam os balés românticos do século XIX, também caracterizados pelo uso do elemento narrativo, como *Giselle*, *O lago dos cisnes*, *A bela adormecida* e *O quebra-nozes*, que permanecem, na atualidade, nos repertórios de algumas companhias de dança: “A maioria dessas obras descreve histórias fantásticas com personagens reais que contracenam com seres etéreos, fadas e príncipes, sempre expressando a dualidade real *versus* ideal, carnal *versus* espiritual, vida *versus* morte.”⁸

Após esse período, nos séculos XX e XXI, além do elemento narrativo, outras características serão apontadas nas composições que abrangem o diálogo entre dança e teatro. Para essa verificação, alguns coreógrafos são essenciais, como Kurt Joos e Pina Bausch, representantes da dança-teatro alemã.⁹

Aluno de Rudolf Von Laban e um dos precursores da dança moderna na Alemanha, Kurt Joos criou em 1928 o Folkwang Tanz-Studio. Em sua obra se destaca *A mesa verde*, que estreou em três de julho de 1932 e foi apresentada com grande sucesso em Paris e em outras cidades europeias. Essa composição, reconhecida por introduzir a estética da dança-teatro na cena artística, se constitui por uma “dança da morte”¹⁰ desenvolvida em oito cenas e que conta com 11 personagens. Sua dramaticidade é construída através de movimentos dançados e da mímica expressiva, articulados intimamente com a música. O coreógrafo tratou preferencialmente das questões sociais da sua época. Em *A mesa verde*, fez uma leitura da Primeira Guerra Mundial, ressaltando a personagem da “Morte”.

Pina Bausch marca de maneira significativa a proposta artística apresentada pela dança-teatro, com uma escritura própria que ampliou as considerações corporais e cênicas para a dança, na segunda metade do século XX. Aluna e integrante da companhia de Kurt Joos, a coreógrafa tornou-se diretora do Tanztheater Wuppertal, na cidade alemã de

⁷ MONTEIRO. *Noverre: Cartas sobre a dança*, p. 66.

⁸ SILVA. *Dança e pós-modernidade*, p. 90.

⁹ Além deles, a bailarina e coreógrafa Suzanne Linke também figura-se como representante da dança-teatro alemã. Outros artistas se apresentam afinados com essa proposta, embora não utilizem a denominação dança-teatro: o belga Wim Wandekeybus, diretor do grupo La Última Vez, Alain Platel, dos Les Ballets C. de la B., Anne Teresa de Keersmaeker, diretora do grupo Rosas, o francês Joseph Nadj, entre outros.

¹⁰ As danças da morte ou danças macabras são de origem bastante antiga e remontam o contexto onde o homem é levado para o seu destino incontestável (FARO; SAMPAIO. *Dicionário de balé e dança*, p. 108).

Wuppertal, em 1973. Em entrevista a Fábio Cypriano, fala sobre a criação do seu processo, constituído por perguntas feitas por ela e respondidas pelos bailarinos:

Utilizei, além dos bailarinos, vários atores, e percebi que não podia criar a partir de evoluções do corpo, mas sim da cabeça, e por isso comecei a fazer perguntas sobre o que o grupo pensava do texto e o vínculo com a vida pessoal de cada um. Percebi que isso funcionou muito bem, e desde então sempre utilizei perguntas.¹¹

A descrição da coreógrafa nos aponta que os atores utilizam, necessariamente, outros recursos além das “evoluções do corpo”. Nesse processo, esses outros estímulos foram encontrados por Pina Bausch em um texto escrito e nas relações pessoais suscitadas a partir dele. Mas apesar de admitir uma aproximação efetiva do universo teatral, Pina optou por trabalhar apenas com bailarinos: “É que a relação com o corpo é diferente. Os bailarinos têm uma relação particular com o próprio corpo. Sabem o que é ficar fisicamente cansados, exaustos. Quando se está cansado, percebe-se melhor o que é ser simples, natural. Pronto, é isso que eu procuro, a simplicidade.”¹² Assim, a coreógrafa atenta para a contundência do aporte físico no trabalho do bailarino, relacionando-o à simplicidade. Observamos que, para Pina Bausch, esse suporte físico se instaura de maneira determinante na criação de uma obra de dança, assim como, no trabalho do ator, a fisicalidade virá necessariamente acompanhada de um contexto que envolve as relações pessoalizadas. Pavis apresenta uma perspectiva que dialoga com a da coreógrafa. Ele descreve a confluência entre a dança e o teatro:

Seu objetivo é fazer que coexistam cinese e mimese; ela confronta a ficção de uma personagem construída, encarnada e imitada pelo ator, com a fricção de um dançarino, que vale por sua faculdade de inflamar a si próprio e aos outros através de suas proezas técnicas, de seu desempenho esportivo e cinestésico.¹³

De fato, a criação do bailarino tem sido vinculada a uma dinâmica de movimento calcada na fisicalidade do corpo e seu suporte cinestésico. Além disso, nas composições coreográficas caracterizadas por uma aproximação entre a dança e o teatro, a presença de alguns recursos como a mímica, o elemento narrativo, o universo caracterizado por personagens e os acontecimentos têm sido vinculados à prática do ator.

¹¹ CYPRIANO. *Pina Bausch*, p. 32.

¹² Bausch citada por ALVARENGA. *Apostila sobre o trabalho de Pina Bausch*, p. 15.

¹³ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 83.

Temos como hipótese que a investigação de recursos, identificados como teatrais na composição coreográfica, poderá explicitar e esclarecer os traços processuais do trabalho criativo do bailarino em uma obra de dança caracterizada pela confluência entre a dança e o teatro. Algumas questões alimentam esta discussão, como:

- O que instauram, no processo de criação do bailarino, alguns recursos tidos como inerentes ao trabalho atoral?
- Sob quais perspectivas do bailarino os recursos vinculados ao teatro foram introduzidos na dinâmica coreográfica?

Orientados por tais interesses, iniciamos este estudo pela investigação de dois conceitos: o movimento, sob a perspectiva de Rudolf Von Laban, e a ação física, de acordo com Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Luís Otávio Burnier. A escolha por esses conceitos e autores justifica-se por apresentarem uma perspectiva na qual o artista ocupa o eixo da criação, por esses conceitos estarem vinculados ao processo do bailarino e do ator e por se referirem particularmente ao corpo, especificamente ao seu movimento.

Assim, no capítulo “Território de investigação: movimento e ação física” pesquisamos nesses conceitos os recursos corporais indispensáveis ao bailarino ou ao ator, na criação e na composição. Seleccionamos aí conteúdos temáticos possíveis para a estruturação corporal do artista cênico. Optamos, sobretudo, por verificar as abordagens apresentadas pelos autores citados sobre os referenciais de espaço e de tempo.

A segunda parte deste estudo, o capítulo intitulado “Território de investigação: Belo Horizonte/MG”, consiste em articulações teóricas que coadunam tais referenciais de espaço e de tempo com os depoimentos dos bailarinos/sujeitos que integram esta pesquisa. O material de entrevistas contempla a experiência de artistas belo-horizontinos em processos de criação de espetáculos de dança caracterizados por uma teatralidade. A pertinência de estudá-los deve-se aos apontamentos feitos pela pesquisadora Glória Reis¹⁴ sobre a dança nessa cidade.¹⁵ Reis ressalta a importância do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança (1971-1988), que, criado por Marilene Martins, exerce uma grande influência na história cênica de Belo Horizonte. Além disso, essa autora salienta a confluência entre a dança e o teatro no trabalho do Trans-Forma e confirma que a experiência desse grupo se desdobrou em iniciativas de outros artistas presentes na cena contemporânea. Reis afirma também que o caráter teatral em

¹⁴ REIS. *Cidade e palco*.

¹⁵ Utilizamos também como fonte e referência a dissertação de mestrado de Arnaldo Leite Alvarenga: ALVARENGA. *Dança moderna e educação da sensibilidade*.

obras coreográficas de artistas da cidade, pode ser conferido anteriormente ao período de atividades do Grupo Trans-Forma, nas propostas de Klauss Vianna e de seu grupo Ballet Klauss Vianna (1958-1963).

Além disso, não posso desconsiderar o fato de exercer uma atividade artística e docente na cidade de Belo Horizonte, o que também orienta o meu interesse por alguns processos de criação específicos e o meu olhar de uma espectadora inserida no contexto cênico, que acaba por eleger determinadas manifestações.

Assim, o Grupo Trans-Forma foi o nosso referencial histórico e artístico para a escolha dos bailarinos/sujeitos que compõem o corpo das entrevistas e orientam o desenvolvimento da nossa análise. Do Grupo Trans-Forma, entrevistamos os bailarinos Arnaldo Alvarenga, Lúcia Ferreira e Tarcísio Ramos Homem, especificamente sobre suas experiências na criação do espetáculo *Vidros moídos – coração de Nelson*.

No período anterior às atividades do Grupo Trans-Forma, entrevistamos a bailarina Marilene Martins sobre sua experiência na criação da coreografia *O caso do vestido*, com o Balett Klauss Vianna. E apesar de não termos qualquer registro histórico sobre outras influências artísticas desse período no trabalho do Trans-Forma, consideramos a pertinência de investigarmos o caráter das montagens coreográficas do Ballet Minas Gerais, dirigido pelo Professor Carlos Leite. Além de seguir a corrente estética do repertório clássico, de forte apelo teatral, Carlos Leite encaminhou artistas de referência neste estudo, como Klauss Vianna, Marilene Martins e a bailarina e coreógrafa Dulce Beltrão. Sobre o processo coreográfico de Carlos Leite, foram entrevistadas as artistas Dulce Beltrão e Helena Vasconcelos.

Posteriormente ao período de atividades do Trans-Forma, nossa seleção esteve pautada nas possíveis ressonâncias em resposta aos impulsos dados por esse grupo. Assim, fomos inicialmente guiados pelas trajetórias dos profissionais que integraram o Grupo Trans-Forma, como foi o caso da escolha pelo espetáculo *Carne viva*, do Grupo 1º Ato, dirigido por Arnaldo Alvarenga e Dudude Herrmann, e também da inserção de espetáculos de Dudude Herrmann, com a Cia. Benvinda, criada pela artista. Também abrangemos iniciativas artísticas cujos autores reconhecem a presença de uma teatralidade em seu trabalho, como foi o caso do espetáculo *Coreografia de cordel*, apresentado pela Cia. de Dança do Palácio das Artes, que teve direção coreográfica de Tuca Pinheiro, e também da Cia. No Ar, fundada pelos artistas Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna. Durante a pesquisa, agregamos outras informações além dessas iniciais, que reforçaram a nossa escolha por esses bailarinos, grupos e espetáculos

Assim, entrevistamos Marcela Rosa e Raquel Pires, como integrantes do Grupo 1º Ato, especificamente nos espetáculos *Carne viva* e *Mundo perfumado*.¹⁶

A bailarina Cristina Rangel foi entrevistada em função do seu trabalho no processo criativo do espetáculo *Coreografia de cordel*, da Cia. de Dança do Palácio das Artes.¹⁷

Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna, da Cia. No Ar, apresentam o processo de criação do espetáculo *Cittá*.

Dudude Herrmann expõe os processos de criação dos espetáculos *Iphigênia*, no qual trabalhou em parceria com o ator e diretor Adyr Assumpção, e *Maria de Lourdes em tríade*.

Além desses, outros artistas e pesquisadores foram entrevistados e colaboraram para o desenvolvimento deste trabalho: o bailarino Cristiano Reis, da Cia. de Dança do Palácio das Artes; o artista Joaquim Elias, por seu trabalho desenvolvido no Grupo de Dança 1º Ato; as diretoras Cristina Machado, da Cia. de Dança do Palácio das Artes, e Suely Machado, do Grupo 1º Ato; o bailarino e coreógrafo Tuca Pinheiro; a historiadora Glória Reis e a pesquisadora paulista Lenira Rengel.

As entrevistas contemplam assuntos como o processo de formação do bailarino, a aproximação e a convivência entre artistas de diferentes áreas, a coexistência da dança e do teatro na criação e na composição coreográfica. Ficamos tocados pela riqueza das muitas histórias que foram contadas. Não raro é possível perceber, no texto das entrevistas, uma pausa isenta de palavras, onde essas foram substituídas pelo movimento, fato que agregou informações sobre os hábitos expressivos do bailarino. Para a reflexão pretendida, selecionamos nos depoimentos as partes que privilegiam nossos interesses, ou seja, a confluência entre a dança e o teatro na criação do bailarino.

Ressaltamos que as falas dos artistas se referem a obras de diferentes épocas. No entanto, é indispensável esclarecer que não tivemos a finalidade de apresentar uma análise histórica sobre o processo de criação em dança, na cidade de Belo Horizonte. As experiências tratadas aqui foram reunidas em função de apresentarem perspectivas sobre o diálogo entre a dança e o teatro na composição do bailarino, e sua utilização se justifica pelo nosso objetivo de desenvolver uma análise de cunho artístico sobre processos de criação em dança, em que

¹⁶ O espetáculo *Mundo perfumado* teve direção coreográfica de Alex Dias, que atua também como bailarino do Grupo 1º Ato.

¹⁷ A Cia. de Dança do Palácio das Artes ocupa o posto de corpo artístico oficial do estado de Minas Gerais.

há uma confluência entre recursos corporais vinculados à dança e outros identificados ao teatro.

Nas nossas considerações finais, o terceiro e último capítulo, “Movimento expandido”, reunimos observações sobre o processo de criação do bailarino no ambiente de confluência entre dança e teatro, elaborando considerações sobre os conceitos de movimento e de ação física. Nessa parte, faço também uma breve reflexão sobre a minha condição artística diante das questões levantadas aqui.

Meu interesse por este tema vem sendo construído durante a minha formação artística e acadêmica e na minha prática docente. Meus estudos de dança foram feitos em escolas livres: Meia-Ponta Studio de Danças, 1º Ato Centro de Dança e Estúdio Dudude Herrmann. Alguns mestres influenciaram profundamente a minha maneira de perceber o corpo, a dança e a cena: Dudude Herrmann, o artista Arnaldo Alvarenga, a educadora corporal Irene Ziviani, a *maître* de balé Bettina Bellomo e a introdutora da técnica Contato e Improvisação no Brasil, Tica Lemos.

Nesse percurso, algumas experiências coreográficas chamaram a minha atenção para a teatralidade, como os trabalhos de Dudude Herrmann e Arnaldo Alvarenga, na Meia-Ponta Cia. de Danças, da qual fiz parte. Influenciou-me também o encontro com o diretor Tarcísio Ramos Homem, um compartilhamento de interesses pela composição: inicialmente, no Grupo Experimental de Dança da Fundação Clóvis Salgado (1996-1997); depois, na pesquisa “Fronteira e fusão entre a dança e o teatro” – que resultou no espetáculo *Rua das Flores* (1999-2000), no espetáculo *Por que tão solo?* (2006) e, mais recentemente, na intervenção urbana *Dança para árvore* (2009).

Em 1999, ingressei no curso de graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal de Minas Gerais, no qual pude me debruçar sobre conceitos como movimento, energia, ação, ação física, criação e outros, sob um viés teórico. Essa experiência me possibilitou complementar as minhas percepções corporais e cênicas, elaborando mais intensamente os atravessamentos corporais vivenciados nos processos coreográficos.

Dessa maneira, esta pesquisa é desenvolvida sob a minha perspectiva de artista. Por vezes, tal condição me auxiliou a compreender determinadas situações – e, em outros momentos, me possibilitou confrontar materiais estudados com referenciais particulares, oriundos da prática corporal. Nesse sentido, não somente os ensaios favoreceram as elaborações desta pesquisa, mas também a experiência como professora de dança no Centro

de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, no Grupo 1º Ato, na Cia. de Dança do Palácio das Artes e na Cia. Mário Nascimento.

Com esse trabalho, espero contribuir para a criação, reflexão do artista cênico e para a prática colaborativa entre a dança e o teatro. Mas também acreditando que o exercício artístico esteja inserido em diferentes âmbitos de conhecimento, espero contribuir para os atravessamentos que se fazem entre a sala de ensaios e a atividade docente.

2 TERRITÓRIO DE INVESTIGAÇÃO: MOVIMENTO E AÇÃO FÍSICA

2.1 O movimento surge de uma necessidade

O movimento fundamenta as proposições de Rudolf Von Laban sobre a expressividade humana. O autor observou o ato de mover como um indicativo de existência de vida, comum no cosmos e nos seres vivos: homens, plantas e animais. Ele concluiu que o movimento está relacionado às necessidades daquele que o faz. O animal se move para satisfazer necessidades básicas, como a fome e o medo. O ser humano se diferencia dele pela sua necessidade de comunicação e por expressar aspectos subjetivos através do movimento, constituídos por elementos que Laban identificou como espirituais.

O movimento humano foi observado e analisado na prática artística, na vida cotidiana e em diferentes ambientes de trabalho. Na dança, importante campo de interesse do Sistema Laban, o autor desenvolveu um estudo denominado Coreologia:

Coreologia é a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como um estudo geométrico, mas na realidade é muito mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável.¹⁸

A Coreologia se ramifica em abordagens específicas:

- a *corêutica*, uma pesquisa sobre o espaço, que envolve o espaço interno do corpo e o espaço externo ocupado por ele;
- a *eukinética*, que diz respeito aos aspectos qualitativos, expressivos e da dinâmica do movimento;
- a *labanotation*, um sistema de notação que registra o movimento, incluindo os aspectos quantitativos, qualitativos e suas considerações subjetivas.

¹⁸ Laban citado por RENGEL. *Dicionário Laban*, p. 35.

Além disso, o Sistema Laban adotou uma prática que reúne o movimento e a voz, denominada *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Som-Palavra). Tal metodologia estruturou uma formação multidisciplinar para bailarinos e atores e está vinculada às origens da dança-teatro alemã.¹⁹

O arcabouço teórico-prático organizado por Rudolf Von Laban se desdobrou em pesquisas e discussões durante os séculos XX e XXI. É o caso das elaborações do coreógrafo William Forsythe,²⁰ que propôs organizações corporais no espaço a partir de parâmetros diferenciados de equilíbrio. Também dedicados a essa abordagem são o Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, em Nova Iorque, e o Laban Centre, em Londres. No primeiro, Imgard Bartenieff acrescenta à abordagem labaniana os Fundamentos Corporais Bartenieff. Estes se fundamentam no conhecimento somático como aporte para a expressividade, que tem sido aplicada tanto em iniciativas artísticas como em procedimentos terapêuticos. A perspectiva apresentada pelo Laban Centre, de Londres, envolve a criação em dança. Além da expressividade corporal e cênica, contempla estratégias facilitadoras e articuladoras inerentes à composição coreográfica, como a interface com outras linguagens. Esses atualizadores²¹ do Sistema Laban mantêm duas características essenciais, estabelecidas no primeiro modelo: reafirmam a unidade corpórea como premissa para o atuante e investem na pesquisa somática como aporte para a expressão e o movimento do corpo.

De acordo com Laban, o movimento foi organizado a partir de três focos de observação: a estrutura física, os fatores do movimento e o conceito de esforço.

2.1.1 Estrutura física

Laban propõe que o corpo seja observado a partir de uma subdivisão:

- a cabeça;
- o tronco separado em parte superior, o centro de leveza, e o inferior, o centro de gravidade;
- os lados direito e esquerdo do corpo, considerando as articulações dos membros inferiores e superiores, as mãos e os pés.

¹⁹ FERNANDES. *O corpo em movimento*, p. 29.

²⁰ Bailarino e coreógrafo americano (1949). Desenvolveu um estudo técnico referencial para a dança.

²¹ Rengel denomina atualizadores os artistas e pesquisadores que ampliaram as considerações apresentadas pelo Sistema Laban de Movimento.

2.1.2 Os fatores do movimento

Laban os considerou como referenciais básicos para criação, observação, análise e notação dos movimentos. São eles:

- a fluência;
- o espaço;
- o peso;
- o tempo.

Alguns autores,²² quando tratam dos fatores do movimento, fazem referência às etapas do desenvolvimento humano, como, por exemplo:

- a noção da identidade e da existência de si próprio e do outro, que se dá através das relações espaciais;
- a conquista da verticalidade, que se concretiza na relação entre o peso do corpo e a gravidade;
- a identificação de referenciais como hora, dia, antes, depois, conclusão de atividades, que surge através das noções de tempo.

Sob a perspectiva de Laban, a fluência, o espaço, o peso e o tempo são utilizados para abordar as qualidades intrínsecas ao movimento e podem indicar as finalidades de quem o realiza. Hodgson e Preston-Dunlop esclarecem:

Entendendo os movimentos e suas funções, podemos consequentemente encontrar um significado do entendimento das pessoas. Se eles se movem para satisfazer uma necessidade de expressão, então através da observação e análise do movimento podemos perceber a necessidade, e também os objetivos e intenções do movimento.²³

Laban estabeleceu parâmetros de caráter qualitativo e quantitativo para cada um dos fatores:

²² FERNANDES. *O corpo em movimento*; RENGEL. *Dicionário Laban*.

²³ HODGSON; PRESTON-DUNLOP. *Rudolf Laban*, p. 17.

a) Fluência

Diferentemente dos outros três, envolve apenas o aspecto qualitativo: indica as variações entre a liberação e o controle do movimento. Por vezes, será menos evidente que os outros fatores, ou poderá ser observado através de qualquer um deles.

b) Espaço

Cumprir as funções de localização e identificação. Inclui indicações como:

- as direções e o deslocamento corporal que variam entre frente, atrás, lados direito e esquerdo e as diagonais, à frente e atrás, da direita e da esquerda;
- as variações posicionais do indivíduo que oscilam entre a posição deitada e a posição em pé e que definem os níveis espaciais baixo, médio e alto;
- as extensões alcançadas por braços e pernas, que poderão indicar o perto, o normal e o longe, de acordo com os referenciais apresentados pelo conceito de cinesfera. Esse conceito define que o espaço ocupado pelo corpo compreende a distância máxima natural alcançada pelos seus membros;
- os diferentes percursos traçados no espaço, definidos através de um caminho direto, angular ou curvo.

O espaço indica, para Laban, a atitude interna da atenção.²⁴ Esse fator está relacionado ao desenvolvimento da criança, no período aproximado dos três meses de vida, quando o bebê começa a focalizar pessoas e objetos e a fazer pequenos deslocamentos em direção a eles. A ocupação do espaço está também relacionada à experiência comunicativa, como salienta Rengel.²⁵

c) Peso

É um fator que determina a relação do indivíduo com a gravidade e orienta o deslocamento da posição deitada para a posição em pé, ou seja, a conquista da verticalidade. Poderá ser observado a partir das informações qualitativas de leveza e firmeza, que indicam as resistências fortes, normais ou fracas em função de um determinado peso. Esse trabalho corporal gera várias tonicidades musculares, que também demonstram as qualidades do movimento. Rengel salienta a presença da vontade, nesse contexto, já que é exigido um

²⁴ LABAN. *O domínio do movimento*, p. 131.

²⁵ RENGEL. *Dicionário Laban*, p. 65.

investimento de quem se move para sustentar seu corpo e concretizar o deslocamento.²⁶ Laban relacionou o peso com a atitude interna da intenção. O autor esclarece: “Um corpo esticado para cima oferece uma impressão diferente de um curvado para baixo.”²⁷ No caso do artista cênico, a associação entre a intenção e o movimento fundamenta uma estratégia expressiva.

d) Tempo

É o último fator a se estabelecer no desenvolvimento da percepção do indivíduo, que, na idade aproximada de cinco ou seis anos, começa a ter noção de referências como dia, hora, começo, meio e fim.²⁸ Para Laban, o fator tempo indica um ato de decisão e caracteriza-se pelas velocidades rápida, normal ou lenta dos movimentos, pela concretização dos mesmos, pelas pausas e pelas maneiras como as unidades de tempo se dispõem e instituem determinado ritmo. O autor salienta a potencialidade desse recurso em um universo expressivo de caráter não verbal, citando manifestações da Grécia antiga em que os artistas confiavam na função simbólica do ritmo e o utilizavam para construir contextos emocionais.

2.1.3 O esforço

As necessidades de expressão geram diversas combinações entre a fluência, o espaço, o peso e o tempo. Essa organização interna está relacionada ao conceito de esforço e torna possível a qualidade e a expressividade do movimento. O esforço indica que no modo de mover-se há uma especificidade resultante da necessidade do indivíduo. Tal necessidade e o movimento não surgem apenas da urgência mecânica do corpo, mas de uma atitude da pessoa em relação a si mesmo e ao seu entorno. Laban explora a relação entre o esforço e a imaginação, na qual as variações apresentadas pelos fatores e o ato imaginativo sofrem constante interferência, reciprocamente. O autor também propõe estratégias para estimular a construção do esforço. Para isso utiliza algumas ações, de acordo com o impulso e o potencial de mobilidade que elas apresentam. Laban estabeleceu oito ações básicas: flutuar, socar, deslizar, açoiar, pontuar, torcer, espanar e pressionar. Segundo ele, essas ações constituem

²⁶ RENGEL. *Dicionário Laban*, p. 67.

²⁷ LABAN. *O domínio do movimento*, p. 205.

²⁸ RENGEL. *Dicionário Laban*, p. 70.

distintas combinações entre os fatores do movimento e, conseqüentemente, geram diferentes qualidades de esforço.

Apesar de seu estudo não ter sido desenvolvido com finalidades estéticas, Laban prevê sua utilização no trabalho criativo de bailarinos e de atores. Na dança, Laban apresenta comentários sobre o movimento em algumas vertentes coreográficas: as danças puras ou abstratas, e os dramas-dança. Nas danças puras ou abstratas, constata a relevância do elemento musical. Esse tipo de composição se desenvolve através das indicações sobre a estrutura do corpo e os fatores do movimento, definidos de acordo com suas indicações qualitativas e quantitativas do sistema desenvolvido pelo autor. Nos dramas-dança, Laban considera a presença de temas como as narrativas e os acontecimentos, as situações e as relações que os compõem. No entanto, esses acontecimentos não serão utilizados de maneira direta. No caso, o bailarino os traduz com as indicações qualitativas e quantitativas dos fatores de movimento, de acordo com uma abordagem simbólica.

No trabalho atoral, como nos dramas-dança, os temas serão as narrativas, os acontecimentos e as situações que as compõem. Os procedimentos propostos por Laban concentram-se nos personagens. No caso, o esforço e os fatores do movimento serão utilizados para imprimir qualidades às movimentações, que poderão ter diferentes caracteres. Essa abordagem é explicada pelo autor: “Eis a razão para o teatro: o desejo de travar relações com o universo dos valores.”²⁹ Tais “valores” salientam as escolhas do indivíduo, as quais o levam a uma atitude diante de um acontecimento:

As pessoas se lançam em busca de algo que lhes seja valioso. Esse valor pode ser material, moral ou espiritual, mas é sempre um valor. O desejo dos valores gera conflitos tanto ao nível da vida interior do indivíduo, quanto no mundo externo, entre pessoas que cultivam valores diferentes e incompatíveis.³⁰

Para construir esses valores, Laban propõe que o ator acrescente ao seu movimento, calcado principalmente na mimese corpórea e cotidiana, as referências dadas pelos fatores do sistema labaniano.

Assim, a fluência, o espaço, o peso e o tempo, caracterizados pelos aspectos qualitativos e quantitativos, serão utilizados na criação das danças puras ou abstratas, dos dramas-dança e também na composição atoral.

²⁹ LABAN. *O domínio do movimento*, p. 158.

³⁰ LABAN. *O domínio do movimento*, p. 158.

Torna-se indispensável salientar que, tanto nos dramas-dança como no teatro, as narrativas e os acontecimentos serão os temas tratados. Em ambos o artista fará uso dos referenciais do esforço e dos fatores do movimento. No entanto, nos dramas-dança, os aspectos qualitativos e quantitativos da fluência, do espaço, do peso e do tempo constituirão o eixo da criação do bailarino, que terá como finalidade sugerir e simbolizar os acontecimentos que compõem os temas tratados, mas, de maneira nenhuma, a responsabilidade de descrevê-los ou abordá-los de forma objetiva. Laban comenta que “os movimentos dos bailarinos mostram, no geral, transformações tão oníricas das ações e condutas cotidianas que não pode ser confundido seu caráter simbólico”.³¹ No caso do teatro, os fatores do movimento são utilizados para conferir qualidades ao movimento do ator, caracterizados, de acordo com Laban, pela mimese corpórea da ação cotidiana, em que os acontecimentos tratados são apresentados de maneira explícita. Laban comenta sobre as habilidades do ator: “Este deve saber como espelhar as condições da vida, bem como seu resultado provável, por meio de atitudes corporais selecionadas e de algumas qualidades de movimento; não fosse assim, os valores que ele deseja transmitir permaneceriam irreconhecíveis.”³²

Laban nos propõe então que, em danças de caracteres diferentes, o esforço e os fatores do movimento cumprem uma função estrutural, enquanto que no teatro esses mesmos referenciais são utilizados como elementos complementares.

Dessa maneira, consideramos que a fluência, o espaço, o peso e o tempo, sob os aspectos qualitativos e quantitativos, sejam elementos indispensáveis e estruturais na criação do bailarino.

2.2 O objetivo de uma ação é outra ação

O conceito de ação física abrange o movimento humano sob as premissas de uma expressividade cênica para o ator. Constantin Stanislavski, autor que primeiro sistematizou esse conceito no teatro, interessou-se em investigar o processo de criação e composição do ator. Também diretor, Stanislavski fundou o Teatro de Arte de Moscou, marcando a história teatral com o seu trabalho, desenvolvido no final do século XIX e início do XX. O diretor incomodou-se com a abordagem teatral de sua época, na qual o trabalho atoral era calcado

³¹ LABAN. *O domínio do movimento*, p. 139.

³² LABAN. *O domínio do movimento*, p. 156.

essencialmente na repetição de procedimentos e códigos, que caracterizavam superficialmente personagens e situações. Diferente disso, investigou referenciais e processos para fundamentar o trabalho do ator e a composição da cena.

Stanislavski concordava que alguns atores possuísem habilidades suficientes para a sua atividade artística, porém acreditou que, através de práticas específicas, seria possível favorecer o processo criativo do artista. Ele pretendeu também instigar o olhar crítico e a reflexão sobre o trabalho atoral, apontando a importância da pesquisa artística e negando a estagnação de formas e metodologias. Adotou esse mesmo procedimento em sua própria trajetória, na qual recorrentemente questionava suas proposições.

Em uma minuciosa investigação sobre o trabalho criativo do ator, Stanislavski experimentou processos de construção do personagem. Afinado com um pensamento preponderante na sua época, atento à relação entre mente, corpo e espírito, esse diretor concebeu uma integralidade do ator e estabeleceu estratégias artísticas coerentes com essa ideia. Assim, utilizou uma série de procedimentos, calcados na articulação entre alguns referenciais: os estímulos interiores, correspondentes aos sentimentos e intenções, e os estímulos exteriores, correspondentes às ações componentes dos acontecimentos. Inicialmente, o diretor utilizou os estímulos interiores para estimular e fundamentar a criação do ator; posteriormente, por considerar a instabilidade de tais estímulos, optou pelos estímulos exteriores. Nessa busca por uma técnica que auxiliasse o ator a criar seu personagem, Stanislavski, pioneiramente, chega à elaboração de vários princípios, entre eles o conceito de *ação física*.

Segundo Bonfitto, o suporte prático e teórico desenvolvido por Stanislavski, com o conceito de ação física, influenciou autores, diretores e coreógrafos do século XX:

O conceito de ação física, elaborado e colocado em prática por Stanislavski, foi, ao longo do século, ampliado e desenvolvido. Em alguns casos tal desenvolvimento não se deu de maneira consciente e intencional; ele está contido na prática artística de alguns criadores de teatro.³³

A afirmação de Bonfitto considera que a fundamentação do conceito de ação física, feita sobre a coordenação entre um estímulo interno e a manifestação externa e visível, poderá ser identificada em outras práticas artísticas, além da stanislavskiana. Porém, sob diferentes estratégias, recursos corporais e configurações estéticas.

³³ BONFITTO. *O ator-compositor*, p. 37.

Burnier considera a ação física como “a menor partícula viva do texto do ator” e afirma que a sequência dessas ações compõe a partitura corporal do artista.³⁴ Burnier identifica ainda que as ações físicas sejam “resultados de processos viventes, de um fluxo de vida, do engajamento de um todo da pessoa do ator”.³⁵ O autor explica que o termo “fluxo de vida”, utilizado por Grotowski e, posteriormente, por Thomas Richards, se refere aos “dois polos que dão ao espetáculo o seu equilíbrio e a sua plenitude: a forma de um lado, e o fluxo da vida de outro”.³⁶ Ou seja, as ações exteriores conjugadas com as ações internas.

Brecht, em “O que se pode aprender de Stanislavski”, diz

Quanto às ações físicas, parece-me que Stanislavski foi mais fundo que imaginou, uma vez que assumiu procedimentos muito mais *materialistas*. Penso que não se tratava de apenas fazer notar a vida interior ou uma característica qualquer da personagem por meio de uma ação exterior. As emoções das personagens devem estar submetidas à ação da peça, ou seja, aquelas não dependem dessa, mas são provocadas por essa ação.³⁷

Brecht comenta, ainda, que era partidário desse princípio. Porém, pretendia algo mais: ir além da identificação provocada por essas ações e avançar até uma perspectiva social.

Além de Brecht, Jerzy Grotowski, artista e diretor polonês, considera seu trabalho como uma continuação das pesquisas de Stanislavski, às quais acrescenta elementos referentes à corporeidade e à criação cênica.

A ação física se constitui por uma ação que possui necessariamente um objetivo, um propósito, uma meta. Essa ação é desencadeada por algo que a precipitou e que suscita também processos interiores, que traduzimos como emoções. Para emoção, concordamos com o biólogo Maturana, quando o autor afirma que: “As emoções não são o que correntemente chamamos de sentimento. Sob o ponto de vista biológico, o que conotamos quando falamos de emoções são disposições corporais dinâmicas que definem os diferentes domínios de ação em que nos movemos.”³⁸ Compreendemos que as emoções compõem os estímulos interiores que poderão ser utilizados para conferir qualidade ao corpo e à ação do ator. Essa estrutura constituída pela ação física, que funciona como uma articulação entre estímulos exteriores e interiores e gera um *continuum* de ações que transforma a realidade nas várias perspectivas da

³⁴ BURNIER. *A arte do ator*, p. 35

³⁵ BURNIER. *A arte do ator*, p. 37

³⁶ Richards citado por BURNIER. *A arte do ator*, p. 59.

³⁷ Brecht citado por JIMENEZ. *El evangelio de Stanislavski, segun sus apostoles*, p. 232, 233. (Tradução nossa).

³⁸ MATURANA. *Emoções e linguagem na educação e na política*, p. 15.

cena teatral, se consolida com o que Stanislavski nomeou de uma dinâmica psicofísica de atuação. Toporkov esclarece: “Toda ação é a expressão cênica de um objetivo e tem sua justificativa interior.”³⁹

No exemplo correspondente à última cena do Ato I de *Tartufo*, do dramaturgo Molière, podemos verificar uma ação física que, através de uma rede de ações, se dirige a um objetivo, provocando fortes modificações no restante da peça.

A situação se passa entre Orgon e seu cunhado Cleanto. Este último tenta mostrar para Orgon todas as irregularidades que vêm acontecendo em sua casa, depois que Tartufo, um falso religioso, se mudou para lá. Mas, contrariamente, Orgon considera que, depois da vinda de Tartufo, sua família começou a experimentar uma vida tranquila e de gratidão a Deus, como nunca havia sucedido.

Para concretizarem as ações visíveis nessa cena, os atores e Stanislavski refletiram sobre o fato de que esse diálogo cênico não configura, de modo algum, uma conversa parcimoniosa entre duas pessoas. Pelo contrário, parece uma luta mortal entre dois adversários. Enquanto um tenta completar o seu argumento, o outro quase que o atropela, para convencê-lo do contrário. É um jogo de provocações. Cada um, ao falar, realiza um golpe, devido às palavras que utiliza com o objetivo de convencer e contrariar o outro. Após esse diálogo, os dois parentes se separam como inimigos. Orgon, então, toma a decisão de casar rapidamente sua filha Mariana com Tartufo, para desarmar os seus adversários.

Interessado em resolver essa cena, Stanislavski sugere que os atores se fixem em uma conduta física, constituída por ações caracterizadas por qualidades específicas de movimento, de acordo com a análise feita sobre os personagens e os acontecimentos. A cena é concretizada então através do seguinte: um salta de sua cadeira, enquanto o outro se esforça para permanecer imóvel. Mesmo assim, coloca-se pronto para atacar a qualquer momento. O primeiro provoca exaustivamente o que está sentado, que sustenta um ar de total indiferença, não fosse o ritmo mantido pelas batidas do seu pé, provocando ainda mais o adversário, que continua o seu ataque. O que permanece sentado mantém sua aparência tranquila, pega uma revista e começa a lê-la, enfurecendo ainda mais o primeiro, que intensifica seus argumentos. O ritmo da cena se acentua quando o que está sentado se levanta, jogando a revista para um lado. Os dois inimigos se enfrentam, investindo agressões físicas um contra o outro.

³⁹ TOPORKOV. *Stanislavski dirige*, p. 17.

Ressaltamos nesse exemplo ilustrativo dos princípios básicos da ação física, um aspecto fundamental: as *circunstâncias dadas*, que orienta as ações, a qualidade com que essas ações são executadas e o objetivo que impulsiona a concretização das mesmas. Sobre as circunstâncias dadas, Knébel nos esclarece:

É a fábula da obra, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, nosso conceito da obra como atores, diretores, tudo que acrescentamos de nós mesmos, o movimento, a encenação, o figurino, a iluminação, os ruídos e sons e tudo que se propõe aos atores durante seus processos de criação.⁴⁰

Isso posto, podemos perceber que, através das *circunstâncias dadas*, o ator será orientado para criar seu movimento, através de indicações sobre a utilização do espaço e o tempo dedicado à realização das ações. Assim, nesse exemplo dado, a movimentação dos atores, que inclui mudanças de posição e a proximidade e distância que estabelecem uns dos outros, estará diretamente ligada ao objetivo das ações, que inclui um embate entre os personagens. Da mesma maneira, a velocidade com que serão feitos os movimentos e o ritmo constituído – como é o caso das batidas do pé, de um dos personagens, ou a leitura calma da revista –, serão estipulados para compor o acontecimento proposto e qualificar as ações em função do objetivo pretendido.

Segundo Grotowski, esses princípios – objetivo e circunstâncias dadas – distinguem a ação física de um movimento qualquer. Em uma conferência realizada no Hunter College, em Nova Iorque, no ano de 1985, o diretor comentou uma cena a que havia assistido, interpretada por um ator russo. A peça era *Os frutos da ilustração*, de Tolstoi.

Nessa obra, um grande monólogo ocupa quase um ato inteiro. O ator, que falava todo o tempo, interpretava um professor interessado em fenômenos parapsicológicos. A situação da cena configurava-se em uma visita do professor à casa de amigos, onde ele, através de uma conferência, tentava convencer a todos sobre suas teorias. Os únicos acessórios cênicos que o ator utilizava nesse longo momento eram pequenos objetos do cotidiano de um professor. Richards recupera a fala de Grotowski:

[...] esse ator estava ministrando uma conferência para as outras personagens, mas qual era sua “partitura física”? Era *lutar pela atenção, reconhecer os aliados e os adversários* (através da *observação* de seus ouvintes), buscando o apoio dos aliados, dirigindo seus ataques àqueles que

⁴⁰ KNÉBEL. *El último Stanislavsky*, p. 29.

suspeitava que eram seus adversários etc. Essa era a *partitura de uma batalha*, não de uma conferência.⁴¹

Assim, esse ator russo havia transformado um enorme monólogo em uma grande batalha, já que as ações componentes da sua partitura física estavam voltadas para esse fim. Ao sustentar um dos princípios da ação física, segundo o qual toda ação possui uma finalidade, Grotowski nos apresenta outra consideração esclarecedora, como retoma Richards:

“As atividades não são ações físicas”, Grotowski repetia muitas vezes. Então, demonstrou de maneira muito clara a diferença entre atividades físicas e ações físicas. Usou o seu copo de água: levou o copo na boca e bebeu. “Uma atividade banal e sem interesse”, ele disse. Depois bebeu a água, nos observando, atrasando seu discurso para se dar o tempo de pensar e observar seus adversários. A atividade havia se convertido em uma ação física, viva. Agora tinha um ritmo específico, proveniente do que estava fazendo, os momentos nasciam das circunstâncias. [...] Bebia para se dar o tempo de ver, julgar, planejar uma estratégia precisa e, depois, fazer o ataque.⁴²

A partir desses exemplos, introduzimos uma leitura do conceito de objetivo, proposto por Stanislavski e utilizado subsequentemente por outros encenadores. É a concepção de que *o objetivo de uma ação é outra ação*, e que ambas estão inseridas, compõem e reagem ao acontecimento e às circunstâncias dadas. Como apresentado nos dois últimos exemplos, o ato de convencer a todos se transformou em uma batalha, e o de beber água teve como finalidade dar ao ator o tempo para observar, planejando uma estratégia de ataque ao adversário.

Torna-se indispensável observar como os aspectos de espaço e de tempo participam dessas ações. Na citação do monólogo do ator russo, o tempo de concretização da cena, o deslocamento e a direção dos seus movimentos deverão possuir uma gradação que possibilite ao personagem do professor concluir seus ataques e estabelecer a cumplicidade com todos aqueles que ocupam a sala. Na citação seguinte, Grotowski atenta para a responsabilidade do

⁴¹ “[...] ese actor estaba impartiendo una conferencia al resto de los personajes, pero cuál era su ‘partitura física’? Era la lucha por la atención, el reconocimiento de los aliados y los adversarios (através de la observación de sus oyentes), buscando el apoyo de los aliados, dirigiendo sus ataques hacia los que sospechaba que eran adversarios, etc. Esa era la partitura de una batalla, no de una conferencia” (Grotowski citado por RICHARDS. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 56, grifo nosso). (Tradução nossa).

⁴² “Las actividades no son acciones físicas, Grotowski repetió muchas veces. Entonces demostró de manera muy clara la diferencia entre actividades físicas y acciones físicas. Lo hizo con su vaso de agua: se llevó el vaso a la boca y bebió. Una actividad, banal y sin interés, dijo. Después bebió el agua, observándonos, retardando su discurso para darse tiempo para pensar y medir a sus contrincantes. La actividad se había convertido en una acción física, viva. Ahora tenía un ritmo específico, nacido de lo que estaba haciendo, lo que a su turno nacía de sus circunstancias. [...] Bebe para darse tiempo para ver, juzgar, planear una estrategia precisa y, después, pasa el ataque.” (RICHARDS. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 58). (Tradução nossa).

referencial de tempo na realização da ação e do objetivo pretendido. Então, o tempo utilizado para beber a água deverá permitir o desenrolar do acontecimento e da cena.

Esses mesmos referenciais de espaço e de tempo podem ser verificados na estrutura de trabalho stanislavskiana.

Tomaremos como exemplo o seguinte exercício, dado por Stanislavski:

- Você não está em pé no ritmo correto!
- Ficar em pé no ritmo! Como ficar de pé num ritmo! Andar, dançar, cantar no ritmo, isto eu podia entender, mas ficar em pé!
- [...] Perdoe-me, Senhor Stanislavski, mas eu não faço a menor ideia do que o ritmo seja.
- Isso não é importante. Imagine que ali no canto tem um rato. Pegue um pau e se ponha em posição para esperar por ele: mate-o tão logo ele saia do seu esconderijo... Não, dessa maneira você vai deixá-lo fugir. Olhe com mais atenção. Quando eu bater palmas, pegue-o com o pau... Ah, viu como você está atrasado! De novo. Concentre-se mais. Tente golpear ao mesmo tempo em que as palmas. Isso, percebe como agora você está em pé num ritmo completamente diferente do de antes? Ficar em pé e observar um rato é um ritmo; outro, completamente diferente, é esperar um tigre que se arrasta em sua direção.⁴³

Nessa situação o ritmo não é identificado através dos aspectos físicos do tempo, como as velocidades lenta ou rápida. Diferente disso, a qualidade rítmica é sugerida pelo acontecimento: “Ficar em pé e esperar um rato.” O atuante estabelecerá o tempo da sua ação de acordo com o objetivo proposto. O espaço é apresentado da mesma maneira, já que, em um acontecimento, a disposição espacial é determinante para concluí-lo. Então, as indicações longe ou perto, os níveis baixo ou alto e as posições agachada ou em pé poderão ser utilizados, desde que necessárias para que a ação se estabeleça. Assim, o deslocamento do ator no espaço e o tempo com o qual realizará sua ação não serão mencionados segundo suas características qualitativas e quantitativas como no Sistema Laban. Serão, antes, sugeridos pelas circunstâncias dramáticas.

Diante disso, consideramos que, no conceito de ação física, os acontecimentos são indispensáveis e estruturais para a criação do movimento do corpo, que se configura como as

⁴³ “– ¡Usted está parado en un ritmo equivocado...!

– ¡Estar parado en un ritmo! ¡Como es posible estar parado en un ritmo! Está bien para caminar, bailar o cantar, esto se entiende, pero esto de estar parado, estar quieto en un ritmo...

[...] – Perdóneme, señor Stanislavsky, pero no tengo idea de lo que es el ritmo.

– Esto no tiene importancia. Imagínese que allí en el rincón hay una laucha. Tome un palo y acéchela para matarla, no bien salga de su esconderijo... No, así la va a dejar escapar. Obsérvela con mucha atención. Descargue el golpe, ni bien me oiga batir las palmas. ¡Ve cómo se atrasa! Otra vez, otra vez... Concéntrese en lo posible, trate de que el golpe del palo casi coincida con mi palmada... Ya ve usted que está parado en un ritmo bien distinto. ¿Siente la diferencia? Estar acechando a una laucha, es un ritmo; estar observando a un tigre, listo a saltar sobre usted, es outro, bien diferente” (Stanislavski citado por TOPORKOV. *Stanislavski dirige*, p. 70-71). (Tradução nossa).

ações articuladas com seus objetivos. No caso das variáveis de espaço e tempo, elas serão qualificadas, orientadas e definidas pelas condições situacionais e relacionais apresentadas pelos acontecimentos.

2.3 Referenciais para a confluência entre a dança e o teatro: corpo-espaço-tempo

Nas abordagens estudadas, tornou-se muito evidente que a composição cênica envolve, de maneira essencial, a unidade constituída pela ação do artista, o espaço e o tempo. Pavis considera que esses três elementos possam estruturar a cena.⁴⁴

Nessa perspectiva, os conceitos de movimento e de ação física apresentam suportes diferentes em relação à utilização dos componentes de espaço e de tempo, para os contextos expressivos de bailarinos e atores. Para darmos prosseguimento a esta pesquisa, apresentamos alguns referenciais que consideramos indispensáveis na dança ou no teatro e que dizem respeito ao trinômio corpo-espaço-tempo.

A partir do estudo do Sistema Laban, supomos que o movimento do bailarino esteja estruturado sobre as variáveis de espaço e de tempo sob condições qualitativas e quantitativas e que essas variáveis sejam indispensáveis para a criação em dança. Nessa perspectiva, o movimento poderá ser feito diante do objetivo de consolidar o próprio movimento. Mas também, pelo seu caráter simbólico, o movimento poderá ser utilizado com a finalidade de sugerir acontecimentos, situações e relações entre as pessoas ou personagens.

No conceito de ação física, consideramos que o movimento do ator esteja estruturado sobre o contexto definido por acontecimentos, situações e relações entre as pessoas ou personagens. Além de serem indispensáveis para a criação do ator, esses aspectos determinam o deslocamento do corpo no espaço e o tempo de concretização das ações.

Ao discutir as diferenças entre o movimento e a ação física, Grotowski reforça nossas reflexões sobre o que pode ser considerado indispensável para a concretização do movimento do bailarino e o que pode ser considerado indispensável para a concretização do movimento do ator:

⁴⁴ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 130.

Outra confusão é entre movimento e ação. O movimento, como na coreografia, não é ação física. Mas cada ação física pode ser colocada em forma, em ritmo, pode vir a ser, mesmo a mais simples, uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do externo, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas, no primeiro caso, coreografia é somente o movimento e no segundo é o externo de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso, a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reações na vida.⁴⁵

Grotowski salienta a presença da forma e do ritmo tanto na dança como no teatro. Porém, pontua que a criação do bailarino poderá se estruturar apenas sobre uma forma e uma estrutura rítmica – enquanto que a criação do ator, apesar de constituir uma forma e um ritmo, estará fundamentada sobre acontecimentos que refletem circunstâncias pessoalizadas.

Diante disso, a continuidade deste estudo sobre a confluência entre dança e teatro, na criação do bailarino, no contexto cênico da cidade de Belo Horizonte, estará orientada por alguns referenciais, que receberão a seguinte denominação no texto que se segue:

- Variáveis de espaço e de tempo, sob os aspectos físicos: esses referenciais serão considerados de acordo com as suas definições qualitativas e quantitativas no Sistema Laban e indicam os recursos corporais que consideramos indispensáveis e fundamentais para a concretização do movimento do bailarino e para a criação em dança;
- Variáveis de espaço e de tempo, sob os aspectos situacionais e relacionais: são sugeridas pelos acontecimentos, situações e relações entre as pessoas ou personagens. Indicam os recursos corporais que julgamos serem indispensáveis e fundamentais para a concretização do movimento do ator.

⁴⁵ Grotowski citado por BURNIER. *A arte do ator*, p. 33.

3 TERRITÓRIO DE INVESTIGAÇÃO: BELO HORIZONTE/MG

Dança e teatro estavam aprendendo a trabalhar juntos
e isso trouxe inovações fundamentais para as artes
cênicas.

Glória Reis, *Cidade e palco*.

Os diálogos entre a dança e o teatro ocupam um espaço fundamental na história das artes cênicas de Belo Horizonte. Reis⁴⁶ salienta uma ampla experimentação artística instaurada nas décadas de 1960 e 1970, período que deu fruto a grupos de dança e teatro que sustentam importante referência para vários artistas posteriores. Segundo a historiadora, a teatralidade nas obras coreográficas é um dos aspectos relevantes desse período. A autora, que focaliza o trabalho desenvolvido pelo Grupo Trans-Forma (1971-1988), criado por Marilene Martins, reconhece na pesquisa artística de Klauss Vianna, com o Ballet Klauss Vianna (1958-1963), a origem para esse movimento que contemplou os atravessamentos entre as artes. Apoiados na afirmação dessa autora, definimos o Grupo Trans-Forma como nossa referência histórica e artística para a escolha dos bailarinos/sujeitos que compõem o corpo das entrevistas e orientam nossa análise sobre a confluência entre a dança e o teatro, tendo como território de investigação o panorama cênico da cidade de Belo Horizonte.

Em nossa abordagem, o bailarino, participante desses processos, será o nosso guia. Como nos diz Jérôme Bel sobre o trabalho desse artista: “O saber deles está no corpo e apenas eles mesmos possuem essa lembrança e uma entrada para essas memórias. O saber deles não é comparável com o do coreógrafo, ou do crítico ou do público.”⁴⁷ Nosso interesse se instaura naqueles materiais específicos dos bailarinos, encontrados apenas no cotidiano das salas de ensaio e muito pouco registrados de outras maneiras, senão sob a perspectiva do corpo e do próprio movimento.

Assim, iniciamos a composição do nosso território de estudo pelo Grupo Trans-Forma. Criado por Marilene Martins, o Trans-Forma configurou-se artisticamente pelas experiências que pontuam a trajetória de sua fundadora. A bailarina Marilene, ou Nena, como é comumente chamada, iniciou seus estudos aos 17 anos, com o Professor Carlos Leite. Posteriormente, integrou o Ballet Klauss Vianna e se interessou por ampliar seus

⁴⁶ REIS. *Cidade e palco*, p. 140.

⁴⁷ Jérôme Bel citado por PEREIRA. *Seminários de dança – Histórias em movimento*, p. 51.

conhecimentos. Em 1961, Marilene ingressou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Nesse curso obteve contato efetivo com a técnica de dança moderna alemã através do artista e professor Rolf Gelewski, ex-bailarino do Ballet de Berlim, aluno de Mary Wigman⁴⁸ e herdeiro do movimento expressionista de dança da Alemanha. As experiências da bailarina com Carlos Leite, Klauss Vianna e Rolf Gelewski, além de diversos estudos corporais, como pontua Reis,⁴⁹ contribuíram para a criação de uma linguagem própria, desenvolvida no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea e no Grupo Trans-Forma. Desse grupo, selecionamos os artistas Arnaldo Alvarenga, Lúcia Ferreira e Tarcísio Ramos Homem, que apresentam especificamente as suas experiências na criação do espetáculo *Vidros moídos – coração de Nelson*.

No período anterior ao do Trans-Forma e ainda orientados pelas referências dadas pela autora Glória Reis, abordamos uma experiência coreográfica de Klauss Vianna, artista reconhecido por iniciar uma prática que instaurou um novo ciclo na dança belo-horizontina. A bailarina Dulce Beltrão conta do deslumbramento e, ao mesmo tempo, incômodo que as novas tendências causaram na época:

Na escola do Klauss comecei a ver coisas muito diferentes. Eu não fazia aula lá porque tinha medo de o Carlos Leite me expulsar, entendeu? [...] Ia escondida para a escola do Klauss. Porque eu via que ali tinha uma coisa diferente, que eu não sabia o que era, mas sabia que era um negócio diferente.⁵⁰

Klauss e sua esposa e parceira Angel Vianna, imbuídos de todo o espírito de vanguarda inerente à Geração Complemento,⁵¹ da qual fizeram parte, criaram o Balé Klauss Vianna. Esse professor e coreógrafo iniciou uma pesquisa técnica que investigou o balé clássico através de estudos somáticos. Além disso, considerou outros parâmetros de composição. Investigou a expressividade vinculada aos padrões musculares, experimentou novos desenhos coreográficos, explorando a simplicidade do movimento, e investiu em processos de criação caracterizados pelo diálogo entre linguagens artísticas. Movido pela

⁴⁸ Mary Wigman. Bailarina. Coreógrafa e uma das representantes da dança expressionista alemã. Foi aluna e assistente de Rudolf von Laban.

⁴⁹ REIS. *Cidade e palco*, p. 87.

⁵⁰ Entrevista de Dulce Beltrão à autora, em 19 jun. 2007.

⁵¹ A Geração Complemento reuniu artistas e intelectuais de várias áreas. Seu movimento surgiu em torno da revista literária *Complemento*, que teve seu primeiro número em 1956: “Uma revistinha literária meio rastaquera e intelectualmente raquítica conseguiu ser o núcleo inicial e passageiro de uma geração vibrante de grandes artistas e pensadores que hoje atuam nos vários setores da vida pública nacional.” (Coutinho; Gomes citado por REIS. *Cidade e palco*, p. 27)

necessidade de possibilitar e reforçar a brasilidade na dança, Klauss buscou novos temas para suas coreografias, como a literatura mineira. Ampliou a utilização dos elementos cênicos, inserindo em suas criações suportes sonoros diferenciados para a época, como poemas e contos falados em cena, sons de buzina de carro e máquina de escrever.⁵²

Segundo Alvarenga,⁵³ o termo *movimento-ideia*, criado pelo coreógrafo, fundamenta sua proposta artística: “O que eu quero conseguir é o que chamo de movimento-ideia, isto é, um balé cuja construção e realização se faça a partir de uma concepção fundamental e criadora. Não basta a técnica ou o virtuosismo como solução. É preciso preencher este movimento com uma ideia criadora.”⁵⁴

O *movimento-ideia* integrou a inovação proposta por Klauss Vianna. Como os conceitos do movimento e da ação física, discutidos anteriormente, o *movimento-ideia* está estruturado sobre a relação entre um estímulo criador e as possibilidades corporais de expressão cênica. Esse termo esteve vinculado à construção de um espaço próprio de criação para o bailarino brasileiro. Sobre a proposta coreográfica de Klauss Vianna, entrevistamos a bailarina Marilene Martins, que integrou o Ballet Klauss Vianna e participou da montagem da coreografia *O caso do vestido*.

E apesar de não termos qualquer registro histórico sobre outras iniciativas artísticas do período anterior às atividades do Grupo Trans-Forma que tenham influenciado a exploração de suportes teatrais desse grupo, consideramos a pertinência de investigarmos o caráter das montagens coreográficas do Ballet Minas Gerais, criado pelo Professor Carlos Leite. Nossa opção por inserir Carlos Leite nessa pesquisa deve-se inicialmente à sua formação artística diversificada e ao caráter do seu trabalho, focado no repertório clássico de balé, que exibe um grande apelo teatral. Nascido em Porto Alegre, em 1914, o artista, apoiado pela família, teve uma formação abrangente. Carlos Leite estudou canto em sua cidade natal e chegou a se preparar para ingressar na Escola de Arte Dramática, no Rio de Janeiro.⁵⁵ Finalmente se decidiu pela dança, cursando a Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal, na capital carioca, que formou a primeira geração de bailarinos clássicos do país. Dirigida pela bailarina

⁵² Esses recursos foram utilizados por Klauss Vianna para compor a trilha sonora da coreografia *Arabela, a donzela e o mito*, inspirada no romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos.

⁵³ ALVARENGA. *Dança moderna e educação da sensibilidade*, p. 126.

⁵⁴ Vianna citado por ALVARENGA. *Dança moderna e educação da sensibilidade*, p. 127.

⁵⁵ MENCARELLI et al. *Corpos artísticos do Palácio das Artes*, p. 58.

Maria Olenewa, essa escola manteve as características do balé russo do início do século XX, marcado pelos Ballets Russes, de Serge Diaguilev.⁵⁶

Carlos Leite⁵⁷ deu início, em Belo Horizonte, no ano de 1948, à primeira escola de dança voltada para a profissionalização do bailarino. Sua prática contemplou fundamentalmente a técnica e o repertório clássicos. No entanto, nos interessa o convite recebido pelo bailarino para integrar a companhia de Kurt Joos, na Alemanha, levantando indícios sobre sua versatilidade e suas predileções artísticas.⁵⁸ Além disso, a teatralidade esteve presente nos trabalhos de alguns de seus alunos, tratados nesta pesquisa, como é o caso de Klauss Vianna, Marilene Martins e a bailarina e coreógrafa Dulce Beltrão, que mais tarde criaria o grupo Baleteatro Minas, cujo viés artístico também foi o da teatralidade na dança. Ressaltamos ainda a relevância de Carlos Leite na história da dança de Belo Horizonte, já que ele esteve à frente da companhia que assumiu o corpo de dança oficial do Estado de Minas Gerais, fundada em 1971 e constituída originalmente pelos integrantes do Ballet Minas Gerais.⁵⁹ Sobre o processo coreográfico de Carlos Leite, foram entrevistadas as artistas Dulce Beltrão e Helena Vasconcelos, que foram bailarinas do Ballet Minas Gerais e assistentes de coreografia nos processos dirigidos por Carlos Leite.

No período posterior ao do Trans-Forma, nossa seleção esteve pautada nas possíveis ressonâncias em resposta às iniciativas desse grupo. Então, seguimos os passos de bailarinos integrantes do Trans-Forma, elencando artistas que mantiveram uma estreita relação com os mesmos, e outros que, mesmo apresentando uma relação indireta com as atividades e os profissionais do Grupo Trans-Forma, estiveram afinados com uma articulação entre dança e teatro.

Assim, entrevistamos Marcela Rosa e Raquel Pires, como integrantes do Grupo 1º Ato. Esse grupo, criado em 1988 por Kátia Rabelo e Suely Machado, apresenta uma trajetória cênica que abrange o diálogo entre a dança e o teatro. Os espetáculos de referência para as entrevistas das duas bailarinas são: *Carne viva*, dirigido por Arnaldo Alvarenga e Dudude

⁵⁶ Sob a direção do empresário Serge Diaguilev, os Ballets Russes representavam a vanguarda artística da época. Artistas como Picasso, Satie e Jean Cocteau compuseram seus ambientes cênicos. As composições contaram também com inovações coreográficas, que caracterizam as criações de Mikhail Fokine, Vaslav Nijinski, entre outros.

⁵⁷ Sobre a vinda de Carlos Leite para Belo Horizonte e a implantação do balé clássico na cidade, ver: ALVARENGA. *Dança moderna e educação da sensibilidade*. Ver, também: MENCARELLI *et al.* *Corpos artísticos do Palácio das Artes*.

⁵⁸ MENCARELLI *et al.* *Corpos artísticos do Palácio das Artes*, p. 59.

⁵⁹ O Ballet Minas Gerais ocupou a função de corpo de dança oficial do Estado de Minas Gerais, que atualmente leva o nome de Cia. de Dança do Palácio das Artes.

Herrmann, ambos com passagem pelo Grupo Trans-Forma; e *Mundo perfumado*, que teve direção de Alex Dias, também bailarino do Grupo 1º Ato.

A bailarina Cristina Rangel está inserida em nosso estudo pela sua participação no processo de criação do espetáculo *Coreografia de Cordel*, da Cia. de Dança do Palácio das Artes. A escolha por essa bailarina, dentre os 22 profissionais que compõem a companhia oficial do Estado de Minas Gerais, deve-se à sua predileção por trabalhos caracterizados por uma teatralidade, como ela ressalta.⁶⁰ Salientamos alguns outros fatores que nos fizeram inserir essa obra e essa companhia em nosso estudo: a sua atual diretora, Cristina Machado, integrou o Grupo Trans-Forma e o Grupo 1º Ato. Além disso, a obra *Coreografia de Cordel* foi desenvolvida através de um processo coreográfico dirigido por Tuca Pinheiro, que atesta a teatralidade no seu trabalho⁶¹. Em sua trajetória, Tuca atuou como bailarino junto ao grupo Baléteatro Minas, dirigido por Dulce Beltrão, citada anteriormente por desenvolver um trabalho de dança inserido no contexto artístico referido. Além disso, o artista assinou a direção coreográfica dos espetáculos *Desiderium* e *Beijo... nos olhos, na alma, na carne*, ambos do Grupo 1º Ato, onde também atuou como bailarino.

A opção por abranger a Cia. No Ar neste estudo está pautada na explícita escolha de seus fundadores Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna, por utilizarem a dança e o teatro como recursos cênicos.⁶² Além disso, as trajetórias dos dois artistas caracterizam-se por aproximações entre a dança e o teatro, tanto na formação de ambos quanto na atuação profissional. Ana Virgínia e Sérgio desenvolvem um trabalho juntos na Cia. No Ar, ao mesmo tempo em que traçam caminhos distintos: Ana Virgínia atua também como bailarina do Grupo 1º Ato, e Sérgio Penna comumente integra o elenco de peças de teatro.

Dudude Herrmann finaliza o nosso campo de estudo. A bailarina figura entre os artistas formados pelo Trans-Forma e mantém uma grande atuação na cena belo-horizontina contemporânea. Reis ressalta a teatralidade na obra de Dudude,⁶³ que se reconhece em um ambiente de diversidade e permissividade artística⁶⁴. A entrevista feita com Dudude Herrmann contemplou especificamente dois espetáculos: *Iphigênia*, no qual trabalhou em parceria com o

⁶⁰ Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

⁶¹ Entrevista de Tuca Pinheiro concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2007.

⁶² NO AR CIA. DE DANÇA. *Città*.

⁶³ REIS. *Cidade e palco*, p. 116.

⁶⁴ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

ator e diretor Adyr Assumpção, e *Maria de Lourdes em tríade*, que também consideramos relevante para a nossa abordagem.

3.1 Dulce Beltrão: “Eu quero que seja uma dança com uma coisa dentro.”⁶⁵



FIGURA 1 – Dulce Beltrão, 1950. Acervo Dulce Beltrão/Arnaldo Alvarenga. Fotografia não identificado.

Filha de italianos, a bailarina cresceu em um ambiente familiar afeito à arte, em particular às óperas. Aos dez anos, após assistir um espetáculo do Ballet da Juventude,⁶⁶ do qual o Professor Carlos Leite fazia parte, decidiu: “Gente, é isso que eu tenho vontade de fazer.”

A bailarina iniciou seus estudos em 1948, na primeira turma formada por esse professor em Belo Horizonte. Sua estreia no palco se deu por uma participação em uma peça de teatro, para a qual Carlos Leite compôs uma coreografia. Dulce conta sobre a experiência:

⁶⁵ Entrevista de Dulce Beltrão à autora. Belo Horizonte, 19 jun. 2007.

⁶⁶ O Ballet da Juventude reuniu a primeira geração de bailarinos clássicos do Brasil.

Tinha uma professora, Zuleica de Melo, uma das primeiras diretoras de teatro a trabalhar aqui em Belo Horizonte. Ela montava umas peças infantis, que eram apresentadas naquele teatrinho do Brasil Palace. Fez uma peça chamada *A colcha do gigante* e convidou quatro crianças do Carlos Leite para participar. [...] Eu me lembro nitidamente de um cenário que era uma lareira e nós fazíamos, uns fantasminhas.⁶⁷

A bailarina ressalta que sua participação nessa peça foi marcante, chamando a atenção para outra expressividade, diferente daquela do balé e mais acessível para as suas características físicas:

Ficava muito encantada com aquela representação. E como eu tinha muita dificuldade técnica, muita, como era muito *en dedan*,⁶⁸ não me adaptava muito àquela coisa da forma. [...] Então, o meu contato com o teatro foi muito cedo. Aquilo me encantou tanto que eu comecei a procurar, ver quem é que fazia teatro, por que era que o teatro me encantava mais, o que era no teatro. Era a palavra, era o dizer?⁶⁹

Esse acontecimento pontua a trajetória de Dulce Beltrão. Inicialmente, sob a direção de Carlos Leite, participou de remontagens dos balés clássicos e também de composições originais, sempre fundamentadas nessa técnica de dança, criadas pelo Professor.⁷⁰

A partir disso torna-se necessário apresentar a estrutura estética do repertório clássico, na qual destacamos três tipos de expressão: o movimento dançado, a pantomima e as expressões faciais:

- O movimento dançado é composto apenas por movimentos que fazem parte da técnica do balé clássico. Nesse tipo de composição, há a exigência de um padrão corporal determinado, verificado através da execução de uma movimentação específica. Quando o bailarino obedece de maneira satisfatória aos parâmetros preestabelecidos, diz-se que ele tem técnica.
- A pantomima se refere aos movimentos que compõem as *mise-en-scènes* dos balés, que são concretizadas pela mimese dos gestos e cumprem a função de esclarecer sobre os temas e narrativas tratados no repertório clássico.

⁶⁷ Entrevista de Dulce Beltrão à autora. Belo Horizonte, 19 jun. 2007.

⁶⁸ Posição do corpo em que as pernas estão giradas para dentro. Contrária à posição *en dehors*, muito utilizada na técnica do balé clássico, em que as pernas estão giradas para fora.

⁶⁹ Entrevista de Dulce Beltrão à autora. Belo Horizonte, 19 jun. 2007.

⁷⁰ Carlos Leite era chamado de professor Carlos Leite, ou simplesmente de professor. Algumas de suas alunas, como Dulce Beltrão, Helena Vasconcelos e Marilene Martins contam sobre o respeito com que era tratado pelos alunos. Apesar da sua rigidez, é reconhecido principalmente por sua seriedade e dedicação à dança.

- A expressão facial tem a finalidade de fazer uma representação dos personagens e dos seus sentimentos.

Dulce ressalta a presença dessas três categorias de movimento nas montagens de Carlos Leite. Apresenta também sua maneira de compreender a articulação entre tais recursos no trabalho do coreógrafo, a partir de observações feitas sobre as habilidades e possibilidades artísticas do Professor:

[...] era um bailarino que interpretava bastante. Gostava muito de fazer coreografias que exigissem um envolvimento emocional. Tinha uma técnica muito boa, girava com uma facilidade impressionante. Mas girava assim: “vrrruuummm”! Várias piruetas. [...] E tinha uma interpretação do sentimento muito intensa. Uma vez comecei a analisar o porquê. Isso posteriormente. Ele não era um bailarino alto. Então, nunca fazia muito os papéis... Por exemplo, em *O lago dos cisnes*, nunca fez o príncipe. [...] Como era baixo, as bailarinas nas pontas ficavam mais altas do que ele. Então fazia o bobo da corte, fazia o feiticeiro no segundo ato, fazia sempre esses papéis que conotavam, deveriam ter uma interpretação maior. [...] Era um bailarino que sempre se manifestava mais. Apesar de ter uma técnica muito boa, sempre fazia papéis mais de interpretação. Então acho que ele transmitiu isso para a gente.⁷¹

Dulce Beltrão demonstra que o potencial interpretativo de Carlos Leite preencheu suas dificuldades técnicas como bailarino. A artista também encaminhou a sua dança em função daquilo que reconheceu como suas possibilidades expressivas: “Realmente eu tinha que interpretar, porque daqui para baixo não funcionava muito, não⁷². Tecnicamente eu era péssima. Tem até uma crítica no meu dossiê, que é fantástica. Da Magda Lenar, ela diz: ‘A Dulce dança com os braços e com a cara.’”⁷³

No caso de Dulce, a expressão facial funcionou como uma estratégia para suprir o que considerou como uma “falta de técnica”, ou seja, a sua dificuldade física para executar os movimentos do balé clássico. As lembranças da bailarina sobre os processos de criação com Carlos Leite ressaltam os elementos que chamaram sua atenção e nos quais se apoiou. Ela recorda os estímulos dados pelo coreógrafo: “Você vai ser uma cigana. O que é uma cigana? A cigana tem um fogo, um ardor diferente.” E também: “Eu dançava as danças espanholas.

⁷¹ Entrevista de Dulce Beltrão à autora. Belo Horizonte, 19 jun. 2007.

⁷² O comentário “daqui para baixo não funcionava muito, não”, feito por Dulce Beltrão, indica as suas características físicas, em que as articulações dos quadris apresentavam pouca rotação externa. Isso dificultava a execução dos movimentos do balé clássico.

⁷³ Entrevista de Dulce Beltrão à autora. Belo Horizonte, 19 jun. 2007.

Ele dizia: ‘Pensa o fogo que é! Os sacolejos, os braços, as expressões’.”⁷⁴ Por esses enunciados, observamos que o Professor utilizou os personagens e suas características para compor a movimentação. No entanto, Dulce comenta que Carlos Leite não apresentava parâmetros específicos para a criação do bailarino: “Ele tinha umas respostas muito interessantes.”⁷⁵ A gente dizia: “Professor, mas eu não consigo fazer.” [...] “Como que é?” Sabe o que ele respondia muitas vezes? “Ah! Eu não descobri o meu segredo? Você descubra o seu.” A forma de girar, ou seja, de fazer o que for.”⁷⁶ Diante dessas informações, verificamos que na ausência de referenciais técnicos para a criação, o bailarino executou a coreografia através da imitação da forma do movimento. No caso das pantomimas e das expressões faciais, elas foram feitas de acordo com a imagem estereotipada dos personagens e seus sentimentos. Dulce chama a nossa atenção para o fato de que a utilização desses recursos foi imprescindível em uma composição na qual exerceu a função de coreógrafa:

Gostava muito da ópera *Otelo*. Eu e o maestro Sebastião Viana trabalhamos durante muito tempo juntos. Ele fez uma partitura baseada na ópera, e eu fiz um *pas de trois*, a Desdêmona, o Otelo e o Iago. O Carlos Leite, convidei para ser o Iago, a Sylvia Calvo⁷⁷ fez a Desdêmona e o Emil Dotti⁷⁸ fez o Otelo. E era absolutamente contando aquela trama. [...] Foi muito interessante, o teatro então me enxergou mais. Nesse ano tinha a premiação do teatro e ganhei vários prêmios com essa coreografia. Disse: “Gente, aí é o caminho.” Eu não aceitava a dança pela simples forma.⁷⁹

Observamos que nessas experiências artísticas a bailarina pontua sempre a presença das variáveis de espaço e de tempo, tanto sob os aspectos físicos como em uma perspectiva situacional e relacional.

⁷⁴ Entrevista de Dulce Beltrão à autora. Belo Horizonte, 19 jun. 2007.

⁷⁵ Sobre esse tipo de respostas dadas por Carlos Leite aos alunos, Klauss Vianna também comenta: “E qualquer questionamento mais insistente tinha apenas uma resposta: ‘Isso é segredo profissional’.” Ver VIANNA. *A dança*, p. 22-23.

⁷⁶ Entrevista de Dulce Beltrão à autora. Belo Horizonte, 19 jun. 2007.

⁷⁷ Sylvia Böhnmerwald. Posteriormente adotou o nome artístico de Sylvia Calvo. Como bailarina integrou o Ballet Minas Gerais. Junto com Dulce Beltrão, dirigiu o Studio Anna Pavlova e o Grupo Baletatro Minas.

⁷⁸ Emil Dotti. Bailarino que integrou o Ballet Minas Gerais.

⁷⁹ Entrevista de Dulce Beltrão à autora. Belo Horizonte, 19 jun. 2007.



FIGURA 2 – Coreografia: Otelo. Bailarinos: Emil Dotti e Sylvia Böhnmerwald. Década de 1950. Acervo Dulce Beltrão/Arnaldo Alvarenga. Fotografia não identificado.



FIGURA 3 – Coreografia: Otelo. Bailarinos: Emil Dotti, Sylvia Böhnmerwald e Carlos Leite. Década de 1950. Acervo Dulce Beltrão/Arnaldo Alvarenga. Fotografia não identificado.

Identificamos as variáveis de espaço e de tempo, sob os aspectos físicos, nos movimentos correspondentes ao balé clássico. Nesse caso, o bailarino ocupará o espaço

através de determinados passos de dança, em um tempo musical específico. Essa execução técnica não necessita de estímulos como os sentimentos, as ações, as intenções e outros.

Verificamos as variáveis de espaço e de tempo, sob as condições situacionais e relacionais, nas pantomimas e nas expressões faciais, determinadas pelas características dos personagens e pela natureza dos acontecimentos em que os mesmos estão envolvidos. Por exemplo, na ópera *Otelo*, a morte da personagem Desdêmona será representada através da mimese das ações que pontuam esse acontecimento, sendo os sentimentos dos personagens ilustrados através das expressões faciais. Nesse caso, a ocupação do espaço não será definida apenas por uma sequência de movimentos dançados, mas será também sugerida pelo acontecimento da morte da personagem, concretizada através da pantomima. O tempo utilizado para a ação não será determinado somente por um estímulo sonoro ou musical, mas pela possibilidade de concretizá-la em um tempo percebido dentro do ambiente situacional.

A partir dos comentários de Dulce Beltrão, conferimos a presença de uma teatralidade nos processos coreográficos dirigidos pelo Professor Carlos Leite. Nesse caso, que se trata de obras do repertório clássico de balé e de outras que acompanham esse viés estético, a confluência entre a dança e o teatro não modificou os parâmetros do movimento, pois não houve indicações de que a técnica do balé clássico tenha sofrido interferências significativas que provocassem outras formatações e expressões. Pelo contrário, as categorias de movimento – movimento dançado, pantomimas e expressões faciais – se mantiveram separadas e, em relação às funções cênicas, estabeleceram uma relação complementar.

Além da experiência de Dulce Beltrão como bailarina, torna-se indispensável abordar sua atuação como coreógrafa, já que seu trabalho contempla uma teatralidade na dança. Após o período em que conviveu com Carlos Leite, Dulce Beltrão criou o Studio Anna Pavlova e o grupo de dança Baletatro Minas, em parceria com a bailarina Sylvia Calvo. Segundo a coreógrafa, a montagem do espetáculo *Olímpia, sonho e realidade* (1977), de sua autoria, feito para esse grupo, reflete bem a intenção de seu espírito artístico: “Olha o que aconteceu. Eu conversava muito com a Dona Olímpia, ia sempre a Ouro Preto. E ela é uma personagem inserida na História do Brasil. [...] Então eu procurei ver os momentos dela nesse contexto.”⁸⁰

Nesse processo, a coreógrafa utilizou Olímpia, figura significativa no cotidiano da cidade histórica de Ouro Preto, em Minas Gerais, como personagem da sua encenação. Para

⁸⁰ Entrevista de Dulce Beltrão à autora. Belo Horizonte, 19 jun. 2007.

compor o roteiro do trabalho, feito pelo diretor de teatro Ronaldo Boschi,⁸¹ foram utilizadas as histórias contadas por Olímpia. Nessa obra, Dulce Beltrão cita a utilização de alguns recursos: os movimentos dançados, com os quais identificamos as variáveis de espaço e de tempo, sob os aspectos físicos; e os personagens e acontecimentos, com os quais relacionamos as variáveis de espaço e de tempo situacionais e relacionais.

De acordo com Dulce, nessa montagem houve uma permissividade coreográfica, na qual os movimentos inerentes à técnica do balé clássico sofreram interferência do ambiente situacional tratado. Dulce conta como estimulou os bailarinos: “Eu trabalhava o emocional, queria que a pessoa se emocionasse. Mas como ia emocionar fazendo um *développé*⁸² perfeito?” Nesse caso, os acontecimentos e os personagens foram utilizados de acordo com as emoções que suscitaram nos bailarinos, sendo essas emoções traduzidas em movimentos. Não detectamos uma definição mais clara sobre o que a palavra “emoção” significou para Dulce, enquanto um recurso corporal. Mas sua utilização esteve voltada para uma tentativa de criar novas formatações para os movimentos do corpo. Dulce descreve uma sequência: “Eles faziam um *développé*: ‘tum’! Os braços eram livres. Mas o *développé* era igual. E tombavam assim: ‘tum’! Isso era livre. Isso era à vontade.”⁸³ A composição reuniu movimentos advindos da técnica clássica – os *développés* –, e outros, livres, orientados pelas emoções e realizados com os braços.

Em *Olimpia, sonho e realidade*, identificamos uma teatralidade que caracteriza o trabalho de Dulce Beltrão no Baletatro Minas. Sobre a escolha do nome “Baletatro”, indicativo de uma aproximação entre essas linguagens cênicas, a coreógrafa explica: “[...] não aceitava a dança pela simples forma, sempre. Me preocupava muito com o emocional da dança, com a dramaturgia da dança. Por isso disse: ‘Olha, não quero que seja só uma dança, quero que seja uma dança com uma dramaturgia, com um teatro, com uma coisa dentro.’”⁸⁴

Dulce Beltrão não se distancia de uma utilização dos aspectos físicos do espaço e do tempo, ou seja, do movimento dançado. No entanto, compreende que sua proposta insere algo a mais na composição. Nesse sentido, esse algo a mais esteve a cargo das narrativas,

⁸¹ Ronaldo Boschi. Mineiro. Diretor de teatro. Roteirista do espetáculo *Olimpia, sonho e realidade*, assinado pela coreógrafa Dulce Beltrão.

⁸² O *développé* é um passo do balé clássico em que a bailarina faz uma elevação de uma das pernas, através de uma flexão e uma extensão do quadril e do joelho, podendo formar com a perna que está no chão um ângulo de até 180°.

⁸³ Entrevista de Dulce Beltrão à autora. Belo Horizonte, 19 jun. 2007.

⁸⁴ Entrevista de Dulce Beltrão à autora. Belo Horizonte, 19 jun. 2007.

personagens, pantomimas e das expressões faciais, considerados pela artista como sendo recursos teatrais. A artista considera que esses elementos agregaram um valor expressivo fundamental ao seu trabalho e foram responsáveis por transformar a estrutura formal da dança.

No trabalho coreográfico de Dulce Beltrão, desenvolvido com o Baletatro Minas, a confluência entre a dança e o teatro contribuiu para uma ampliação do repertório de movimentos, utilizados na composição coreográfica.

3.2 Helena Vasconcelos: “Eu não sabia coreografar sem contar.”⁸⁵

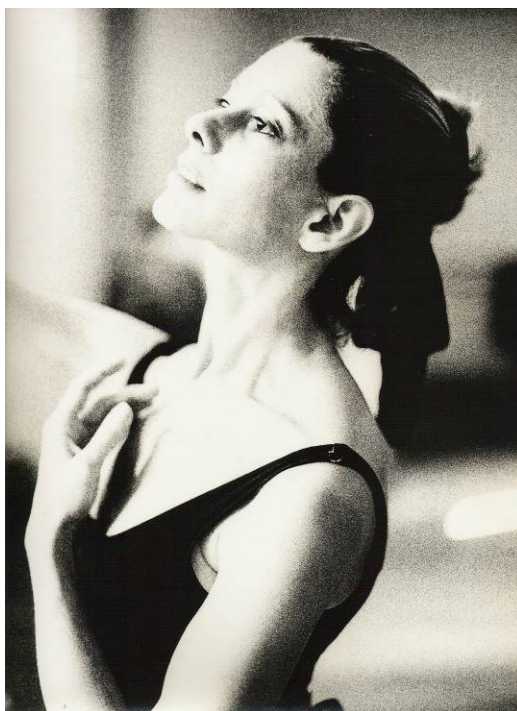


FIGURA 4 – Helena Vasconcelos. Ballet da Fundação Palácio das Artes. 1977. Acervo Helena Vasconcelos. Fotógrafo não identificado.

Helena Vasconcelos iniciou seus estudos de balé clássico em 1964, com o Professor Carlos Leite, com quem teve vários embates, já que ele não aceitava que os seus alunos frequentassem as aulas de outros professores:

[...] falava comigo: “Cala a boca.” E eu respondia: “Não calo.” Eu queria fazer as coisas e ele implicava um pouco. [...] Então aconteciam alguns

⁸⁵ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007.

embates assim. Mas eu já era mais velha, comecei com 24 anos. Não seria igual às menininhas que ficavam aceitando.⁸⁶

Em Belo Horizonte, Helena frequentou também as aulas da professora Ana Lúcia de Carvalho⁸⁷ e fez aulas particulares com Klauss Vianna. Manteve contato com Tatiana Leskova,⁸⁸ no Rio de Janeiro, e com Décio Otero,⁸⁹ em São Paulo, confirmando uma opção e uma formação basicamente clássica:

Quando entrei, achava que dançar tinha que ser clássico. Depois, quando tive contato com Martha Graham, com José Limón, comecei a ver que tinha outros tipos de dança, embora eu não quisesse ser bailarina de José Limón. Queria dançar com Tatiana Leskova. É igual livro: você não quer ler Sherlock, mas reconhece que é um livro bom dentro do gênero.⁹⁰

Quando Carlos Leite assumiu o Ballet da Fundação Palácio das Artes, em 1971, constituindo o corpo de baile oficial do estado, Helena o acompanhou, tornando-se posteriormente sua assistente. Como Dulce Beltrão, também expõe alguns aspectos do processo de criação vivenciado com o Professor e pontua: “É a lembrança que eu tenho. Pode ser que algum bailarino tenha outra lembrança ou experiência.” Helena não apresenta conflitos com as exigências técnicas do balé clássico e faz suas opções entre as diferentes escolas que trabalham com esse estilo de dança, indicando inclusive suas diferenças em relação ao trabalho de Carlos Leite:

Uma de nossas brigas era porque eu gostava da postura do Royal Ballet,⁹¹ inglês, e ele gostava da postura russa. Muitas vezes, por exemplo, eu estava fazendo uma ponta, uma meia-ponta, um *attitude*⁹² em ângulo reto, que eu conseguia fazer, ele ia lá e fazia aquele [faz um gesto de quando o professor inclina o tronco da bailarina em direção à diagonal frente e alta] para frente. Ficava furiosa porque me tirava do eixo, aquele “trem” russo, que eu não

⁸⁶ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007.

⁸⁷ Ana Lúcia de Carvalho. Bailarina e professora de balé clássico. Criou uma escola de dança, o Ballet Ana Lúcia, referência no ensino do balé clássico na cidade de Belo Horizonte.

⁸⁸ Tatiana Leskova (Paris, FRA, 6 de dezembro de 1922), bailarina, coreógrafa e mestre de balé, naturalizada brasileira, desenvolveu seus trabalhos na cidade do Rio de Janeiro.

⁸⁹ Décio Otero (Ubá, BRA, 1933). Bailarino, coreógrafo, professor e diretor, estudou em Belo Horizonte com o Professor Carlos Leite. Com Márika Gidáli, fundou o Ballet Stagium, em 1971, em São Paulo.

⁹⁰ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007.

⁹¹ Royal Academy of Dancing. Escola de balé, criada na Inglaterra em 1920.

⁹² *Attitude*: “O corpo se sustenta em uma perna com a outra levantada para trás, sendo o joelho transportado a um ângulo de 90°, de modo que fique mais elevado que o pé.” (FARO; SAMPAIO. *Dicionário de balé e dança*.)

gostava. Sei que ele tinha uma maneira de pensar o corpo. Tanto que me botou o apelido de “palmeira imperial”.⁹³

Excetuando essas discordâncias a respeito das técnicas do balé clássico, Helena não cita outros diálogos sobre o trabalho em sala de aula e sobre a dinâmica criativa com o Professor. Pelo contrário, comenta sobre uma atitude autoritária, que não permitia interações. Aos bailarinos cabia a observação e uma tentativa de se aproximar das opções artísticas silenciadas pelo diretor.

Lembro que o Professor tinha um processo de contagem para marcar a coreografia que a gente brincava, fazia gozação, porque era muito interessante. Se o maestro estivesse lá, ia falar: “Virgem Maria!” Mas funcionava para dançar. [...] E acho que herdei muito dele. [...] Tudo eu contava antes.⁹⁴

Além desse recurso técnico da contagem da música, a bailarina considera que Carlos Leite valorizava outros elementos, como a pantomima e as expressões faciais. Ela afirma-se herdeira de Carlos Leite tanto como bailarina quanto ensaiadora:

Me lembro de uma vez, com o Cabral, que foi meu *partner*. Ele tinha que ensaiar o Hilarion, do *Giselle*. O treino dessa parte, que se diz teatral, era eu que fazia. Eu tinha essa facilidade de fazer e de passar para o outro. Falava com o Cabral e fazia ele conversar com o objeto que seria usado, uma faca, no caso. Uns dois, três ensaios, o Cabral já chegou bom.⁹⁵

Dentre os direcionamentos utilizados por Carlos Leite durante as montagens, para cumprir a parte interpretativa da coreografia, a bailarina cita um “vocabulário mais realístico”,⁹⁶ além de relações que ela própria fazia entre a movimentação e os personagens: “Por exemplo, *O amor brujo* [1965] tinha a cigana. Ele dava para a cigana um jeito mais forte, uma coisa de uma pessoa mais resolvida, mais saída. A outra, Lúcia, era mais tímida. Eu lembro que a Cecília Ernesto fazia esse papel, mais meiga, mais dengosa.”⁹⁷

Helena concorda com Dulce Beltrão, no que toca aos recursos interpretativos: estes têm a função de suprir uma fragilidade técnica dos bailarinos. No entanto, na sua criação, os entende também como mais um suporte físico para o artista:

⁹³ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007.

⁹⁴ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007.

⁹⁵ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007.

⁹⁶ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007.

⁹⁷ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007.

No balé de repertório, às vezes a pessoa fazia aquela coisa mecânica. E eu toda vida tive dentro de mim que você tinha que passar alguma coisa de dentro de você. Se o Hilarion estava com ciúme, estava com raiva, ele tinha que passar esse ciúme e essa raiva. [...] Achava que essa parte tinha que ter um reforço maior. Na época eu não usava “teatral”. Estou usando esse termo hoje. Mas lembro que a gente queria fazer a parte cênica da coisa. Era fazer os passos já decorados, mas, ao invés de chegar só com eles, na *Giselle*, ele tinha que... [levanta e mostra diferentes qualidades interpretativas e de movimento] mostrar que estava querendo saber se estava lá, se não estava, onde estava.⁹⁸

Na exposição de Helena Vasconcelos, como na de Dulce Beltrão, identificamos três categorias de movimentos estruturais na estética do repertório clássico: o movimento dançado, a pantomima e as expressões faciais. Verificamos também, na exposição da bailarina sobre o trabalho coreográfico com o Professor Carlos Leite, as distintas variáveis de espaço e de tempo. Sob os aspectos físicos, a variável do espaço é definida por sequências de passos, característicos da técnica do balé, e o tempo é determinado por um elemento musical e rítmico. As variáveis de espaço e de tempo situacionais e relacionais são traduzidas pelas pantomimas e expressões faciais e esclarecem sobre a narrativa em questão, os personagens e os seus sentimentos.

Helena Vasconcelos relaciona os aspectos físicos com a legitimidade da dança, e os aspectos situacionais e relacionais com os recursos teatrais. No entanto, reconhece também no movimento dançado, e não apenas nos movimentos pantomímicos e nas expressões faciais, uma maneira de traduzir as características dos personagens, as situações e as relações propostas. Na descrição do processo de criação da coreografia *Tocata e fuga* (1973), a bailarina detalha: “[...] era um balé que tinha que ter muita expressividade, porque representava o Bem e o Mal. Você vai ter uma ideia de como era o processo dele: o Bem fazia as coisas mais longitudinais, mais eretas, mais de *arabesque*.⁹⁹ Eu, no Mal, era mais livre.”¹⁰⁰

Nesse exemplo, as características do Bem foram traduzidas através de uma movimentação ampla e com um percurso claro e definido. Para o Mal, os movimentos eram indefinidos e inclusive não precisavam obedecer às regras da técnica do balé. Ou seja, os aspectos dos personagens, considerados como teatrais, constituíram qualidades para os movimentos, interferindo na composição coreográfica.

⁹⁸ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007.

⁹⁹ *Arabesque*: “O corpo, de perfil, apoia-se em uma perna enquanto a outra é estendida para trás num ângulo de até 180°, com os braços em várias posições harmônicas, procurando a mais longa linha retilínea entre a ponta dos dedos e dos artelhos.” (FARO; SAMPAIO. *Dicionário de balé e dança*)

¹⁰⁰ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007.

Identificamos uma teatralidade nos exemplos dados por Helena, já que reconhecemos neles os aspectos de espaço e de tempo, tanto físicos como relacionais e situacionais. Além disso, observamos que a confluência entre a dança e o teatro em sua experiência suscitou uma reflexão sobre as possibilidades simbólicas do movimento, mesmo com parâmetros rigidamente estabelecidos, como os do balé clássico.

Helena ressalta que o movimento interfacial entre a dança e o teatro possibilita a ampliação do suporte artístico do bailarino:

Hoje está muito misturado. É difícil de falar porque está muito misturado. Hoje o ator é ator-bailarino, o bailarino é bailarino-ator. Na minha época, ou você era ator, ou você era bailarino. Mas eu acho melhor hoje, assim. Um ator que tenha recursos cênicos, corporais. Isso foi uma coisa que eu intuitivamente trabalhei com meus bailarinos. [...] Você dança, porque tem controle da sua mão, do seu pé, do seu braço, da sua postura, do seu jeito de inclinar. Você tem esse controle. E é um controle fluido. Não é uma coisa porque você está só com um sentimento. O bailarino vai ter que ligar o sentimento com o controle muscular.¹⁰¹

Apesar de reforçar o aporte físico na composição coreográfica, Helena valoriza a inserção de outros elementos na prática criativa dos bailarinos, como é o caso dos sentimentos, considerados recursos cênicos referentes ao trabalho do ator, que poderão estimular a organização corporal.

Além disso, ao tratar da articulação entre dança e teatro, Helena utiliza os termos ator-bailarino e bailarino-ator, que nos chama a atenção para a distinção entre o trabalho do bailarino que utiliza recursos do teatro no seu processo criativo, e o do ator, que insere recursos da dança na sua composição. Consideramos que esses termos indicam origens distintas para a configuração de um diálogo. Assim, como visto anteriormente nas afirmações de Pavis, as articulações artísticas apresentarão perspectivas diferentes de acordo com o seu ponto de partida. No comentário da pesquisadora Glória Reis, temos:

Até brinquei que o pessoal da dança chama de “dança e teatro”, e o pessoal do teatro chama de “teatro e dança”. Cada um coloca o dele na frente. [...] E eu acho que é aí na experimentação você sempre parte de alguma coisa. Não tem jeito de falar que não parte de nada. [...] Você parte daquilo que conhece um pouco mais.¹⁰²

¹⁰¹ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007.

¹⁰² Entrevista de Glória Reis à autora. 11 maio 2007. Não publicada.

Dessa maneira, o bailarino tratará o corpo e a criação, inicialmente e necessariamente, através dos aspectos físicos de espaço e de tempo, apesar de poder utilizar, por exemplo, os aspectos relacionais e situacionais de espaço e de tempo.

Diante da exposição de Helena Vasconcelos reforçamos que a confluência entre a dança e o teatro, sob o ponto de vista do bailarino, efetivará uma composição coreográfica fundamentada primordialmente nas variáveis de espaço e de tempo, sob os aspectos físicos. Helena cita que o tempo, sob o aspecto físico, serviu de base para a criação e as suas articulações artísticas: “Eu não sabia coreografar sem contar. Depois que eu contava tudo, aí eu podia viajar na música. Mas eu já tinha certeza dos meus compassos ali.”¹⁰³ No caso dos exemplos dados pela bailarina, observamos também que as variáveis de espaço e de tempo, situacionais e relacionais, identificadas como recursos do teatro não foram utilizadas apenas de maneira direta, através das pantomimas e expressões faciais. Mesmo sem uma orientação metodológica explícita do diretor, esses recursos foram introduzidos na dinâmica do movimento, conferindo qualidades aos mesmos.

3.3 Marilene Martins: “Parece que está na musculatura.”¹⁰⁴



FIGURA 5 – Coreografia: *O caso do vestido*. Bailarinas: Angel Vianna e Marilene Martins (em pé). 1960. Acervo Arnaldo Alvarenga/Marilene Martins. Foto: Ianini.

A bailarina Marilene Martins iniciou seus estudos em Belo Horizonte, com Carlos Leite:

¹⁰³ Entrevista de Helena Vasconcelos à autora. Belo Horizonte, 12 jun. 2007

¹⁰⁴ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

Cheguei com dezesseis anos. Já não comecei criança. Mas, para mim, foi muito boa a experiência. Ele era uma pessoa muito rígida, muito austera às vezes, mas tinha uma ternura também muito grande. Brincalhão, tinha muito humor, então compensava. A gente vivia muito bem. Ele realmente era uma pessoa amorosa. Passou para a gente essa força de construção de um trabalho, de dar início, muito importante para todos nós, porque cada um teve o seu trabalho diferente. O meu trabalho não foi igual ao do Klauss. O trabalho do Klauss não teve nada a ver com o do Carlos Leite.¹⁰⁵

Marilene permaneceu quatro anos na escola do Professor Carlos Leite. Mas confessa seu desejo por outros trabalhos corporais, mesmo desconhecendo-os à época: “acho que eu sempre quis uma dança diferente”.¹⁰⁶ Quando Klauss e Angel Vianna criaram o Ballet Klauss Vianna, a artista os acompanhou:

O Klauss soltava a gente muito mais, buscava um novo tipo de trabalho. [...] Movimentos diferentes. Era uma barra de clássico, mas contendo alguma coisa de moderno. [...] Ele começava a construir um trabalho de corpo bem para dentro. Não é copiar nada. O trabalho do Klauss nunca foi copiar nada de ninguém. Ele estudava profundamente e conseguia construir aqueles movimentos que vinham desde a musculatura interna, desde aquela introspecção do bailarino, sabe? Para daí aflorar. Era um trabalho muito bonito, muito humano [...].¹⁰⁷

Como integrante do Ballet Klauss Vianna, Marilene participou dos processos de criação, dentre eles, da coreografia *O caso do vestido*, que orienta a exposição da artista nesta pesquisa. Inicialmente, é necessário remontar esse contexto coreográfico. Alvarenga ressalta a importância dessa obra, que, para o pesquisador, corresponde a “um marco da pesquisa coreográfica brasileira”.¹⁰⁸ Essa composição foi apresentada em três versões. A primeira no ano de 1955, a segunda em 1959 e a terceira em 1960, sofrendo cada uma delas modificações.¹⁰⁹ Além disso, em 1987, os estímulos que deram origem às primeiras versões foram novamente utilizados pelo autor, em um estudo de criação.¹¹⁰ Desde o início, Klauss lançou mão de alguns recursos para concretizar suas ideias coreográficas. A começar pelas temáticas, escolhidas com a intenção de favorecer a brasilidade nas composições de dança. Em *O caso do vestido*, o tema foi o poema homônimo do mineiro Carlos Drummond de

¹⁰⁵ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹⁰⁶ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹⁰⁷ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹⁰⁸ ALVARENGA. *Dança moderna e educação da sensibilidade*, p. 138.

¹⁰⁹ MACHADO. *A filha da paciência*, p. 26-33.

¹¹⁰ ENSAIO: uma proposta de Klauss Vianna, 1 fita VHS.

Andrade. Isso refletiu na relação do bailarino com a cena e com o assunto tratado, como afirma Marilene Martins:

Sei que me emocionava muito com o fato de estar dançando aquilo. Era um Carlos Drummond de Andrade, mineiro mesmo. A gente tem essa mineiridade e quer pôr ela para fora, essa coisa dessa vida mais simples, mais introspectiva. Para mim foi muito bom, porque gosto desse tipo de coisa, essa vida do mineiro.¹¹¹

O trabalho em sala de ensaios contava com uma prática corporal tradicional e um estudo dos movimentos: “Fazíamos aula de clássico. E já experimentávamos a movimentação do moderno para as coreografias. A Angel e o Klauss trabalhavam o nosso corpo para preparar para aquelas coreografias, que eram muito avançadas.”¹¹²

Nas suas orientações, Klauss dispensou o caráter virtuoso da cena. Ao modificar alguns parâmetros da movimentação, o autor abriu espaço para inserir outras formatações corporais na coreografia. Marilene observa: “[...] os movimentos do Klauss não eram movimentos que buscavam um quantitativo. Eram movimentos realmente voltados para a qualidade e para a simplicidade. [...] Acho que, inclusive, n’*O caso do vestido* tinha essa parte de a gente andar, de sentar...”¹¹³

Klauss definiu de maneira clara sua abordagem coreográfica: “Esse trabalho é da relação ‘qualidade de movimento’, que nós usamos desde o início.”¹¹⁴ Nena cita sobre as configurações propostas: “Os nossos movimentos já eram as coisas de chão, de ajoelhar... Mais modernos.”¹¹⁵ No entanto, os registros coreográficos, feitos por Angel Vianna, demonstram a grande utilização da técnica do balé clássico.¹¹⁶ Além disso, apesar das novas ideias, Klauss e Angel preservaram o hábito de repassar a coreografia já finalizada para os bailarinos, como diz Marilene:

Os dois eram os cabeças. Ele e Angel. E nós recebíamos. Acho que nós não tínhamos condições, na época não tínhamos a maturidade deles. [...] Aulas de improvisação, de laboratório, da construção de um trabalho... essas coisas

¹¹¹ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹¹² Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹¹³ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹¹⁴ ENSAIO: uma proposta de Klauss Vianna, 1 fita VHS.

¹¹⁵ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹¹⁶ Registro da coreografia *O caso do vestido*, feito pela bailarina Angel Vianna. 1959. Disponível em: <[http://www.klaussvianna.art.br/acervo.asp#\[showDet\]1968](http://www.klaussvianna.art.br/acervo.asp#[showDet]1968)>. Acesso em: 12 set. 2008.

acho que não foram feitas porque, na época, ninguém fazia nada disso aqui.¹¹⁷

De fato, Klauss e Angel trabalharam juntos na pesquisa coreográfica e de movimentos, como conta Angel Vianna:

[...] o processo é que ele ficava fazendo a coreografia dessas pessoas, quase assim à noite, e fazendo assim, criando e descobrindo. Mas antes ele passava o sábado inteiro e o domingo inteiro sozinho, trancado na escola, ensaiando, imaginando, às vezes até ele levava horas, sentado, só pensando. Às vezes, eu entrava na sala, não queria interrompê-lo, mas ele falava: “Ah, que bom! Faz esse gesto aí prá mim.” E aí, eu ia fazendo, fazendo, ele dizia: “é isso mesmo que eu quero. Agora, emenda com isso, emenda com aquilo”, porque eu já começava a entender bem a linguagem do que ele necessitava. E mesmo que eu não entendesse muito, eu começava a brincar e ele falava “faz isso outra vez”. [...] E eu dizia pra ele assim “quando é que você vai me colocar nisso, que você falou que eu vou fazer o solo?” Ele falava assim: “Deixa, deixa. Daqui a pouco eu te ensino, daqui a pouco eu te ensaio.” E acabava às vezes ensaiando todo mundo, e, quando chegava onze e meia, meia-noite, é que ele queria me ensaiar. Eu falava, “agora eu já tô exausta”, “já tô esbudegada...”¹¹⁸

Em relação à dinâmica corporal, o termo movimento-ideia, criado por Klauss, orientou uma atividade diferenciada, na qual o movimento é entendido segundo suas possibilidades expressivas, em uma técnica que confiou ao corpo a responsabilidade de materializar conteúdos temáticos diferentes. O coreógrafo evidencia: “O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores e exteriorizam-se pelo gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções.”¹¹⁹

Nesse sentido, Klauss propôs ao artista desenvolver a sua criação com parâmetros técnicos conhecidos, de maneira a criar uma forma mais afinada com o assunto tratado:

Todo gesto deve ter uma intenção, e essa intenção não é mais uma dádiva, assim: “Estou inspirado hoje.” Essa intenção é músculo e esse músculo pode ser trabalhado. Se você dá intenção a um gesto, esse gesto muda a musculatura e a extensão muscular dele. E a extensão e o alcance dele.¹²⁰

¹¹⁷ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹¹⁸ Entrevista de Angel Vianna concedida a Arnaldo Alvarenga. Rio de Janeiro, 5 maio 2001. Não publicada.

¹¹⁹ VIANNA. *A dança*, p. 105.

¹²⁰ ENSAIO: uma proposta de Klauss Vianna, 1 fita VHS.

Essa perspectiva artística de Vianna, vista através do processo de criação da coreografia *O caso do vestido*, apresenta suporte para a discussão feita aqui sobre o espaço e o tempo, como referenciais de confluência entre a dança e o teatro. Klauss organiza sua técnica reforçando a consciência sobre esses referenciais: “A espiral crescente, o universo, tem um ponto de partida em cada um de nós, e é do nosso interior, da nossa concepção de tempo e espaço, que estabelecemos uma troca com o exterior, uma relação com a vida.”¹²¹

O autor apresenta seu processo:

Para se compreender as soluções que eu dei é preciso conhecer o poema. A história é a seguinte: a mãe explica para as filhas o caso do vestido que pertenceu a uma antiga amante de seu marido. Um dia a amante voltou já acabada, abandonada e deu à esposa aquele vestido. Eu desdobrei o poema em três planos no tempo: o primeiro plano real, o presente, com as mães e as filhas; segundo um plano fictício, uma espécie de volta ao passado ou *flashback* com o marido, a amante e a mãe; terceiro, ainda em *flashback* quando a amante arrependida volta já acabada e dá o vestido à mãe.¹²²

Nessa passagem identificamos alguns aspectos selecionados por Klauss. O coreógrafo faz uma leitura cronológica em relação ao tempo e sugere que o espaço seja delimitado pelo contexto situacional. Esses referenciais são tratados de acordo com uma ordem dos acontecimentos, com as ações e com as possíveis relações dos personagens durante o desenrolar do poema. Essas informações eram oferecidas pelo diretor, para serem utilizadas na construção do movimento, como conta Marilene Martins:

O Klauss explicava para a gente como gostaria que fosse o espetáculo. Qual seria o tipo de movimentação, que seria um tipo diferente e a gente teria que fazer um trabalho diferente para dançar aquilo. E conversava sobre o poema. Contava as histórias para a gente e o que ele pretendia fazer.¹²³

A bailarina Angel Vianna, que integrou o elenco desse trabalho, apresenta algumas escolhas coreográficas. Em *O caso do vestido*, Angel “relembra as diferenciações que caracterizavam os movimentos da amante como retos e com impulsos fortes, que levassem para fora um sentimento dela. Já os da mãe eram arredondados e para dentro, sugerindo

¹²¹ VIANNA. *A dança*, p. 103

¹²² Vianna citado por MACHADO. *A filha da paciência*, p. 39.

¹²³ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

aconchego.”¹²⁴ É indispensável observar que os aspectos físicos estiveram articulados com as situações e as relações sugeridas no poema. As qualidades “retos” e “arredondados”, que caracterizam as personagens da amante e da mãe, respectivamente, são os elementos que orientam a organização física no espaço e a criação do movimento coreográfico. O deslocamento também é sugerido, já que pontua um movimento direcionado para fora do corpo e outro direcionado para dentro do corpo. Ambos os percursos espaciais são determinados pelos acontecimentos que assinalam o contexto situacional. Em relação ao tempo, identificamos nas palavras “fortes” e “aconchego” indicações para a rítmica do movimento.

Marilene Martins também conta como direcionou seu trabalho:

Por exemplo, a amante que fiz em *O caso do vestido*. Eu pensava: “Vou roubar o marido dessa mulher.” Então eu pensava assim: “Tenho que ser sensual, tenho que ser uma pessoa afetiva e buscar usar movimentos que puxem a personagem para mim, que puxem o marido para mim.” E trabalhava bem nesse sentido de fisgar a isca.¹²⁵

Verificamos nesse exemplo que o movimento de “aproximar” não se configura apenas como um aspecto físico, mas principalmente com a finalidade de construir uma relação entre a “amante” e o “marido”. A proximidade buscada tem também uma qualidade, caracterizada pelas indicações “sensual” e “fisgar a isca”. Marilene Martins demonstra que o deslocamento no espaço é feito em função das ações e das intenções dos personagens, sobre os quais a bailarina expõe outros aspectos:

[...] nós tínhamos que ler o poema, para sentir o personagem. A gente, primeiro, sozinha mesmo, buscava sentir o personagem. E enquanto a gente estava nos ensaios, ele dizia: “Não, você precisa trabalhar mais isso ou mais aquilo, a emoção, ou esse movimento.” Mas não era muito detalhado.¹²⁶

Sobre a utilização de um personagem como recurso corporal, a bailarina esclarece: “Eu buscava ser eu mesma. Sempre fui eu mesma, mas em planos diferentes. Buscando os elementos que construía o personagem.”¹²⁷ Nessas diferentes maneiras de lidar com o personagem, Marilene cita que utilizou a emoção como recurso:

¹²⁴ Vianna citada em ALVARENGA. *Dança moderna e educação da sensibilidade*, p. 139.

¹²⁵ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹²⁶ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹²⁷ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

É estudando o que o personagem sente, o que está em jogo, o que o personagem é, o que está jogando ali dentro dele. Ele é afetivo, ou ele não é afetivo? Ele é forte, é fraco, é um intelectual? São diversas motivações. E em cada terreno a emoção é diferente. De um intelectual para uma pessoa simples [...].¹²⁸

Para a bailarina, a emoção não correspondeu a um sentimento, mas às diversas maneiras de qualificar o movimento. Essas informações de natureza emocional foram materializadas através da estrutura corporal:

A emoção é uma coisa que está ligada com o que você faz na vida. É lógico que se você trabalha seus movimentos ela vai brotar... Não sei como é que tem gente que consegue dançar sem emoção. [...] É supernatural fazer um movimento e sentir a emoção. Porque parece que está na carne. Parece que está na musculatura, que está em tudo.¹²⁹

Nesse contexto, Klauss Vianna chama a atenção para o papel das emoções e reforça a fala da bailarina Marilene Martins:

Eu usei *O caso do vestido* como tema, porque ele contém elementos universais, tais como a mãe, o pai, a amante e as filhas. O que acontece é que nós não pretendemos contar a história. Simplesmente me inspirei na poesia do Drummond em relação às emoções.¹³⁰

Os estudos feitos por Klauss Vianna em 1987 ressaltam outras informações sobre esses diferentes aspectos de espaço e de tempo. Observamos que o termo “movimento” corresponde aos aspectos físicos, enquanto que as ações reúnem os elementos teatrais. O coreógrafo esclarece:

O primeiro estudo de um *pas de deux*, um duo em que o marido e a mulher travam uma relação a respeito de duas características de movimento: o “empurrar” e o “resistir”, que são, na minha opinião, características muito comuns entre casais.¹³¹

Em *O caso do vestido*, a criação do bailarino foi atravessada por uma teatralidade, na medida em que as ações inseriram no movimento os referenciais de espaço e de tempo, sob uma perspectiva situacional e cotidiana. Esses estímulos situacionais e relacionais foram

¹²⁸ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹²⁹ Entrevista de Marilene Martins à autora. Belo Horizonte, 21 jun. 2007.

¹³⁰ Vianna citado por MACHADO. *A filha da paciência*, p. 39.

¹³¹ ENSAIO: uma proposta de Klauss Vianna, 1 fita VHS.

traduzidos através de movimentos de natureza muscular e com um desenho coreográfico afinado a tais indicações.

Nesse processo de criação, a inserção de elementos teatrais na dinâmica criativa do bailarino configurou uma modificação dos parâmetros técnicos, corporais e coreográficos. Além disso, observamos que essas articulações não foram feitas aleatoriamente pelos artistas, como no caso das experiências apresentadas por Dulce Beltrão e Helena Vasconcelos, com o Professor Carlos Leite. No processo de *O caso do vestido*, o diálogo entre a dança e o teatro configurou uma investigação dos recursos utilizados pelo artista.

3.4 Trans-Forma: “O Trans-Forma não era uma escola, era um movimento de dança.”¹³²

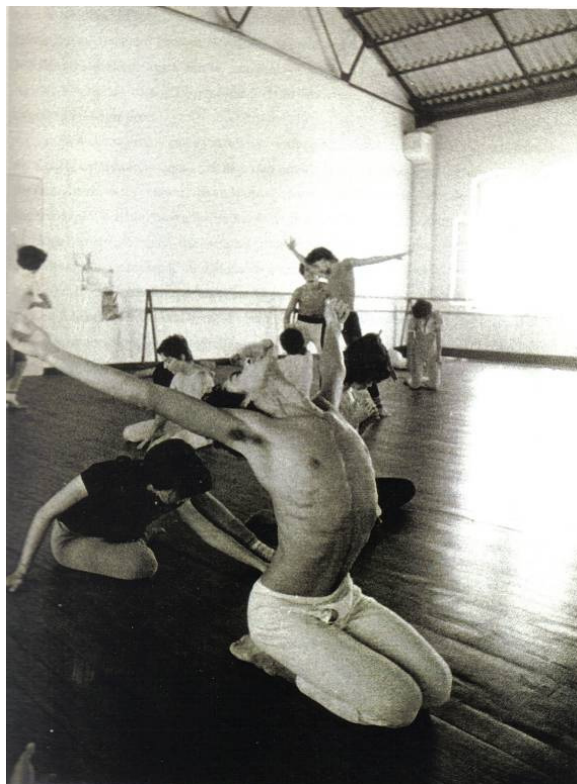


FIGURA 6 – Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Aula da professora Dorinha Baeta. Década de 1970. Acervo Arnaldo Alvarenga. Fotografia não identificado.

As experiências de Arnaldo Alvarenga, Lúcia Ferreira e Tarcísio Ramos Homem, como integrantes do Grupo Trans-Forma, são estudadas de acordo com o contexto criativo que nos foi apresentado nas entrevistas por esses bailarinos: prioridade ao trabalho coletivo,

¹³² Entrevista de Tarcísio Ramos Homem concedida à autora. Belo Horizonte, 1 jun. 2007.

respeitando as individualidades dos artistas. Assim se desenvolveu o processo de criação do espetáculo *Vidros moídos – coração de Nelson*, que estreou em 1986, e é o ponto de apoio para as três exposições. Torna-se indispensável ressaltar que as falas dos bailarinos utilizam sempre o pronome pessoal “nós”, para se referirem à experiência vivida no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea¹³³ e Trans-Forma Grupo Experimental de Dança.¹³⁴

Inicialmente, salienta-se aqui a importância da formação artística oferecida pelo Trans-Forma, aberto como a primeira escola de dança moderna de Belo Horizonte. A proposta teve a dança como eixo estrutural, como expõe o bailarino Arnaldo Alvarenga:

Nós tínhamos um trabalho técnico básico de cinco anos e mais três anos de curso avançado, que davam a formação completa de oito anos em dança moderna. Dentro desses processos, havia uma série de técnicas que se reuniam e englobavam o que seria a formação técnica do Trans-Forma. Primeiro, os trabalhos básicos que qualquer técnica abarca de domínio sobre o movimento: a coordenação, os movimentos básicos do exercício do corpo, que começam pelo trabalho dos pés, trabalho das pernas, trabalho na barra e no centro. Ou seja, uma aula tradicional, mas com um tipo de exercício voltado especialmente para a dança moderna. [...] A própria natureza do exercício, às vezes, variava em função do uso muito intenso das posturas paralelas dos pés. [...] No quarto e quinto anos, você trabalhava com a técnica específica de Martha Graham. [...] No sétimo e oitavo, eram professores de fora, convidados, que só trabalhavam em um nível muito avançado.¹³⁵

O conteúdo era acompanhado por informações somáticas, como as técnicas de Alexander e a antiginástica, de Thérèse Bertherat. Essas abordagens, que refletiam uma tendência da época, “te aproximavam do corpo”,¹³⁶ como diz Arnaldo. Esse aspecto é recorrente nas falas dos bailarinos e se apresenta como um reforço para a autonomia artística pretendida, como pontua Tarcísio: “Acho que me era exigida uma liberdade de expressão com consciência. Era um lugar que já começava a povoar o universo do seu movimento, da sua autenticidade. Qual era o seu movimento? Como você fazia aquilo?”¹³⁷

¹³³ O Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea foi criado por Marilene Martins em 1969, na cidade de Belo Horizonte. Localizado em um salão do Colégio Arnaldo, funcionou inicialmente na própria residência da bailarina, com o nome de Escola de Dança Moderna Marilene Martins.

¹³⁴ O Trans-Forma Grupo Experimental de Dança fez sua primeira apresentação em 1971, no Teatro Marília, em Belo Horizonte.

¹³⁵ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹³⁶ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹³⁷ Entrevista de Tarcísio Ramos Homem concedida à autora. Belo Horizonte, 1 jun. 2007.

A esse trabalho, somaram-se outras práticas corporais e cênicas que ampliavam as possibilidades expressivas. É o caso da Belly Dance, uma técnica fundamentada na dança do ventre, que privilegiava muito a soltura e a flexibilidade do tronco. Arnaldo comenta sobre a inserção dessa técnica no trabalho do Trans-Forma:

A Marilene percebeu, e nisso ela tinha uma abertura fantástica, que aquele trabalho, um curso à parte, que não tinha nada a ver com a escola, era fundamental para um objetivo que ela queria alcançar. Aquele tipo de movimento facilitava o alcance da soltura de corpo pretendida. A técnica foi incorporada com essa ideia.¹³⁸

A improvisação e a criação estiveram presentes em todo o investimento artístico do Trans-Forma, no conteúdo das aulas e na condução do professor, como explica Lúcia Ferreira, que também lecionou na escola:

Tinha um programa que era comum. Mas tinha uma margem ali dentro daquele roteiro de trabalho, dentro de cada conteúdo, que era o trabalho de cada professor. A gente não era nem um pouco rígido. Pelo contrário, o fato de ter um programa dava até uma liberdade muito grande. Porque você sabia que todos acompanhavam aquele programa, mas podia criar algumas atividades que eram suas. E aí a gente tinha essa experiência, tanto dando aula quanto fazendo aula. O trabalho de improvisação era um trabalho que a escola enfatizava muito. Todos os anos de curso tinham um trabalho de improvisação e um de composição.¹³⁹

As práticas atoriais também foram introduzidas através de cursos com diretores de teatro e de algumas improvisações desenvolvidas em sala de aula. Arnaldo afirma a importância dessas experiências na trajetória do Grupo Trans-Forma:

Esse tipo de exercício, por exemplo, improvisação com figurinos, improvisação segundo determinados contextos teatrais, com estruturação de pequenos esquetes, isso era muito comum. [...] Eles não eram propriamente dançados. Eles tinham movimento. Eram mais um exercício de improvisação de determinado tema, que saía do contexto da dança. Você podia até pôr elementos da dança, mas improvisava, teatralmente falando: criando personagens, criando contextos... O que fazia com que, em geral, todas as nossas danças fossem contextualizadas. [...] Por mais simples que fosse a coreografia, o contexto para nós era fundamental.¹⁴⁰

¹³⁸ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹³⁹ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

¹⁴⁰ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

Lúcia acrescenta:

Nos espetáculos do Trans-Forma, a Nena, ou quem estivesse à frente do trabalho, sempre chamava um diretor teatral. Ele era chamado de orientador. Era um cara que tentava costurar as ideias. Ele tentava criar um roteiro para a criação. E estimulava também as improvisações. Era um provocador.¹⁴¹

A proposta artística desenvolvida pelo Trans-Forma, além de contar com essas diversas práticas, incluiu a diversidade corporal de maneira determinante, discutindo a relação do bailarino com o corpo e com as técnicas de dança. A criação do artista rompeu com as delimitações físicas, focando o impulso artístico e um modo de trabalhar apoiado no coletivo e suas heterogeneidades, como relata Arnaldo Alvarenga:

A gente engordava, a gente emagrecia. Não tinha essa preocupação. [...] As bundas cresciam, os peitos cresciam [...]. A dança não era isso. [...] Eu, de 1,82m, dançava com a Lídia, de 1,60m, se não me engano. [...] Tinha a Juliana,¹⁴² que parecia uma nordestinazinha, socada, bunduda, peituda, gordinha até. Não tinha problema nenhum. [...] Então isso harmonizava muito as pessoas.¹⁴³

Essa permissividade artística e corporal permeou a criação do espetáculo *Vidros moídos – coração de Nelson*, cuja abordagem cênica foi discutida e definida pelos bailarinos:

[...] nunca caiu um coreógrafo de paraquedas na escola. Eram bem típicas da época, as decisões ditas coletivas. Com quem gostaríamos de trabalhar? O que gostaríamos de fazer? O que tinha mais a ver com a nossa cara? Com os processos que desenvolvíamos enquanto técnica de formação e os processos com que nos envolvíamos enquanto criação. Nenhum coreógrafo era chamado sem ter uma relação. Você não ia experimentar a pessoa. Tinha muita gente interessante, mas quem se aproximava mais da nossa afinidade artística?¹⁴⁴

Essas informações sobre as experiências vividas no Trans-Forma indicam que a formação artística oferecida na escola foi determinante para o investimento nos processos artísticos e na teatralidade que caracteriza o trabalho do grupo. Entre eles, o espetáculo *Vidros moídos – coração de Nelson*, cujo tema foi a vida e a obra de Nelson Rodrigues. A concepção

¹⁴¹ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

¹⁴² Juliana Braga. Bailarina. Integrou o Grupo Trans-Forma e participou do processo de criação de *Vidros moídos – coração de Nelson*.

¹⁴³ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹⁴⁴ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

inicial e o roteiro foram propostos pelo diretor de teatro Eid Ribeiro.¹⁴⁵ Porém, diante da necessidade da equipe de adequá-lo melhor para a criação coreográfica, Arnaldo Alvarenga o adaptou:

Tranquei dentro de casa e fui pensando aquilo através da dança. E fui transcrevendo, ditando, passando à nota. [...] Então, cada cena do espetáculo, eu simplesmente escrevi. Por exemplo: “Entra fulano, depois beltrano, acontece isso, aqui entra a música, aqui não entra.” Coloquei inclusive o roteiro musical para o músico compor.¹⁴⁶

No processo de caráter coletivo, Arnaldo ressalta que “[...] cada um teve um trabalho particular, que envolveu um tipo de procedimento”.¹⁴⁷ Dessa forma, adiante apresentamos três exposições de aspectos específicos apresentados por cada artista, discutindo a confluência entre a dança e o teatro na criação do bailarino.

3.4.1 Arnaldo Alvarenga: “Como fazer essas letras virarem dança?”¹⁴⁸



¹⁴⁵ Eid Ribeiro. Diretor de teatro. Desenvolveu alguns trabalhos no Trans-forma Centro de Dança Contemporânea e com o Grupo Trans-Forma, dentre eles, o roteiro inicial do espetáculo *Vidros moídos – coração de Nélon*.

¹⁴⁶ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹⁴⁷ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹⁴⁸ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 Jun. 2007.

FIGURA 7 – Grupo Trans-Forma. Espetáculo *Vidros moidos – coração de Nelson*. Bailarino: Arnaldo Alvarenga. 1988. Acervo Arnaldo Alvarenga. Fotografia não identificado

“Como fazer essas letras virarem dança?”. Esse foi um dos objetivos do bailarino Arnaldo Alvarenga, que também assinou o roteiro do espetáculo. No trabalho com os textos, cada artista pôde utilizá-los à sua maneira. Arnaldo comenta sobre essa liberdade:

É engraçado, o pessoal, de uma maneira geral, não tinha muito essa preocupação com um estudo aprofundado, pegar o texto... Todo mundo era bailarino, a gente queria dançar. [...] Eu fui escrevendo à medida que o espetáculo caminhava. Toda vez que terminava uma cena, trabalhávamos ela. Eu lia para todo mundo. Nem sempre as pessoas tinham a preocupação daquele estudo, aquela coisa toda... Ia muito para a prática.¹⁴⁹

Arnaldo Alvarenga trabalhou com o personagem que representou Nelson Rodrigues. O bailarino cita uma de suas experiências, dirigida pela coreógrafa Sônia Mota:¹⁵⁰

O espetáculo começa com uma imagem do Nelson Rodrigues já morto, muito próximo ao ciclorama. Aquele fundo imenso do palco, todo aberto, e ele no limite entre o lado de lá, a morte, e o lado de cá, a vida, o planeta, a Terra. Como se ele se descolasse daquilo, como se estivesse no limiar. E para que ela [Sônia Mota] me fizesse perceber o que queria, me levou para o alto da Serra do Curral. De um lado tinha Nova Lima, e do outro, Belo Horizonte. Na cumeeira da serra, é altíssimo. Aquilo me produzia um desequilíbrio no corpo, a qualidade de movimento que ela queria que eu incorporasse. Era um movimento muito simples. Eu estava parado, meus braços se abriam lateralmente e vinham para dentro.¹⁵¹

Esse experimento, no alto da Serra do Curral, surgiu em função do estímulo dado para a cena: o personagem e o acontecimento em que estava inserido. O exercício teve como finalidade ressaltar a “qualidade de experiência de personagem”,¹⁵² apontada por Arnaldo como uma estratégia técnica utilizada na criação. O laboratório feito pelos artistas objetivou a produção de uma sensação física que apoiou uma determinada qualidade para o movimento – o desequilíbrio. Dessa maneira, a circunstância sugerida pelo “limiar entre a vida e a morte”¹⁵³

¹⁴⁹ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹⁵⁰ Sônia Mota. Bailarina e coreógrafa, a brasileira que reside e trabalha a 20 anos na Alemanha, mantém sua produção no Brasil.

¹⁵¹ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹⁵² Expressão utilizada por Arnaldo Alvarenga para se referir ao trabalho corporal. Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹⁵³ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

foi traduzida por um movimento descrito pela abertura lateral dos braços que se unem no centro do corpo, com uma qualidade definida por um desequilíbrio.

Arnaldo nos apresenta um aspecto fundamental, que diz respeito à maneira como o bailarino lida com os referenciais físicos. Nesse caso, o conhecimento sobre o corpo, proveniente de uma formação em dança, determina esse potencial. O artista esclarece:

Não que você, por exemplo, na hora de um exercício, não trabalhasse o movimento puro – “erguer o braço” – com toda a consciência ósseo-muscular, anatômica, que aquilo ali produzia. [...] Mas é uma coisa específica, ali na barra, no chão, você trabalhando tecnicamente o corpo. Com a posse do domínio técnico que a aula permitia, entrava o campo da criação, que envolvia uma soltura tanto mental quanto corporal.

Através dessa descrição, ressaltamos que o domínio técnico a que Arnaldo se refere fundamenta os aspectos de espaço e de tempo físicos, referentes à posição do corpo e o movimento feito por ele. Além disso, o artista nos propõe com a expressão “campo de criação” que o processo criativo abrange outras instâncias do movimento. No caso apresentado, a finalidade do bailarino não foi apenas concretizar mecanicamente um movimento, mas sim realizar um movimento a partir também de estímulos situacionais e relacionais dados.

Identificamos a confluência entre a dança e o teatro nessa célula coreográfica apresentada por Arnaldo Alvarenga, já que os procedimentos descritos pelo bailarino articulam as variáveis de espaço e de tempo, sob os aspectos físicos – o movimento do corpo em uma qualidade de desequilíbrio –, e as variáveis de espaço e de tempo, sob uma perspectiva situacional e relacional – “o limiar entre a vida e a morte”.

Além disso, observamos nessa articulação de recursos criativos uma maneira de tratar o texto escrito. A palavra não foi utilizada de maneira direta, mas pelo seu potencial de sugestão. Em *Vidros moídos – coração de Nelson*, espetáculo que apresentou situações cotidianas da vida de Nelson Rodrigues, o desequilíbrio, citado pelo bailarino, sintetizou e simbolizou as ideias propostas no roteiro, para essa cena.

3.4.2 Tarcísio Ramos Homem: “Porque éramos bailarinos e isso fazia com que a dança não fosse perdida.”¹⁵⁴



FIGURA 8 – Tarcísio Ramos Homem. Década de 1990. Acervo Tarcísio Ramos Homem. Fotografia não identificado.

Tarcísio Ramos Homem descreve algumas etapas do seu trabalho no processo de criação do espetáculo *Vidros moídos – coração de Nelson*:

Fizemos uma leitura da obra. Cada um procurou investigar os seus personagens. Tinha essa leitura, tinha uma interpretação do sentido de quem eram aqueles homens, o que era o acontecimento, como acontecia, como era naquela época, como eram as relações [...]. E depois íamos direto. Não fizemos tantos laboratórios disso, não. [...] Eu fiz laboratórios de intensidade [...].¹⁵⁵

¹⁵⁴ Entrevista de Tarcísio Ramos Homem concedida à autora. Belo Horizonte, 1 jun. 2007.

¹⁵⁵ Entrevista de Tarcísio Ramos Homem concedida à autora. Belo Horizonte, 1 jun. 2007.

O bailarino ressalta que os textos nortearam a criação dos movimentos. Isto é identificado em uma das cenas, criada por ele e por Arnaldo Alvarenga. O contexto criativo foi traçado da seguinte maneira, segundo Arnaldo:

Eram três grandes focos circulares, onde você tinha um mix. Uma síntese geral de *Vestido de noiva*, que ficava à esquerda do palco. No centro ficava *Álbum de família*, e no outro extremo, à direita, ficava *O beijo no asfalto*. [...] Elas começavam individualizadas, iam evoluindo, e à medida que evoluíam, chegando ao clímax, a essência da peça, e isso acontecendo em movimento, elas se fundiam, aqueles personagens todos viravam uma coisa única, que eu escrevo no roteiro como se fosse um ninho de minhocas. Ou seja, as angústias, os sofrimentos, as dificuldades todas daqueles personagens se reúnem.¹⁵⁶

Em cada um desses focos o trabalho foi desenvolvido de modo particular. No caso de *O beijo no asfalto*, Tarcísio expõe os estímulos que fizeram parte da sua criação:

Eram personagens, eles tinham vida, tinham passado, presente, futuro. Você podia dar para eles milhões de características. Por mais que seja um homem comum, anônimo, ele estava numa rua, ele tinha caído, tinha sido atropelado, estava morrendo, era tudo muito real.¹⁵⁷

Esses estímulos foram organizados e compuseram uma das cenas:

Um foco aceso e dois homens no palco. Um cai. Na hora que ele “pá!”, é o atropelamento. Imediatamente o segundo vira, olha aquele homem caído, vai até ele, o sustenta no braço, dá um beijo na boca, “tum”! E ele morre. Imediatamente os dois saem e a cena começa outra vez.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹⁵⁷ Entrevista de Tarcísio Ramos Homem concedida à autora. Belo Horizonte, 1 jun. 2007.

¹⁵⁸ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.



FIGURA 9 – Grupo Trans-Forma. Espetáculo *Vidros moídos – coração de Nelson*. Bailarinos: Arnaldo Alvarenga e Tarcísio Ramos Homem, 1988. Acervo Tarcísio Ramos Homem. Fotografia não identificado.

Sônia Mota interpretou e sintetizou o roteiro feito por Arnaldo Alvarenga, transformando o acontecimento em um fluxo contínuo de ações: “Cair, beijar, sustentar, morrer, levantar. E isso repetia: tá, tá, tá, tá, tá, tá, tá, tá...”¹⁵⁹ Essa sequência foi feita várias vezes consecutivas. A cada repetição, a velocidade dos movimentos aumentava. O estabelecimento de um ritmo determinado construiu o movimento coreográfico e, segundo Tarcísio, o sentido da cena. O bailarino considera que a qualidade rítmica foi essencial em uma criação de dança como essa, atravessada por teatralidade. O artista esclarece: “A capacidade de ver no ritmo a possibilidade de sair daquele real. Porque éramos bailarinos e isso fazia com que a dança não fosse perdida. [...] Eu acho que é esse lugar de poder sair desse concreto. É esse lugar de poder devanear.”¹⁶⁰

Compreendemos que o ritmo na composição não foi utilizado apenas para garantir um pulso para a cena. Ele também foi aproveitado pelos impulsos que gera, criando possibilidades de movimento. À medida que as ações “cair, beijar, sustentar, morrer, levantar” iam se transformando em função das mudanças rítmicas, configuravam o devaneio, citado por Tarcísio. Relacionamos esse devaneio a um tipo de movimento que não tem compromisso descritivo com a ideia que o originou, mas antes com o fluxo de movimento responsável pela

¹⁵⁹ Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹⁶⁰ Entrevista de Tarcísio Ramos Homem concedida à autora. Belo Horizonte, 01 jun. 2007.

tradução do roteiro. Ou, como nos propõe Laban,¹⁶¹ com o caráter simbólico do movimento. O exemplo dado por Arnaldo esclarece sobre esse aspecto: “Era um beijo que se repetia. A gente fazia infinitas vezes, até que aquilo já não era mais beijo, era uma outra coisa. Era feito numa dinâmica que ia do lento até o mais rápido, até a desfiguração do movimento pelo excesso de velocidade que ele atingia.”¹⁶²

Nesse exemplo, verificamos a presença e a articulação das variáveis de espaço e de tempo, sob os aspectos físicos – definidas pelas ações de “cair, beijar, sustentar, morrer, levantar” –, e das variáveis de espaço e de tempo, sob uma perspectiva situacional e relacional – o atropelamento de um homem. Aqui, ambas coincidem em um mesmo movimento, já que o acontecimento disposto é traduzido através das ações concretas que o configuram, ao mesmo tempo em que compõem o fluxo coreográfico. Então, a ação de cair, que define um movimento no qual o corpo é deslocado de um nível espacial para o outro, corresponde à pluralidade de sensações, exploradas pelos artistas naquela situação de atropelamento. A descrição de Tarcísio esclarece sobre a natureza dialógica da criação, onde mecanicidade e circunstância do cotidiano compõem a unidade do movimento: “[...] o tempo todo você estava dançando. Mas você sabia quem era e o porquê de estar ali.”¹⁶³

¹⁶¹ LABAN. *O domínio do movimento*.

¹⁶² Entrevista de Arnaldo Alvarenga concedida à autora. Belo Horizonte, 14 jun. 2007.

¹⁶³ Entrevista de Tarcísio Ramos Homem concedida à autora. Belo Horizonte, 1 jun. 2007.

3.4.3 *Lúcia Ferreira: “Sem um coreógrafo à frente, acabava ficando uma coisa complicada.”*¹⁶⁴



FIGURA 10 – Grupo Trans-Forma. Espetáculo *Vidros moídos – coração de Nelson*. Bailarina: Lúcia Ferreira, 1988. Acervo Arnaldo Alvarenga. Fotografia não identificado.

Nascida em Santo Amaro da Purificação, em função do trabalho de seu pai, morou, como diz ela, em “um lugar absolutamente propício para as minhas brincadeiras de criança”.¹⁶⁵ As vivências corporais da infância se transformaram mais tarde em uma necessidade física, que acabou levando-a até as aulas de dança:

Quando me mudei para Belo Horizonte, no grupo escolar em que estudava, eu via umas pessoas fazendo umas coisas dentro da biblioteca. Eu não sabia o nome daquilo. Sabia que as pessoas faziam uma coisa que eu não conhecia. E que achava curiosa. Na verdade, acho que comecei a sentir muita falta de atividade física. [...] Aquilo era uma aula de balé clássico que a Helena dava na biblioteca da escola. E não tinha barra. [...] Nas estantes fixas da biblioteca, elas ficavam fazendo *plié, tendu, fondu*.¹⁶⁶ Eu não sabia do que se tratava, mas queria fazer aquilo.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

¹⁶⁵ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

¹⁶⁶ *Plié, tendu e fondu* são movimentos oriundos da técnica do balé clássico.

¹⁶⁷ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

Como aluna de Helena Vasconcelos, foi estimulada a conhecer outras escolas e professores. Nessa busca por novos caminhos, conheceu o Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea: “Foi a coisa mais rica na minha formação, em todos os sentidos. O Trans-Forma foi muito acolhedor em muita coisa que eu queria na vida.”¹⁶⁸ No Trans-Forma, Lúcia começou a dar aulas e integrou o grupo de dança. A artista descreve uma experiência artística caracterizada pela experimentação e pelo intenso convívio entre a dança e as outras artes.

Ao falar sobre o processo de criação do espetáculo *Vidros moídos – coração de Nelson*, Lúcia reforça a importância de um artista específico para trabalhar com os bailarinos: “Sem um coreógrafo à frente, ou alguém que coordenasse o trabalho de criação, com uma formação em dança, acabava ficando uma coisa complicada. Então, no *Vidros moídos*, a gente chamou a Sônia Motta.” Ao fazer essa constatação, Lúcia Ferreira nos chama a atenção para o fato de que, em um ambiente dialógico de criação, onde recursos artísticos diferentes são utilizados, algumas habilidades e atitudes são indispensáveis para o bailarino. Para compreendê-la, seguiremos o seu percurso criativo nessa montagem:

Acabei fazendo uma personagem que era o fio condutor do trabalho, que começa por uma senhora, a Carolina, e depois passava por todas as personagens do Nelson Rodrigues. As personagens mais jovens, a menina, a adolescente... E terminava no encontro do Nelson Rodrigues com a Carolina, uma paixão dele de adolescência.¹⁶⁹

Para trabalhar com o contexto rodriguiano, a artista diz ter recorrido a alguns textos. Ela descreve como os utilizou: “Isso não foi muito conversado entre a gente, não. A gente não sentava e ficava fazendo análise do texto, nada disso. A gente lia como fonte inspiradora, para entender um pouco.”¹⁷⁰ A bailarina caracteriza a utilização dos textos como algo “absolutamente sensorial”.¹⁷¹ Assim, reforça as nossas considerações anteriores, sobre a perspectiva criativa de Arnaldo Alvarenga, de que as palavras não foram utilizadas de maneira direta, mas a partir do que sugeriram como estímulo para o movimento do bailarino. Esse aspecto tangencia a colocação feita por Lúcia Ferreira em relação a algumas habilidades indispensáveis ao artista de dança, que nos indica um tipo de entendimento e a tradução de uma temática, a partir do corpo e das suas possibilidades de construir um movimento atento

¹⁶⁸ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

¹⁶⁹ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

¹⁷⁰ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

¹⁷¹ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

ao seu potencial simbólico. Verificamos isso nos exemplos apresentados pela bailarina, como a descrição de uma das cenas: “Esse solo queria falar da sensibilidade feminina. Era um momento diferente, porque era um momento em que a mulher estava sozinha. Ela não estava subordinada a um homem, não estava subordinada a uma família, a uma relação familiar.”¹⁷²

A partir disso, ela comenta o processo de criação: “Esse solo não foi muito construído por mim, não. Foi uma sugestão de movimentação da Sônia. Depois ele foi trabalhado em termos de qualidade de movimento comigo.”¹⁷³ Lúcia caracteriza a movimentação feita por Sônia: “Ela fazia um deslocamento na diagonal, e era uma coisa absolutamente delicada. Era uma coisa ampla, enorme, lentíssima.”¹⁷⁴ A coreografia foi trabalhada pela bailarina e por Sérgio Funari:¹⁷⁵ “Lembro muito de um laboratório que ele fez comigo. A gente colocou uma bacia de água e eu fiquei dentro da sala, vestida com uma roupa branca, uma túnica muito fininha. [...] Era para trabalhar com a delicadeza da água na sua pele.”¹⁷⁶ Posteriormente à criação dessa cena, Sônia Mota propôs algumas modificações na coreografia, introduzindo as características de outra personagem. Lúcia conta:

Ela disse: “Eu quero que essa mulher tenha a movimentação da Doroteia.” A personagem da Doroteia tinha outra qualidade de movimento. Eram movimentos bruscos, que depois recuavam lentamente. Era muito diferente do solo da menina. E aí fiz uma outra coisa. O solo manteve uma coisa muito suave, como ela queria no início. É como se fosse a menina descobrindo o seu corpo. A mulher se descobrindo. Mas, depois que incorpora as coisas da Doroteia, a tonicidade é outra. Absolutamente diferente. Aí tinham quedas bruscas mesmo. O movimento passou a ser menos redondo e mudou muito o solo.¹⁷⁷

Verificamos que, inicialmente, o solo foi estruturado a partir de um contexto que tratou da sensibilidade feminina de uma personagem – uma menina. Nesse sentido, os movimentos criados se destacaram pelas qualidades “amplo” e “lento” e traduziam um ambiente cotidiano “suave” e “delicado”. Posteriormente, Sônia Mota acrescentou outros elementos, tornando a associar os tipos de movimentação – “movimentos bruscos que depois

¹⁷² Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

¹⁷³ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

¹⁷⁴ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

¹⁷⁵ Sérgio Funari assumiu a assistência de coreografia e os ensaios do espetáculo *Vidros moídos – coração de Néelson*. Sua importância na montagem desse espetáculo é bastante reforçada por Arnaldo Alvarenga, Tarcísio Ramos Homem e Lúcia Ferreira

¹⁷⁶ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

¹⁷⁷ Entrevista de Lúcia Ferreira concedida à autora. Belo Horizonte, 27 dez. 2007.

recuavam lentamente” – com o acontecimento e as características da personagem – uma mulher.

Observamos nas informações dadas por Lúcia, sobre essa célula coreográfica, a presença de ambas as variáveis de espaço e de tempo. Sob os aspectos físicos, identificamos: um percurso em diagonal e algumas qualidades para o movimento, como amplo, lento, suave, redondo e brusco. Sob uma perspectiva situacional e relacional identificamos algumas informações: uma personagem em diferentes idades e a apreensão da sensibilidade feminina. Nesse caso, Lúcia articulou as qualidades do seu movimento com os aspectos situacionais e relacionais, propostos no roteiro.

Assim, a necessidade explicitada por Lúcia Ferreira de um coreógrafo ou outro profissional com formação em dança, nesse processo, justifica-se por uma atenção diferenciada dada aos aspectos físicos do movimento, indispensáveis em uma obra coreográfica. Só assim foi possível efetuar uma tradução dos aspectos situacionais e relacionais, também presentes nos estímulos dados ao bailarino.

3.4.4 – *Vidros moídos – coração de Nelson*, por Arnaldo Alvarenga, Tarcísio Ramos Homem e Lúcia Ferreira

No trabalho desenvolvido por Arnaldo, Tarcísio e Lúcia para compor o espetáculo *Vidros moídos – coração de Nelson* identificamos a presença das variáveis de espaço e de tempo, tanto sob o aspecto físico, como em uma perspectiva situacional e relacional. Os aspectos físicos de espaço e de tempo residem nas qualidades dos movimentos, que incluem as velocidades e os ritmos com que os mesmos são executados, e os deslocamentos e os percursos, que concluem a ocupação do espaço. Os aspectos de espaço e de tempo que traçam o contexto situacional e relacional são verificados no roteiro, nos textos escritos e através dos personagens e dos acontecimentos em que estão envolvidos. Há uma teatralidade que se consolida através da articulação desses diferentes estímulos e recursos na composição coreográfica, e configura um ambiente amplo de atuação para o bailarino.

3.5 Raquel Pires: “Éramos pessoas. [...] A gente não criou movimentos. Eram situações, eram imagens.”¹⁷⁸



FIGURA 11 – Grupo 1º Ato. Espetáculo *Carne Viva*. Bailarina: Raquel Pires. 1989. Acervo Joaquim Elias. Fotografia Beto Magalhães.

Carne viva foi uma montagem que o Grupo 1º Ato fez, em 1989. O Arnaldo Alvarenga e a Dudude Herrmann foram convidados para fazer a direção. O Grupo 1º Ato já vinha trabalhando com criação colaborativa, mas *Carne viva* foi o primeiro trabalho em que a criação foi dos bailarinos.¹⁷⁹

Quando fala da sua experiência no processo de criação do espetáculo *Carne viva*, Raquel Pires toca em questões pertinentes à nossa discussão. O tema, segundo a artista, foi “a concretude do ser humano, que está no corpo, que está na vida, na correria, no stress”.¹⁸⁰ A bailarina afirma que esse trabalho foi um dos mais importantes da sua carreira e cita acontecimentos que a surpreenderam:

No primeiro dia do *Carne viva*, foi assim: “Vocês vão sair da sala. Tira tudo. Tira colar, solta cabelo, põe uma roupa normal e desce para cá.” Tinha um ar diferente ali. Eu lembro o vestido que eu estava. Um vestido soltinho. E entrar naquele estúdio com Arnaldo e Dudude sentados ali. E eles já olhando para a gente. Olhando aquelas pessoas descendo.¹⁸¹

¹⁷⁸ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁷⁹ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁸⁰ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁸¹ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

A bailarina pontua o tom da montagem e como as atividades eram desenvolvidas: “A gente estava disponível, naquele lugar do bailarino, de se entregar para criar. As coisas vinham e a gente respondia. Era algo misterioso no *Carne viva*. Nem tudo era falado. Então, a gente criava, cada hora um, todo mundo assistia, o Arnaldo anotava tudo.”¹⁸²

Raquel chama a atenção também para o modo como as coisas eram ditas: “Eles não falavam, mas davam um *feedback* com o olhar. Lembro muito do Arnaldo. Ele falava com o olhar: ‘Não!’ A gente sabia. Ou então eram cenas que eles: ‘Uau!’ Era um combinado.”¹⁸³

O espetáculo *Carne viva* foi estruturado em duas partes. Na primeira, a criação das cenas foi feita integralmente pelos bailarinos. Os coreógrafos os dirigiram utilizando o material criado para fazer a composição. Na segunda parte, o contexto foi modificado: “No final, aconteceu um momento de esvaziamento. Aí, o Arnaldo e a Dudude, com muita dor, disseram: ‘A gente vai ter que entrar agora.’ As duas últimas cenas foram coreografadas por eles.”¹⁸⁴ “Porque a gente não estava mais dando conta. Não saía mais nada.”¹⁸⁵

Raquel relata diferenças entre a primeira e a segunda parte do espetáculo. Nesse caso, nossa discussão se inicia pela apresentação de alguns aspectos que integraram a primeira parte. Posteriormente, utilizaremos as descrições da bailarina sobre a segunda parte. Finalmente faremos nossas considerações, relacionadas às variáveis de espaço e de tempo.

Para estimular a criação dos bailarinos, na primeira parte, os diretores utilizaram imagens, objetos pessoais, roupas, poesias e principalmente frases:

- “Estou atrasado”;
- “Corro, corro e não acho ninguém”;
- “Estou perdido”;
- “Preciso de ajuda”;
- “Pode sentar”;
- “Risco e me arrisco no riso”;
- “Confio em você, por isso me entrego”;
- “Vocês vão se maquiando, aprontando, como se estivessem se arrumando para sair. Põe maquiagem, põe roupa, se veste inteirinha. Não gosta, tira tudo e põe de novo. Não gosta, tira tudo e põe de novo.”¹⁸⁶

¹⁸² Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁸³ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁸⁴ Em outro momento da entrevista, Raquel Pires reconhece que não foram duas, e sim três cenas finais, coreografadas por Arnaldo Alvarenga e Dudude Herrmann.

¹⁸⁵ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁸⁶ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

Para dialogar com tais estímulos, Raquel observa que os bailarinos trabalharam com uma movimentação muito espontânea, onde os movimentos provenientes das aulas técnicas de dança não foram utilizados. E, apesar de a prática corporal ser mantida através do balé clássico,¹⁸⁷ isso não foi considerado um elemento estranho ou prejudicial para a expressividade do artista. Nesse processo, o corpo e a criação estiveram à frente da técnica corporal: “Ali estava a nossa fonte. Nesse corpo que já andou na rua, que já ficou triste, que já abraçou e sentiu o calor de um abraço, que sentiu tesão, que já gozou, que já frustrou, que já depressiu. Esse era o nosso material.”¹⁸⁸ A bailarina sustenta que a abrangência da proposta dos coreógrafos provocou o aparecimento de outros parâmetros de criação: “Acho que o que eles fizeram foi deslocar, deixar esse corpo.”¹⁸⁹ O bailarino, com autonomia para se manifestar, apresentou movimentos mais comuns dentro do ambiente do cotidiano: “Era um andar, era agachar, era pegar, era pular um em cima do outro. Eram movimentos menos padronizados, mais despojados. [...] Era a bagagem que cada um tinha.”¹⁹⁰

Raquel expõe a criação de uma cena estimulada pela frase: “Estou atrasada.” Ela conta como a desenvolveu: “Imaginei que estava em uma galeria de arte. Estava olhando, mas estava meio atrasada. Então não tinha muito tempo.”¹⁹¹ No momento da composição, a bailarina recebeu o seguinte pedido do coreógrafo: “Mais rápido.”¹⁹² Raquel diz: “E aí, virou uma outra coisa.”¹⁹³

Nessa descrição identificamos inicialmente as variáveis de espaço e de tempo situacionais e relacionais, definidas por um contexto proposto pela própria bailarina – visitar uma galeria de arte, apressadamente – em função de uma pergunta feita pelo coreógrafo – “Estou atrasada”. Em um segundo momento, reconhecemos as características de espaço e de tempo, sob os aspectos físicos, dados pelo diretor através de uma indicação de velocidade: “Mais rápido!” Nesse exercício, os aspectos físicos não surgiram em consequência de uma tradução das circunstâncias propostas, mas na própria circunstância, que contempla os aspectos situacionais e relacionais. O deslocamento no espaço, a imagem corporal e o tempo

¹⁸⁷ Durante o processo do espetáculo *Carne viva*, os bailarinos do Grupo 1º Ato fizeram aulas de balé clássico com a *maître* Bettina Bellomo.

¹⁸⁸ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁸⁹ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁹⁰ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁹¹ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁹² Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁹³ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

para concretizar a movimentação foram orientados pela mimese do acontecimento em questão. Sobre isso, Raquel Pires comenta: “Não eram movimentos preocupados com a forma. Ninguém apresentava formas. Apresentava ideias, sensações [...]”.¹⁹⁴

Na segunda parte do espetáculo, a bailarina descreve os seus movimentos de outro modo: “A gente vai para o chão, roda, roda. Tinha essa coisa de rodar.”¹⁹⁵ A bailarina caracteriza esse momento como coreográfico:

[...] Era um momento menos autônomo. Eu me vejo dançando. Eu fazia com a Mônica¹⁹⁶ essa coreografia, que o Arnaldo fez para a gente: “Tchum, tchum, tchum, tchum, tchum-tchum-tchum.” Aí repete: “Tchan, tchan, tchan.” Aí eu estava fazendo uma coreografia. [...] Eu estava fazendo ali, o passo.

As onomatopeias utilizadas indicam o percurso no espaço, o ritmo e o fluxo que compuseram a movimentação coreográfica. A finalidade para esse movimento foi inicialmente uma sequência de passos definidos fisicamente – o corpo, o espaço e o tempo. No entanto, Raquel Pires reconhece que a qualidade corporal ancorada nos aspectos situacionais e relacionais, construída anteriormente, permaneceu no corpo e integrou a segunda parte do trabalho: “Tinha todo um clima. *Carne viva* tinha um redondo. Então isso não era problema. Não era uma coisa: ‘Vou entrar do nada.’ Já estava vindo.”¹⁹⁷

Identificamos a presença de ambas as variáveis de espaço e de tempo, em todo o processo. Na primeira parte do trabalho, os aspectos situacionais e relacionais, que fundamentaram as perguntas feitas pelos diretores aos bailarinos, determinaram o caráter físico da movimentação. Na segunda parte, a coreografia estruturada sobre os aspectos físicos, definidos em uma sequência de passos, recebeu a intensidade situacional e relacional, construída inicialmente.

Na primeira parte da criação, o fato de o movimento originar-se dos aspectos de espaço e de tempo, situacionais e relacionais, fez com que a artista questionasse a pertinência do termo coreografia para designar a obra: “A gente não criou movimento. Não tinham frases. Eram situações, eram imagens.”¹⁹⁸ Isso suscitou ainda outro questionamento, no qual Raquel

¹⁹⁴ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁹⁵ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁹⁶ Mônica Tavares. Bailarina, atriz e cantora. Estudou no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Integrou o Grupo 1º Ato e o processo de criação do espetáculo *Carne viva*.

¹⁹⁷ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

¹⁹⁸ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

revê o termo “bailarina”, que indica sua prática artística: “Então, éramos pessoas. Mas a gente também era bailarino, porque estava construindo um trabalho. Mas era muito clara a proposta de despir, de deixar esse papel bailarino fora, lá fora.”¹⁹⁹

Consideramos que, diferente disso, essa experiência de criação explícita que o termo “coreografia” não diz respeito apenas ao contexto físico de espaço e de tempo, mas poderá abranger também outros elementos, como os aspectos situacionais e relacionais, que orientaram a criação do movimento em *Carne viva*. Nesse sentido, os termos “coreografia” e “bailarino” conquistaram outro espaço, em que o artista não se restringe a utilizar o seu corpo apenas segundo determinados padrões de movimento. Assim, a forma, nessa composição, deixou de ser uma finalidade, tornando-se mais um elemento que caracterizou a obra de dança.

Sob a perspectiva de Raquel Pires, na criação do espetáculo *Carne viva* são utilizadas as variáveis de espaço e de tempo, tanto sob os aspectos físicos, quanto em uma perspectiva situacional e relacional. Nesse processo, em que essas variáveis foram articuladas de maneiras diferentes ora a partir dos aspectos situacionais e relacionais, como feito na primeira parte do espetáculo, ora a partir dos aspectos físicos, como na segunda parte do trabalho – conferimos a confluência entre a dança e o teatro.

¹⁹⁹ Entrevista de Raquel Pires concedida à autora. Belo Horizonte, 10 ago. 2007.

3.6 Marcela Rosa: “Quando você cria a partir dessa ideia física.”²⁰⁰



FIGURA 12 – Grupo 1º Ato. Espetáculo *Mundo perfumado*. Bailarina Marcela Rosa. 2006. Acervo Marcela Rosa. Fotografia não identificado.

A dança e a criação interessaram Marcela Rosa desde cedo: “Quando criança, tudo era motivo para fazer dança, para criar alguma coisa, nas amizades, na vizinhança. Fazia espetáculo, juntava na garagem de alguém e cobrava para as pessoas assistirem, servia pipoca.”²⁰¹

Na adolescência deu início aos estudos no 1º Ato Centro de Dança, onde também frequentou aulas do diretor de teatro Paulinho Polika:

Isso também foi fundamental na minha escolha, nesse caminho, as aulas de teatro na sexta-feira. [...] A aula tinha horário para começar e não tinha horário para acabar. Num processo criativo maravilhoso, intenso. E ele é um ator, um diretor teatral, mas ele estava trabalhando dentro de uma escola de dança. O instrumento era, no seu maior uso, o corpo. Não era um teatro de texto. Ele nunca trabalhou texto com a gente. Ele trabalhava expressão teatral através do corpo. Da voz e do corpo. Da dança, da mímica. Tudo ligado ao corpo.²⁰²

²⁰⁰ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

²⁰¹ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

²⁰² Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

Nesse comentário Marcela sinaliza sobre a utilização dos recursos teatrais em um processo de dança. No caso, compreendemos que o bailarino acolherá uma informação diferente das que ele identifica como dança. Porém, manterá o eixo do seu trabalho na estrutura corporal e no domínio do movimento. A artista acrescenta ainda outras vivências na sua formação e no seu percurso profissional, integrando o Grupo 1º Ato:

O grupo foi a minha escola. As aulas constantes de clássico e de moderno, Paulinho Babreck,²⁰³ Dudude, Lydia,²⁰⁴ Sônia Mota, Suzane Yamauchi. Ah, tanta gente já passou por aqui dando curso de dança moderna! Base da dança moderna. Arnaldo... Foi a minha formação. Antes de 88, foram a Suely²⁰⁵ e o Euzébio,²⁰⁶ principalmente. [...] E vieram os processos dos espetáculos, que foram realmente a escola.²⁰⁷

Utilizamos como referências dois dos espetáculos do Grupo 1º Ato, dos quais Marcela Rosa participou: *Carne viva*, dirigido por Arnaldo Alvarenga e Dudude Herrmann, e *Mundo perfumado*, dirigido por Alex Dias. A fala da bailarina pontua a teatralidade em ambos os processos e seus diferentes percursos.

Marcela compreende o espetáculo *Carne viva* no âmbito das relações humanas: “Era o homem moderno. E urbano. Esses conceitos do homem urbano na modernidade. Os limites, as impossibilidades, as solidões e as perguntas. Onde que ia dar tudo? Do amor, das relações.”²⁰⁸ Nesse contexto, ela apresenta a criação de uma cena:

Eu passava com um pano. [...] Na música, passando, me escondendo atrás desse pano. Claro que isso teve uma elaboração, um ritmo que foi desenvolvido, a música que foi colocada em cena, compondo com outras pessoas. Mas a minha consciência era só daquilo que eu fazia: de pegar aquele pano e me esconder atrás dele com um tempo e uma intenção.²⁰⁹

A bailarina define essa intenção da seguinte maneira: “Era uma sedução, porque só ficavam os olhos de fora. Ao mesmo tempo, era ver a cena por trás, não me envolver com

²⁰³ Paulo Buarque (Belo Horizonte, MG, BRA). Bailarino, coreógrafo e professor de dança moderna e contemporânea.

²⁰⁴ Lydia del Picchia (Belo horizonte, MG, BRA). Bailarina, coreógrafa e professora de dança. Formada pelo Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea, onde também lecionou. Atuou como bailarina no Grupo Trans-Forma, na Cia. de Dança do Palácio das Artes e no Grupo 1º Ato. Atualmente é atriz do Grupo Galpão.

²⁰⁵ Suely Machado (Belo Horizonte, MG, BRA). Diretora do Grupo 1º Ato e do 1º. Ato Centro de Dança.

²⁰⁶ Euzébio Lobo. Professor de dança e coreógrafo. Professor titular do Curso Superior de Dança da UNICAMP.

²⁰⁷ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

²⁰⁸ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

²⁰⁹ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

aquilo que estava acontecendo. Eu queria, mas não queria. Queria, mas não dava conta daquilo. Então, tinha esse lugar da mulher que passava com o pano.”²¹⁰ Na descrição dessa cena identificamos as variáveis de espaço e de tempo, sob os aspectos físicos e também em uma perspectiva situacional e relacional. Marcela pontua a utilização consciente de um determinado ritmo para concretizar a movimentação. Também indica a preponderância de um estímulo caracterizado pelos referenciais situacionais e relacionais. Assim, consideramos a articulação dos aspectos situacionais e relacionais – uma determinada intenção –, com os aspectos físicos de espaço e de tempo – um percurso no espaço, o tempo de execução do movimento e a sua qualidade muscular. A artista confere a presença dos aspectos situacionais e relacionais não apenas nessa cena, mas em toda a criação do espetáculo *Carne viva*: “A ideia me guiava. Tenho certeza. Por isso, por uma característica minha também.”²¹¹

Marcela Rosa afirma ter uma predisposição para esse tipo de proposta, apresentada por Arnaldo Alvarenga e Dudude Herrmann, o que não aconteceu na criação de *Mundo perfumado*, na qual dizia para o diretor: “Alex, tenho vontade de vomitar.”²¹² O tema desse trabalho também perpassa as questões humanas: “Ele fala da leveza. Ele fala da beleza. Ele fala das pessoas. O *Mundo perfumado* é um lugar onde as pessoas se encontram. Cada um fala de si com o seu movimento.”²¹³ A dificuldade da bailarina esteve relacionada ao percurso criativo proposto: “O processo do *Mundo perfumado* foi um marco para mim, porque foi o oposto. Com o Alex, com a direção e o processo dele, a gente partiu do estudo físico, do ‘1, 2, 3, 4’, da mecânica.”²¹⁴

A artista acrescenta: “A ideia era o corpo, a mecânica do corpo no espaço. O dobrar, o abrir, o fechar, o girar. Padrões de movimento. Foram regras. Algumas regras do jogo.”²¹⁵ Marcela conta como traçou sua criação: “Primeiro eu fiquei completamente imóvel. Até entender. A sensação que tinha é que era um robô. Porque a criação não veio de nenhuma sensação, de nenhum tema, de nenhuma coisa assim. [...] Foi difícil!”²¹⁶

A descrição do processo de criação de *Mundo perfumado* também contempla uma articulação entre as diferentes variáveis de espaço e de tempo: sob os aspectos físicos e em

²¹⁰ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

²¹¹ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

²¹² Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

²¹³ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

²¹⁴ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

²¹⁵ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

²¹⁶ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

uma perspectiva situacional e relacional. Porém, nesse trabalho a criação foi estimulada pelos referenciais de espaço e de tempo físicos. E, posteriormente, os aspectos situacionais, relacionais e cotidianos foram introduzidos na composição, como diz a bailarina: “Muitas vezes essa marcação é mais forte do que o conteúdo. E, o conteúdo, ele vai vindo. O conteúdo vai vindo pelo corpo, pelo fazer...”²¹⁷

A bailarina afirma que a experiência em *Mundo perfumado* constatou a possibilidade de orientar um processo dialógico de criação através de qualquer um dos distintos aspectos de espaço e de tempo, que nomeia como: “esse que vem de dentro”, relacionado às perspectivas situacionais e relacionais, e “ideia física”, expressão que indica os aspectos físicos do movimento. Nesses contextos criativos que utilizam variáveis de espaço e de tempo de maneiras diferentes e opostas, Marcela Rosa pontua: “Foi quando eu comecei a elaborar de verdade. [...] Porque todos os dois têm que ser elaborados.”²¹⁸

Apesar da constatação de Marcela de que tanto os aspectos físicos como os aspectos situacionais e relacionais de espaço e de tempo precisam ser elaborados em um processo fundamentado na articulação desses recursos e estímulos, chamamos a atenção para as sensações explicitadas por Marcela Rosa e Raquel Pires sobre a utilização dessas diferentes variáveis de espaço e de tempo. Raquel relacionou o contexto situacional e relacional, experimentado na criação de *Carne viva*, com o fato de se sentir uma “pessoa”. Marcela expõe que na criação de *Mundo perfumado*, estimulada por uma ideia mecânica, se sentiu como um “robô”. As percepções das bailarinas reforçam as diferenças corporais que as variáveis de espaço e de tempo podem introduzir no processo de criação do bailarino e de como esse ambiente dialógico amplia o universo da composição.

A partir dos relatos de Marcela Rosa, identificamos a confluência entre a dança e o teatro nos processos de criação dos espetáculos *Carne viva* e *Mundo perfumado*, ambos do Grupo 1º Ato. Além disso, conferimos no trabalho da bailarina uma investigação sobre os recursos corporais utilizados, que aguçam a percepção do corpo, do seu movimento e das suas possibilidades expressivas, e garantem mobilidade criativa ao artista.

²¹⁷ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

²¹⁸ Entrevista de Marcela Rosa concedida à autora. Belo Horizonte, 14 dez. 2007.

- 3.7 Cristina Rangel: “A pessoa acredita no que ela está fazendo e coloca sentido naquilo.”²¹⁹



FIGURA 13 – Cia. de Dança Palácio das Artes. Espetáculo *Coreografia de cordel*. Bailarina: Cristina Rangel. 2007. Acervo Fundação Clóvis Salgado. Foto: Paulo Lacerda.

A minha formação técnica é basicamente o clássico. Com a experiência em companhias profissionais, tive a oportunidade de trabalhar com diferentes coreógrafos, de diferentes estilos. Então, isso foi a minha escola, na verdade. A questão de você experimentar no seu corpo vários tipos de linguagem, ideias de coreógrafos diferentes.²²⁰

No Brasil, a carioca Cristina Rangel integrou o Balé do Teatro Guaíra e o Grupo Corpo, permanecendo por dois anos em cada uma dessas companhias. Posteriormente, trabalhou na Alemanha, onde teve experiência em processos coreográficos que utilizam suportes da dança e do teatro. Em Belo Horizonte, como integrante da Companhia de Dança do Palácio das Artes, desenvolveu nos anos de 2003 e 2004 a criação do espetáculo *Coreografia de cordel*, que orienta sua exposição nesta pesquisa.

O espetáculo *Coreografia de cordel* fez parte de um projeto desenvolvido em quatro fases:

²¹⁹ Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

²²⁰ Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

- Na primeira, sob a direção de Graziela Rodrigues, foi feita uma “pesquisa de campo e processo de criação, através do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI),²²¹ nas cidades mineiras de Medina, Belo Horizonte (Casa do Conde de Santa Marina) e Sabará (Marzagânia)”.²²²
- Na segunda fase, os artistas retornaram a Medina, no Vale de Jequitinhonha, onde fizeram ensaios abertos, utilizando o material criado no primeiro período do trabalho;
- Na terceira fase, a artista Paola Rettore²²³ dirigiu oficinas direcionadas para a criação de intervenções urbanas;
- Na última parte, os bailarinos desenvolveram a criação do espetáculo *Coreografia de cordel*, sob a direção de Tuca Pinheiro.

Para conceber sua proposta coreográfica, Tuca, que também participou das fases anteriores do projeto, conta que utilizou as informações selecionadas individualmente pelos bailarinos, durante a pesquisa de campo:

Tentei juntar todas as informações em minha pesquisa, que foi no matadouro. Em Medina tem um matadouro que funciona – eu digo – de maneira medieval. Porque é aquele à porretada, que eles dão na cabeça do boi. Durante vários dias eu estive lá, de manhã, hora em que eles começavam a trabalhar. E ficava até as 9h, quando matavam e cortavam a carne que ia para o mercado. Era uma coisa que a gente via muito no Vale. Carne dependurada para tudo o que é lado. Uma imagem muito forte. No matadouro tinha um chão de cimento, que eles jogavam água. Quando o boi entra, por ser um animal de grande porte, começa a desequilibrar, não consegue se sustentar. Luta para ficar em pé, sem conseguir. E isso foi uma frase que as pessoas falaram muito. Naquele lugar ali, elas sentiam que tinham que ter muita força para ficar de pé, porque senão caíam. Todo o material que desenvolveram tinha quase sempre esse eixo, de pessoas que lutavam, que tinham que ter garra, que tinham que se sustentar para não cair. Para mim, a palavra-chave do *Cordel* é a questão da resistência. O corpo que resiste, o corpo que insiste.²²⁴

Cristina Rangel expõe sua percepção sobre o tema tratado:

O *Coreografia de cordel* é a questão mesmo da matéria, da carne. A gente viu aquelas feiras na rua e as carnes todas dependuradas. A gente buscou muito essa coisa crua, o ser humano cru, sem os balangandãs, sem as intelectualidades. Que força é essa que mantém essas pessoas em pé, que

²²¹ Ver RODRIGUES. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*: processo de formação.

²²² CIA. DE DANÇA PALÁCIO DAS ARTES. *Coreografia de cordel*. Belo Horizonte: 2004. Folheto.

²²³ Paola Rettore (Belo Horizonte, MG, BRA). Artista e pedagoga.

²²⁴ Entrevista de Tuca Pinheiro concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jul. 2007.

mantém esses seres? Se vendendo também, de certa forma, como carne. Tem muita prostituição nesses lugares.²²⁵

A pesquisa feita abrangeu a cotidianidade de cada local. As pessoas, os lugares e os hábitos. Cada bailarino registrou suas sensações, observações e questionamentos, individualmente, de forma escrita.

Na última fase, realizada na sala de ensaios, o coreógrafo localizou o espaço de criação dos artistas, focalizando o suporte corporal e sensibilizando-os quanto à qualidade da sua presença, que independia de estarem protagonizando a cena. Um dos exercícios dedicados a isso foi o de experimentar a ação de “zerar”. Essa ação correspondeu a uma atitude do bailarino de se desvencilhar, na medida do possível, dos padrões corporais construídos através das técnicas de dança. Cristina conta sobre seu estranhamento: “Essa é a parte mais difícil. A gente tirar esses resquícios, para poder estar entregue como ser humano e não como bailarino.”²²⁶ Salientamos as sensações da artista, que diferenciam “estar entregue como um ser humano” e se comportar como um bailarino. Consideramos que a percepção de Cristina não nega sua atitude como bailarina, mas, antes, atesta a pessoalidade na criação do movimento. Identificamos essa pessoalidade como um dos elementos responsáveis por inserir as variáveis de espaço e de tempo, sob a perspectiva situacional e relacional, na composição da obra. Através da pessoalidade o bailarino introduz na criação uma voz própria, e os aspectos que dizem respeito às circunstâncias tratadas, que abrangem acontecimentos protagonizados por pessoas.

Em outro estímulo dedicado à criação dos movimentos, Tuca Pinheiro lançou mão de alguns exercícios e jogos corporais, comuns na prática da dança. Cristina lembra que inicialmente o diretor pediu: “Criem três movimentos.”²²⁷ Depois: “Criem a transição entre esses três movimentos.”²²⁸ Cristina comenta: “E daí foi. Aí repetia, repetia, repetia, repetia. Você com você.”²²⁹ Essa dinâmica deu origem ao que os artistas consideraram como uma “célula coreográfica”.²³⁰ A partir da constituição desse material, o diretor deu início a um jogo:

²²⁵ Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

²²⁶ Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

²²⁷ Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

²²⁸ Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

²²⁹ Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

²³⁰ Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

Ele fez um círculo, as pessoas em volta e o espaço no meio. Então, duas pessoas entravam nesse círculo. O exercício era: duas pessoas começam a dançar, a fazer a sua sequência e a falar, ao mesmo tempo, uma com a outra. Não necessariamente um diálogo, mas podia ser também. E isso até cansar. A proposta era de fazer isso e continuar. E dança, dança, dança, dança, e fala, fala, fala, fala. Eu fiz esse exercício com todo mundo. Teve um dia em que ele chegou e disse: “Vou escolher uma pessoa para fazer essa cena. Gostaria que fossem a Cristina e o Rodrigo, porque os dois ficam cansados mesmo.”²³¹

De acordo com algumas modificações, a cena foi feita apenas por Cristina, que apresentou alguns questionamentos quanto à sua estrutura, já que se tratava de uma sequência criada a partir de movimentos aleatórios, com os quais identificamos os aspectos físicos de espaço e de tempo. No caso, temos duas perspectivas:

- o ponto de vista do diretor, que, ao sugerir que os bailarinos fizessem repetidamente uma sequência de movimentos, a partir de um estímulo estritamente físico, parece ter concretizado a ideia cênica pretendida, da resistência e da insistência do ser humano;
- o ponto de vista da bailarina, que diz: “Tenho muita dificuldade de criar movimento pelo movimento. Tenho esse problema, não consigo. Sempre trabalho com a intenção. Tento, pelo menos.”²³²

Diante da dificuldade, Cristina conta que entrelaçou a sua sequência, criada a partir de três movimentos quaisquer, com a pesquisa de campo:

Eu tinha a minha pesquisa feita lá em Medina. [...] O aspecto que priorizei foi o seguinte. Eu estava passando por uma fase... Sabe quando você perde a fé em tudo? Sentia que tinha virado mesmo aquela carne. [...] E lá eu conheci, além de ver coisas que me marcaram muito, uma pessoa, um habitante de lá que me marcou demais. Foi o senhor Manuel. Ele era um benzedor. [...] Ele benzeu a gente. “– Tirou filha, já foi tudo.” Benzia a gente, jogava aquele negócio murchinho para fora, aquela folhinha murcha para fora. E me ensinou uma oração: “Com Deus deito, com Deus eu levanto.” Aquela que eu digo no final da minha cena. Me sentia completamente dividida, faltando uma parte minha, a parte do lado esquerdo, a parte da espiritualidade, da feminilidade, do aconchego. O momento guia o olhar, o interesse numa pesquisa de campo. [...] Trabalhei muito a questão da minha sombra. Essa sombra virou o meu reflexo, o meu espelho. Aí, trabalhei com a questão dos dois lados. Tem a pessoa que você olha no espelho, o outro lado. Quando você olha é igual, mas é exatamente ao

²³¹ Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

²³² Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

contrário do que você está. Então, foram feitas essas elucubrações. A minha movimentação, tentei basear em cima disso, subjetivamente falando.²³³

Observamos que, apesar da experiência em uma pesquisa de campo, Cristina Rangel teve a oportunidade de descartá-la, já que o diretor introduziu um estímulo físico que, em princípio, cumpria as finalidades cênicas pretendidas por ele. Porém, Cristina destaca que, na função de bailarina, o aspecto físico, isoladamente, não lhe garantiu o suporte cênico necessário. A artista acrescenta que tem o costume de orientar suas criações a partir de uma intenção e que o material selecionado na pesquisa de campo foi essencial para o introduzir esse elemento no seu trabalho. Relacionamos o termo intenção, utilizado por ela, com os aspectos situacionais e relacionais. Cristina expõe sua predisposição para incluir tais estímulos na sua dinâmica criativa. Para ela, essa atitude garante uma sensação de presença cênica.

Nas informações dadas por Cristina, sobre os estímulos utilizados na composição da obra *Coreografia de cordel*, identificamos as variáveis de espaço e de tempo, sob duas perspectivas:

- O caráter físico, que corresponde a um estímulo dado pelo diretor, em que destacamos o exercício em que os bailarinos fazem três movimentos quaisquer e estabelecem uma ligação entre eles;
- O caráter situacional e relacional, construído na pesquisa de campo pelos bailarinos e definido por determinadas circunstâncias que envolvem o ser humano. No caso de Cristina Rangel, salientamos como aspectos de caráter situacional e relacional a “intenção” e a pessoalidade do movimento, explicitadas pela artista.

Na nossa perspectiva, a composição do espetáculo *Coreografia de cordel* articula a dança e o teatro, já que integra as variáveis de espaço e de tempo, tanto sob os aspectos físicos, como em uma perspectiva situacional e relacional.

²³³ Entrevista de Cristina Rangel concedida à autora. Belo Horizonte, 18 jun. 2008.

3.8 Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna: “A gente age intuitivamente.”²³⁴



FIGURA 14 – No Ar Cia. de Dança. Espetáculo *Città*. Bailarinos: Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna. 2006. Acervo No Ar Cia. de Dança. Foto: Guto Muniz.

No programa do espetáculo *Città*, estreado em 2006, os artistas apresentam o trabalho que desenvolvem juntos desde 1997:

A No Ar Cia. de Dança é o novo nome da Tcha Tcha Tchum!! Cia. de Dança, criada pela bailarina Ana Virgínia Guimarães e pelo ator Sérgio Penna em Belo Horizonte em 1997. Sua concepção ampla e própria de dança mescla influências do teatro e de outras linguagens artísticas, com as quais dialoga para criar seus espetáculos. Seu desejo é falar sobre o homem contemporâneo, suas inquietações, fantasias e sonhos.²³⁵

A questão sobre uma aproximação e uma articulação entre a dança e o teatro perpassa de maneira contundente a trajetória dos bailarinos, que trabalham em um formato bastante particular: são os bailarinos e os diretores ao mesmo tempo. Nas falas dos dois, os estímulos que orientam a cena aparecem juntamente com os percursos criativos e, durante todo o tempo, seus depoimentos sobre o processo de composição se confundem com uma proposta dramática. Ana Virgínia e Sérgio apresentam um trabalho que discute uma teatralidade na

²³⁴ Entrevista de Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna à autora. Belo Horizonte, 26 dez. 2007.

²³⁵ NO AR COMPANHIA DE DANÇA. *Città*. Belo Horizonte: 2006. Folheto.

dança. Nesse caso, relacionam determinados recursos, como a fisicalidade ao trabalho do bailarino e outros, como a narrativa e a personagem ao trabalho do ator, de acordo com as referências técnicas oriundas dos seus processos de formação artística:

A gente tem muita discussão com relação a isso. Eu falava com o Sérgio: “Não! O corpo, só ele, tem que falar. Eu não preciso fazer personagem, não tem narrativa, o corpo já está falando.” A gente já discutiu muito, sem definições, onde entra a dança e o teatro. Mas sinto que o pensamento ficava girando em torno da minha formação, que era mais de dança, e da formação dele, que vem mais do teatro.²³⁶

A formação de ambos se caracteriza por práticas específicas. Ana Virgínia teve acesso às técnicas de dança moderna de Martha Graham e José Limón, ao Contato e Improvisação e ao balé clássico. Sérgio estudou teatro e teve algumas experiências pontuais com a dança. Apesar de não terem frequentado os mesmos cursos, suas trajetórias têm em comum um intenso interesse pelo corpo como uma possibilidade para o artista. No contexto criativo, os bailarinos sempre utilizam diferentes estímulos, como Sérgio pontua: “Sinto que, em momento nenhum, pelo menos da vivência que temos juntos, trabalhamos na perspectiva de montar um espetáculo a partir de uma determinada investigação corporal, física.”²³⁷

O bailarino exemplifica: “[...] não tem um princípio digamos, único: ‘Ah, é só físico.’ Vamos movimentar só pela coluna. [...] Nunca é só assim.”²³⁸ No espetáculo *Città*, por exemplo, o cineasta Federico Fellini e suas ideias serviram de inspiração. Ou, como dizem: “É fazer a gente através dessas energias, dessas sensações.”²³⁹ Na obra de Fellini, Ana Virgínia e Sérgio capturaram alguns traços:

[...] a coisa da humanidade dele, do lirismo dele, da poesia, da religiosidade, da não negação desses sentimentos, da espiritualidade no sentido do espírito mesmo, do invisível, de você poder lidar com o subconsciente, com o fantasma. [...] É um cara absolutamente intuitivo. Ele deu asas para a imaginação dele [...] Tem muito disso, muito dessa poesia, relacionamento de homem e mulher, que é muito recorrente nos filmes dele [...].

Nesse contexto cinematográfico, os artistas selecionaram ainda alguns elementos para orientar a criação do espetáculo *Città*, como o mar, a mesa e as relações familiares em torno dela, a

²³⁶ Entrevista de Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna à autora. Belo Horizonte, 26 dez. 2007.

²³⁷ Entrevista de Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna à autora. Belo Horizonte, 26 dez. 2007.

²³⁸ Entrevista de Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna à autora. Belo Horizonte, 26 dez. 2007.

²³⁹ Entrevista de Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna à autora. Belo Horizonte, 26 dez. 2007.

gangorra, a bicicleta e o artificialismo que caracteriza a maneira de compor do cineasta italiano. Ana Virgínia e Sérgio exemplificam o seu processo de composição, ao lembrarem juntos da criação de uma das cenas:

Ana Virgínia – A mesa do *Città*... Começou dentro de casa.

Sérgio – A primeira coisa foi a gente saber que queria uma mesa.

Ana Virgínia – Depois queríamos uma mesa suspensa, que ia balançar, que ia mudar um pouco o que estávamos começando a fazer. Sentamos, os dois, de frente para uma mesa na minha casa, com o pé no chão. Colocamos dois banquinhos. Na hora que a gente parou em cima da mesa, decidi: “Vai ser só braço. Vai ser só mão em cima da mesa.”

Sérgio – Fomos criando alguns movimentos. Havia uma proposta desde o início, porque o trabalho é muito aberto nesse momento, de dançar juntos, de fazer o mesmo movimento. Essa foi uma proposta para a primeira parte da mesa. Depois vira um *pas de deux*, um diálogo. Mas, no primeiro então, fomos pensando e agindo intuitivamente, criando movimento juntos e repetindo, repetindo, repetindo.

Ana Virgínia – E tinham construções muito familiares: “O que a gente faz numa mesa?” A princípio era: espanta mosquito, pega copo, bebe água, chama o garçom... Coisas bem literais de utilização.

Sérgio – E aí começamos a colocar elementos: limpar a migalha do pão para debaixo do lado do outro. Começam a entrar outras coisas. Então dançamos juntos. Nossa mão, de repente, ganha uma tensão, junta cotovelo com cotovelo e essa tensão explode como se os dois estivessem disputando um lugar na mesa. Disso aí a gente começa a jogar migalha debaixo do braço, para o lado do outro. Já começa uma disputa. A partir desse momento é um arranca-toco, a ação e a reação. Um faz uma ação que vai reverberar no outro, ou manipula o outro. Isso vai configurar um diálogo. Por vezes um diálogo meio pau, meio briga, que acaba, digamos, num extremo de tensão, a gente subindo, levantando da mesa, como se fosse se apoderar do espaço, ganhar, dominar a mesa. E acaba os dois com a cara no tacho, entendendo que não é por aí. Então os dois deixam a mesa. A gente vai intuitivamente construindo a coisa de uma maneira que chegue num lugar de impasse.

Ana Virgínia – Acho que esvazia o assunto também.



FIGURA 15 – No Ar Cia. de Dança. Espetáculo *Città*. Bailarinos: Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna. 2006. Acervo No Ar Cia. de Dança. Foto: Guto Muniz.

Nessa descrição, identificamos as variáveis de espaço e de tempo, tanto sob os aspectos físicos, quanto em uma perspectiva situacional e relacional. Inicialmente, foi definida a utilização de uma mesa e da presença pessoalizada de um casal, com os quais identificamos os aspectos situacionais e relacionais das variáveis de espaço e de tempo. Além disso, ao se colocarem na mesa, os artistas definiram uma regra – trabalhar apenas com as mãos – com a qual identificamos os aspectos físicos das variáveis de espaço e de tempo. A partir disso, a dupla se colocou disponível para criar, impulsionada pela sua imaginação, que contemplou tanto os aspectos físicos, como os aspectos situacionais e relacionais, de espaço e de tempo. Com o desenrolar da cena, os movimentos das mãos começaram a configurar ações cotidianas – espantar mosquito, limpar migalha do pão, jogar a migalha para o lado do outro. Essas ações acabaram por construir relações de disputa por espaço, por poder, que chegaram a um impasse, retirando-os da mesa.

No trabalho da Cia. No Ar, ressaltamos tanto a utilização das diferentes variáveis de espaço e de tempo, quanto uma maneira específica de tratar esses recursos.

Ao definir o caráter do trabalho, feito em parceria com Ana Virgínia Guimarães, Sérgio Penna nos confirma sobre a utilização das diferentes variáveis de espaço e de tempo: “A gente sempre agiu intuitivamente na criação e acho que o resultado dos movimentos, que surgiram desses impulsos, vieram absolutamente a partir da nossa loucura.”²⁴⁰

²⁴⁰ Entrevista de Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna à autora. Belo Horizonte, 26 dez. 2007.

Compreendemos que o caráter intuitivo, com o qual os artistas caracterizam seu trabalho, se refere a uma dinâmica de livre associação, em que verificamos a articulação entre as variáveis de espaço e de tempo, sob os aspectos físicos e em uma perspectiva situacional e relacional. Na cena descrita, por exemplo, o conteúdo temático e os estímulos, também chamados por eles de impulsos, são elaborados através de um jogo, no qual os acontecimentos e a fisicalidade se entrecruzam na criação do movimento, de acordo com a necessidade cênica. E, no caso dos dois artistas, a determinação de uma necessidade é dada por quem está dentro da cena, já que não contam com a presença de uma outra pessoa para exercer a função de um diretor ou observador, como Ana Virgínia ressalta: “Muitas vezes, visualmente, a gente não tem esse *feedback*, não tem essa referência. É muito sensorial.”²⁴¹

Além disso, constatamos no processo de composição da Cia. No Ar, um tipo específico de articulação das variáveis de espaço e de tempo. Como Ana Virgínia esclarece, na criação que desenvolve em parceria com Sérgio, o fluxo é responsável por transformar um estímulo qualquer em dança: “A gente põe, nesse lugar, coisas cotidianas, que a gente acaba dando movimento a elas e fazendo delas dança. Dançando elas.”²⁴² A partir da afirmação dos bailarinos, consideramos que o fluxo esteja relacionado com a fisicalidade do movimento, e não com um sentido determinado ou com ações descritivas. Observamos também que o fluxo, como um aspecto físico de espaço e de tempo, cumpre a função de inserir os aspectos situacionais e relacionais na criação, transformando-os em material coreográfico. Citamos como exemplo as considerações e a utilização que os artistas fazem de diferentes tipos de movimento:

Qual a diferença de fazer isso e achar que é dança [mostra um gesto cotidiano], e fazer isso e achar que é dança [mostra um fluxo de movimento não descritivo]. Isso está na minha cabeça, na minha percepção de dança, ou na minha coragem de pôr aquilo como dança, de acreditar que aquilo é dança.²⁴³

Tanto os movimentos tidos como cotidianos, como os movimentos oriundos das técnicas de dança são vistos sob uma perspectiva coreográfica, ou seja, poderão ser utilizados na composição, através de procedimentos específicos, dentre eles, o fluxo.

²⁴¹ Entrevista de Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna à autora. Belo Horizonte, 26 dez. 2007.

²⁴² Entrevista de Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna à autora. Belo Horizonte, 26 dez. 2007.

²⁴³ Entrevista de Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna à autora. Belo Horizonte, 26 dez. 2007.

O trabalho desenvolvido por Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna, com a Cia. No Ar, efetiva uma exploração corporal e cênica que discute a confluência entre dança e teatro, em uma dinâmica atenta às necessidades artísticas e que nos apresenta uma perspectiva de articulação entre as variáveis de espaço e de tempo tratadas. O ambiente fronteiriço de criação orienta a composição dos artistas, como dizem: “A gente foi tentando buscar, através do movimento e da relação dos corpos no espaço e um com o outro, um texto, uma coisa que dissesse daquilo que a gente quer dizer, mesmo que não claro. [...] E acho que essa discussão é a riqueza do nosso trabalho.”²⁴⁴

3.9 Dudude Herrmann: “Não vai querer falar que agora eu sou atriz. Eu sou artista de dança.”²⁴⁵



FIGURA 16 – Benvinda Cia. de Dança. Espetáculo *Maria de Lourdes em tríade*. Bailarina: Dudude Herrmann. 2004. Acervo Dudude Herrmann. Foto: Leandro Couri.

A prática criativa de Dudude Herrmann reflete o espírito curioso da artista, que se diz “faminta”²⁴⁶ por investigar maneiras diferentes de trabalho. Oriunda do Trans-Forma, ela assume uma herança caracterizada por uma ampla convivência artística, no seu processo de formação e na criação cênica:

Missa breve, do Edu lobo, a Marilene Martins montou. Aí, o Jota D’Ângelo foi nos ajudar. A Mamélia fez o figurino, o Raul Belém também ficava lá.

²⁴⁴ Entrevista de Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna à autora. Belo Horizonte, 26 dez. 2007.

²⁴⁵ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁴⁶ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

Todos vinham do teatro. O Eid Ribeiro fez a direção do *Terreno baldio*, o José Adolfo Moura, que era da Belas-Artes, fez vários trabalhos lá: *Quadê Juruna mata o Sol*, *Polimorphia*, *Os quadrados*. Todos esses trabalhos tinham interferência de outros que não eram da linguagem da dança em si. Claro que eu vou ficar misturada.²⁴⁷

Dudude fala sobre o que permaneceu evidente nos encontros com artistas de outras áreas: “A diferença, ué! A maneira de tratar a arte, a pesquisa, a improvisação, a busca de som, os porquês de fazer aquilo.”²⁴⁸ Esses diálogos iniciados no Trans-Forma estão presentes na trajetória de Dudude Herrmann. Sua exposição sobre os espetáculos *Iphigênia*, estreado em 1995, sob a direção do ator e diretor de teatro Adyr Assumpção,²⁴⁹ e *Maria de Lourdes em tríade*, estreado em 2004, alimentam a nossa discussão sobre a confluência entre a dança e o teatro, na criação do bailarino.

O espetáculo *Iphigênia* foi conduzido pelas histórias de cinco personagens mulheres, que perpassam o teatro grego. Dudude o apresenta:

São cinco, serão agora nada mais que mulheres nas suas
horas de tempo, fixas suspensas em seus respectivos
sentimentos

escutem / deixe-as falar / dizer o
que estão sentindo
silenciosamente [...]

O resultado está aí, a dança como veículo narrativo de emoções de histórias de gestos e vidas, vividas e trazidas conosco pela ancestralidade.²⁵⁰

Para concebê-lo, o diretor compôs um “arco” dramático em cinco movimentos. Cada um deles correspondeu a um período do dia – madrugada, meio da manhã, meio-dia, tarde e noite. E cada um deles correspondeu à presença de uma das mulheres. Selecionamos dois desses momentos, descritos pela artista: o meio da manhã, guiado por Iphigênia, e o meio-dia, orientado por Atossa. Em cada um deles destacamos ambas as variáveis de espaço e de tempo tratadas: sob seus aspectos físicos e em uma perspectiva situacional e relacional:

Na Iphigênia, ele queria que eu ficasse no lugar. Que é quando ela recebe a notícia que vai ser sacrificada. Ela acha que está indo casar, e está indo é

²⁴⁷ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁴⁸ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁴⁹ Adyr Assumpção. Ator e diretor de teatro.

²⁵⁰ CIA. DE DANÇA DUDUDE HERRMANN. *Iphigênia*. Belo Horizonte: 1995. Folheto.

morrer mesmo. Ele me sugeriu que eu trabalhasse no lugar, que fosse só movimento redondo, um para o outro, um para o outro, um para o outro, um para o outro.²⁵¹

No momento orientado pela figura de Iphigênia, identificamos os aspectos situacionais e relacionais, de espaço e de tempo, nos acontecimentos que traçam a história da personagem: “É quando ela recebe a notícia que vai ser sacrificada. Ela acha que está indo casar, e está indo é morrer mesmo.”²⁵² No caso, observamos os aspectos físicos de espaço e de tempo nas características da movimentação, que se constitui por movimentos redondos feitos em um fluxo contínuo e pela ausência de deslocamento no espaço.

O período de Atossa segue as seguintes orientações:

A Atossa, que é o meio-dia, foi uma rainha, mãe de Dario. Ela era louca pelo poder. Ela podia mandar matar o filho, se preciso fosse. Porque ela mandou matar o pai. Envenenava todo mundo para manter o poder. Foi uma mulher muito louca. [...] Ia ficando velha, botava gesso na cara, e aí as rugas apareciam. Ela foi a primeira mulher que fez plástica.²⁵³

Nesse momento, os aspectos situacionais e relacionais de espaço e de tempo são delimitados por uma personagem e sua ganância por poder. Para traçar esse ambiente, o diretor fez algumas propostas, com as quais identificamos os aspectos físicos de espaço e de tempo. Dudude conta sobre como organizou essas ideias: “Eu caminhava em uma linha reta e eu ia fazendo, ia entortando. Então, aquele eixo, que você vai manter esse meio-dia, e a deformação, que as coisas vão caindo e você vai colocando.”²⁵⁴

No processo de criação do espetáculo *Iphigênia*, observamos uma articulação entre as distintas variáveis de espaço e de tempo, em que o diretor Adyr Assumpção propõe relações bastante precisas entre o ambiente situacional e relacional e os referenciais físicos do movimento. Os aspectos de espaço e de tempo, sob uma perspectiva situacional e relacional, foram delimitados por cinco personagens, suas características e os acontecimentos em que estavam envolvidos. E os aspectos físicos de espaço e de tempo foram traçados pelos percursos espaciais e as qualidades corporais e rítmicas. Através do comentário de Dudude Herrmann, observamos que a composição desse espetáculo apresenta uma maneira específica

²⁵¹ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁵² Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁵³ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁵⁴ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

de articular as variáveis de espaço e de tempo: o caráter físico é impulsionado pelas indicações situacionais e relacionais:

O Adyr era muito engraçado. E ele falava que eu movimentava demais. É essa questão de você fixar imagem. Por exemplo, a Atossa. Eu caminhava em linha reta. Se fosse só eu, me desmancharia. Ele me conteve no lugar do teatro. [...] Tinha uma clareza aí de dramaticidade, de busca, com relação às histórias dessas mulheres pontuais dentro da história do teatro grego, da humanidade. Ele falava: “menos, menos, menos”.

Ao delimitar a criação da bailarina e pedir para que ela se movimentasse menos, o diretor deslocou o foco da artista de um parâmetro apenas físico, no qual o impulso de um movimento gera outro movimento, e efetivou uma articulação com uma perspectiva teatral, identificada por Dudude nas “histórias dessas mulheres”²⁵⁵. Compreendemos que, com isso, Adyr direcionou o movimento dançado de Dudude em função do roteiro dramático proposto. O eixo definido por Adyr estabeleceu o tom dialógico da criação, como comenta Dudude: “Se fosse só eu, me desmancharia.”²⁵⁶

Similarmente a *Iphigênia*, a artista reconhece um envolvimento com o teatro em *Maria de Lourdes em tríade*. Entretanto, afirma existirem outros diálogos artísticos nesse segundo trabalho:

Maria de Lourdes tem um gancho teatral, mas tem um gancho plástico, tem um gancho de dança. [...] O trabalho tem essa textura. Ele passeia por lugares de aprendizado que se assemelham a um lugar teatral. Mas aquele lugar, a textura dele, é um pensamento de dança.²⁵⁷

A bailarina conta sobre a origem da obra: “Por várias questões de existência mesmo, dessa coisa sem forma, amorfa, essa falta de discurso, essa falta de alguma coisa. Talvez do desejo. Porque a *Maria de Lourdes* tem esses desejos. Aí, fui lá no meu desejo pessoal.”²⁵⁸

Dudude apresenta três contextos cênicos:

Quando completava a tríade, dizia: “Estamos em tríade: eu, você, nós.” Aí, eu pensei: “Vou fazê-la no estado de casa, no estado de trabalho e no estado de lazer.” Então, em casa ela faz um bolo com os ingredientes viscerais, que é tudo uma coisa só. No trabalho ela vende a beleza, mas tudo o que ela diz é

²⁵⁵ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁵⁶ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁵⁷ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁵⁸ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

pertinente. [...] E na “Dissertação sobre uma fuga” eu vou para um lugar, para uma *rave*, eu vou beber, comer, fumar, me intoxicar, vou me transbordar e conversar sobre a fuga. Que essa existência... Você já pensou em passar a existência fugindo?²⁵⁹

Nesses três ambientes de criação – a casa e a atividade de fazer um bolo; o trabalho, caracterizado pela venda de produtos de beleza; e uma *rave*, que traça um estado de fuga do ser humano –, identificamos os aspectos situacionais e relacionais de espaço e de tempo.

A essas informações, Dudude acrescenta outras, com as quais relacionamos os aspectos físicos das variáveis de espaço e de tempo:

A Maria de Lourdes começava com a “Dissertação sobre o nada”. [...] Eu buscava a imagem vertical. A apolínea, da segurança, das etiquetas, da beleza. Me movia o mínimo possível. [...] Se ela faz isso, faz bem desenhado [mostra um movimento]. Eu mantenho muito a classe. Essa é a dança. Já no “Afeto”, ela não se revelava, porque estava ali imbuída. Ela, o bolo, é tudo a mesma coisa. [...] O movimento que vai não existe vertical, não existe futuro, nem passado. O movimento é redondo, é orgânico. [...] E, na “Fuga”, é desconstrução, corpo louco. O corpo não tem foco, não tem medida, não tem equilíbrio, não tem tempo, não é nada, é fragmentado. [...] O corpo foge.²⁶⁰

Observamos que, como em *Iphigênia*, também em *Maria de Lourdes em tríade* as variáveis de espaço e de tempo, sob uma perspectiva situacional e relacional, estão alinhavadas com as variáveis de espaço e de tempo sob os aspectos físicos:

- Ao ambiente da casa correspondem os movimentos redondos e orgânicos;
- No contexto do trabalho, orientado pela figura de uma vendedora de produtos de beleza, Dudude explora a verticalidade e os movimentos bem desenhados;
- No terceiro momento do espetáculo – “Dissertação sobre uma fuga” –, a artista pergunta: “Qual é o corpo de alguém que vai numa *rave*?”²⁶¹ Ela então define alguns traços corporais: sem foco, desequilibrado, fragmentado, que foge.

Sob a perspectiva da presença e de uma articulação entre as distintas variáveis de espaço e de tempo, identificamos a confluência entre a dança e o teatro em ambos os espetáculos criados por Dudude. Ao comentar sobre o seu traço coreográfico, a artista nos indica a existência de um eixo de criação: “É claro que há habilidades, caminhos distintos

²⁵⁹ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁶⁰ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁶¹ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

para você começar um trabalho. Por exemplo, a minha habilidade, a minha intimidade de entender o mundo, ela passa pelo movimento. Isso é factual. [...] Qual é a minha primeira ferramenta? Meu corpo.”²⁶²

Dudude ressalta ainda que há especificidades na prática artística da dança, no que diz respeito à utilização do suporte corporal:

Se eu não fosse da dança, não seria isso. Fatalmente. Porque a concepção se dá através da percepção do corpo. Então, eu vou apoiar na Maria de Lourdes, no fígado, na coluna, no gesto que eu traço. Ele não é aqui, ele tem esse ângulo. Qual é a figura que eu estou fazendo no espaço, qual é a intensidade, quais são as linhas de força? Isso é tudo dança. A pessoa vertical, a pessoa sem eixo, como vai ser a emissão da voz... Então é um cruzamento de coisas intensamente baseadas na minha experiência como artista. Mas sou artista de dança. E vou ser sempre. Mesmo que faça teatro. [...] Não vai querer falar que agora eu sou atriz, que eu sou cineasta... Não. Eu sou artista de dança. Mas eu vou experimentar linguagens contemporâneas, que tenham a ver com a dança.²⁶³

Identificamos os referenciais indicados por Dudude – a percepção do corpo, o apoio no fígado e na coluna, os desenhos e traços no espaço, a intensidade aplicada ao movimento, as linhas de força, a verticalidade e o desequilíbrio – com os aspectos físicos das variáveis de espaço e de tempo. E, diante dos comentários feitos pela artista sobre a sua maneira de criar, observamos que esses aspectos físicos fundamentam a sua prática coreográfica e permitem à bailarina visitar outros territórios de composição.

Na obra de Dudude Herrmann, salientamos o caráter vital do movimento, que se configura como uma possibilidade de vir a ser, de se tornar algo, de ser ampliado, deslocado, se fundir com um outro ou outra maneira de concebê-lo, provocar e concretizar diferentes interfaces artísticas. Como nos diz a artista: “Movimento expandido. Movimento. Vida. Porque a expansão é vida.”²⁶⁴

²⁶² Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁶³ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

²⁶⁴ Entrevista de Dudude Herrmann à autora. Belo Horizonte, 29 nov. 2007.

4 MOVIMENTO EXPANDIDO

Nesta última parte da pesquisa apresentamos nossas considerações finais sobre o tema tratado – a confluência entre a dança e o teatro na criação do bailarino, sob o ponto de vista da dança e do bailarino –, desenvolvido através de um estudo teórico e de uma pesquisa sobre a prática criativa de alguns artistas.

Ao retomarmos o nosso percurso, focalizamos as primeiras questões:

- Diante da proposta de um estudo sobre o diálogo entre a dança e o teatro, o que identifica a dança e o teatro como duas categorias diferentes de movimento corporal e cênico?
- Visto o panorama artístico contemporâneo, em que comumente nos deparamos com o entrecruzamento de procedimentos na criação artística e o aspecto híbrido das manifestações cênicas, como identificar distinções entre o trabalho do bailarino e o do ator?

Para esclarecê-las, verificamos alguns autores e artistas, para os quais o bailarino, o ator, a dança e o teatro apresentam perspectivas diferentes sobre o movimento do corpo e suas possibilidades expressivas. Pavis afirma que o movimento na dança será orientado mais por intensidades e direções do que pela mimese de uma ação ou por um traço narrativo, como considera que seja no teatro. Pina Bausch ressalta o suporte físico como eixo no trabalho do bailarino, ao mesmo tempo em que chama a atenção para o fato de que a fisicalidade do ator não surge espontaneamente, mas sim estimulada por questões de cunho pessoalizado. Jerzy Grotowski pontua diferentes características para o movimento do ator e o do bailarino. Esse diretor destaca que o movimento do bailarino poderá surgir apenas em função de um ritmo e uma forma, enquanto que o movimento do ator, apesar de constituir um ritmo e uma forma, terá sempre um objetivo apoiado no acontecimento e nas relações pessoalizadas, para estimular o deslocamento do corpo e a criação da cena. Observamos então que algumas características como a autonomia do ritmo e da forma na criação coreográfica e a ausência de um conteúdo descritivo e narrativo estão mais comumente relacionados às manifestações de dança, assim como os contextos que apresentam narrativas, acontecimentos, ações apoiadas na mimese corporal, tem sido mais recorrentemente relacionadas à prática criativa do ator.

Diante desse contexto, o segundo capítulo foi dedicado a um estudo sobre as características e condições dos recursos corporais utilizados por bailarinos e por atores. Para isso, abordamos os conceitos de movimento, sob a perspectiva de Rudolf von Laban, e a ação física, segundo Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Luis Otávio Burnier. Ambos esses conceitos, surgidos na primeira metade do século XX, tratam da mobilidade corporal e da sua função na criação cênica. A proposição labaniana aborda a prática de bailarinos e também a dos atores, e o conceito de ação física abrange a prática atoral. Nesses conceitos constatamos a presença recorrente e fundamental de alguns referenciais de criação e composição. São eles o espaço e o tempo que, articulados com o corpo, cumprem as funções de localizar e identificar o artista na cena. Distinguimos diferentes aspectos nessas variáveis de espaço e de tempo: os aspectos físicos, que se referem às características quantitativas e qualitativas aplicadas ao movimento, como indicado no Sistema Laban; e os aspectos situacionais e relacionais, que se referem às orientações de espaço e de tempo sugeridas nas circunstâncias dadas, que reúnem acontecimentos e situações pessoalizadas, como proposto no conceito de ação física. Esses referenciais orientaram a nossa análise sobre a confluência entre dança e teatro. Observamos, através dos estudos prático e teórico, que o movimento do bailarino se organiza inicialmente e de maneira fundamental pelas variáveis de espaço e de tempo, sob os aspectos físicos, mesmo que sua criação contenha outros elementos, como os de ordem situacional e relacional. No caso do ator, através do conceito de ação física, verificamos que o movimento surgirá essencialmente das referências dadas pelos acontecimentos, situações e relações pessoalizadas que, por sua vez, definem quantitativa e qualitativamente as variáveis de espaço e de tempo de caráter físico. Além disso, estabelecemos relações entre essas variáveis de espaço e de tempo e os recursos corporais identificados na dança ou no teatro. Por exemplo, as variáveis de espaço e de tempo sob os aspectos físicos dizem respeito aos recursos como a autonomia do ritmo e da forma e também à ausência dos conteúdos descritivos e narrativos. E as variáveis de espaço e de tempo, sob uma perspectiva situacional e relacional, são identificadas nos acontecimentos, situações e relações pessoalizadas. Dessa forma, as variáveis de espaço e de tempo apresentaram um potencial de mobilidade na criação coreográfica, capaz de ampliar as considerações sobre o movimento e a composição do bailarino. Então, o bailarino, habituado a manejar os aspectos físicos das variáveis de espaço e de tempo, encontradas em determinados recursos, agrega ao seu trabalho outros aspectos dessas variáveis, encontradas em outros recursos. Em relação aos conceitos de movimento e de ação física no trabalho de dança, vimos que o bailarino não transforma seu movimento em ação física, mas introduz, na dinâmica de criação dos movimentos, valores reconhecidos no

conceito de ação física, que identificamos como o espaço e o tempo, sob condições situacionais e relacionais. No contexto artístico estudado, podemos afirmar que houve um eixo para a criação do bailarino, constituído pelos aspectos físicos de espaço e de tempo, e através do qual o bailarino estabeleceu um diálogo com a prática atoral, transformando os elementos teatrais em movimento coreográfico.

No Capítulo 3, o estudo teórico feito orientou a observação e a reflexão apresentada sobre a confluência entre a dança e o teatro nos processos criativos de bailarinos belo-horizontinos. Salientamos que as informações teóricas ganharam mobilidade sob a perspectiva da prática artística, já que a dinâmica experimental do contexto de criação revelou diferentes considerações sobre os recursos corporais e a criação cênica, desafiando a definição de conceitos, como é o caso do conceito de teatralidade. Sobre isso, Pavis nos esclarece: “Não existe uma essência do teatro, pode-se pelo menos enumerar os elementos indispensáveis a qualquer fenômeno teatral.”²⁶⁵ Diante da afirmação de Pavis, esclarecemos que não pretendemos definir o que venha a ser teatralidade, mas, antes, o que e como se evidenciou como teatral em determinados processos coreográficos.

No panorama artístico estudado, fazemos algumas constatações. Apesar desta pesquisa não abranger uma análise histórica, torna-se relevante o fato de que, mesmo inseridos em épocas diferentes, os bailarinos entrevistados aqui concordaram sobre a identificação de alguns recursos corporais: a autonomia do ritmo e da forma e a ausência de traços narrativos e descritivos, que correspondem aos nossos referenciais definidos pelas variáveis de espaço e de tempo sob os aspectos físicos, foram identificadas como recursos indispensáveis e característicos na manifestação cênica de dança; os acontecimentos, as situações e as relações pessoalizadas, que se referem aos nossos referenciais definidos pelas variáveis de espaço e de tempo, sob uma perspectiva situacional e relacional, foram os recursos responsáveis por inserir parâmetros teatrais na dinâmica criativa e coreográfica.

A confluência entre a dança e o teatro se configura diferentemente nos processos artísticos citados, de acordo com a intensidade com que foi desenvolvida a experimentação cênica e também à maneira como os recursos corporais foram utilizados e articulados:

- Para as bailarinas Dulce Beltrão e Helena Vasconcelos, que participaram de montagens do Professor Carlos Leite, inseridas na estética do balé clássico e datadas na década de 1950, há uma separação bastante clara entre os recursos

²⁶⁵ PAVIS. *Dicionário de teatro*, p. 373.

da dança e os do teatro. As artistas inclusive indicam como esses recursos são organizados no corpo: os aspectos físicos de espaço e de tempo encontram-se nos movimentos definidos pela técnica de balé clássico e se localizam no tronco, nos braços e nas pernas, enquanto que os aspectos situacionais e relacionais estarão representados nas expressões faciais.

Posteriormente a esse período, faz-se notar uma prática artística experimental crescente, característica da dança moderna e pós-moderna, em que a interface artística é concebida como proposta criativa, o que revela o envolvimento entre a dança e o teatro em tramas coreográficas cada vez mais sensíveis e elaboradas:

- No recorte apresentado por Marilene Martins, sobre o processo de criação da obra *O caso do vestido*, de Klauss Vianna, a articulação entre a dança e o teatro torna-se mais complexa. Nesse caso, há um amálgama dos aspectos físicos, situacionais e relacionais, que se configura através da qualidade e tonicidade muscular;
- No contexto criativo de *Vidros moídos – coração de Nelson*, do Grupo Transforma, Arnaldo Avarenga, Tarcísio Ramos Homem e Lúcia Ferreira, demonstram uma grande permissividade para a utilização de recursos na composição coreográfica, como é o caso da articulação entre diferentes códigos de dança cênica e a mimese das ações cotidianas. Os artistas indicam ainda que não há uma separação desses recursos em partes específicas do corpo. Pelo contrário, as variáveis físicas, situacionais e relacionais se configuram como diferentes qualidades rítmicas e musculares e ocupam o corpo, que se comporta como um território íntegro e expressivo;
- Na exposição que faz sobre sua experiência na criação do espetáculo *Carne viva*, do Grupo 1º Ato, Raquel Pires questiona a utilização dos termos bailarino e coreografia. Nesse contexto dialógico, a artista afirma que não se sentiu como uma bailarina, e sim como uma pessoa. Comenta também que o termo coreografia não é adequado para definir essa obra, criada e composta, segundo Raquel, por “sensações e imagens”. A partir das observações de Raquel Pires, fazemos uma consideração sobre a nomenclatura utilizada tradicionalmente na dança. Não dispensamos as designações bailarino e coreografia. No entanto, em um panorama de interface artística, ressaltamos a necessidade de revê-las, observando-se a ampliação do seu significado e das suas implicações;

- Marcela Rosa, também integrante do Grupo 1º Ato, apresenta recortes sobre os processos vividos em *Carne viva* e em *Mundo perfumado*. No caso, a artista reforça nossa proposição de que em um processo coreográfico que envolve uma articulação entre a dança e o teatro há a presença e a articulação das variáveis físicas de espaço e de tempo – nomeadas por Marcela Rosa como “aquelas que vêm de fora” – e as variáveis situacionais e relacionais – identificadas pela bailarina como “aquelas que vêm de dentro”;
- Cristina Rangel, bailarina da Cia. de Dança do Palácio das Artes, ao traçar seu percurso artístico e também sua experiência no processo do espetáculo *Coreografia de cordel*, nos chama a atenção para o papel da formação artística, diversas vezes evidenciado pelos bailarinos aqui presentes. O percurso de formação do artista foi apontado pelas suas possibilidades de propiciar condições favoráveis ao contexto dialógico de criação. Nesse caso, o processo de aprendizagem foi citado por utilizar técnicas condizentes com a interface artística, caracterizadas pela experimentação corporal e cênica. Em alguns casos, como no Grupo Trans-Forma e no Grupo 1º Ato, a experiência em sala de aula conferiu importância ao processo criativo e interfacial entre a dança e o teatro. Em outros, como foi no caso de Cristina Rangel, a teatralidade foi buscada pela bailarina já no seu percurso profissional e se instalou como um recurso individual da artista;
- A proposta artística de Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna demonstra a familiaridade e disponibilidade dos artistas para lidar com esse contexto dialógico de criação. Além disso, eles esclarecem que não pretendem definir a dança e o teatro, mas causar provocações com os recursos oriundos desses dois territórios cênicos. Na opção de Ana Virgínia e Sérgio pela não definição de áreas e recursos, identificamos uma atividade criativa afinada com as necessidades do artista, capaz de ampliar as considerações sobre os recursos corporais e os procedimentos cênicos, ao invés de defini-los;
- A artista Dudude Herrmann nos afirma que o fato de explorar a articulação com outras artes não a desloca do campo da dança, mas, antes, amplia o seu território artístico. Com isso, reforçamos nossa consideração de que as variáveis de espaço e de tempo, sob seus aspectos físicos, constituem um eixo

de criação para o bailarino. Além disso, através desses mesmos referenciais, o bailarino estabelece interface com outras perspectivas cênicas.

Assim, no contexto delimitado por esta pesquisa consideramos que, na composição em que o bailarino articula dança e teatro, há uma expansão das possibilidades expressivas do movimento. Para nominá-la, aproprio-me do termo *movimento expandido*, citado no depoimento de Dudude Herrmann. Consideramos que esse termo e sua significação neste estudo faça parte da atitude artística discutida por Klauss Vianna com o movimento-ideia. Em sua proposta, Klauss considerou que a modificação de um estímulo artístico – ou seja, da ideia que fundamenta e inspira a criação de uma obra – criaria novos parâmetros para a composição coreográfica. No caso, um dos objetivos de Vianna foi o de fortalecer a brasilidade nas obras de dança, com temas e corporalidade específicos. Com o movimento-ideia, Vianna nos indica que há uma variante no trabalho do artista que poderá modificar seus parâmetros, criar novos atalhos e ampliar seu território de atuação. Aqui, a expressão movimento expandido diz respeito às práticas que estiveram afinadas com a ampliação de recursos corporais e cênicos, em um contexto de interface artística. Assim, o corpo se consolidou como um espaço de experimentação, e a confluência entre a dança e o teatro correspondeu a uma estratégia, através da qual o bailarino inseriu na sua criação outras maneiras de conceber os referenciais de composição, que aqui se apresentaram como as variáveis de espaço e de tempo.

REFERÊNCIAS

ACERVO Klauss Vianna. Disponível em: <www.klaussvianna.art.br>. Acesso em: 12 set. 2008.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *Dança moderna e educação da sensibilidade*: Belo Horizonte (1959–1975). 245 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

ALVARENGA, Arnaldo. *Apostila sobre o trabalho de Pina Bausch*. Disciplina Prática de Montagem. Curso de Graduação em Teatro. Escola de Belas Artes da UFMG, 2002.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem*: processo de criação de *O paraíso perdido*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2003.

ARIES, Philippe; DUBY, Georges. *História da vida privada*: da Primeira Guerra aos nossos dias. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (História da vida privada, 5.)

BALLET KLAUSS VIANNA. *O caso do vestido*. Direção: Klauss Vianna. Coreografia: Klauss Vianna [Belo Horizonte]: Teatro Francisco Nunes, [1960]. Folheto.

BENVINDA CIA. DE DANÇA. *Maria de Lourdes em tríade*. Concepção e interpretação: Dudude Herrmann. [Belo Horizonte]: Teatro João Ceschiatti [2004]. Folheto.

BERGSOHN, Isa Partsch; BERGSOHN, Harold. *The Makers of Modern Dance in Germany*. Hightstown: Princeton Book Company Publishers, 2003.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor – As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CADERNOS DO GIPE-CIT. Estudos do corpo. Salvador: UFBA/PPGAC, n. 2, jan. 1999.

CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Editora Sprint, 1999.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Tradução de Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

CARREIRA, André *et al.* (Org.). *Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas – Memória ABRACE IX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CIA. DE DANÇA DUDUDE HERRMANN. *Iphigênia*. Direção: Adyr Assumpção. Coreografia: Dudude Herrmann. [Belo Horizonte]: Teatro Marília [1995]. Folheto.

CIA. DE DANÇA PALÁCIO DAS ARTES. *Coreografia de cordel*. Direção: Cristina Machado. Coreografia: Tuca Pinheiro. [Belo Horizonte]: Grande Teatro Palácio das Artes. [2004]. Folheto.

CORDEIRO, Analívia; HOMBURGER, Claudia; CAVALCANTI, Cybele. *Método Laban – nível básico*. Publicação I. São Paulo: Laban Art, 1989.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

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

DUDUDE HERRMANN. Disponível em: <www.dududeherrmann.art.br>. Acesso em: 15 set. 2008.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 17. ed. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ENSAIO: uma proposta de Klauss Vianna. Direção: Vera Roquete Pinto. São Paulo: PRODUTORA VT4, 1987. 1 fita VHS (40 min).

FARO, Antônio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de balé e dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Tradução de Antônio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 3. ed. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GRUPO DE DANÇA DO STUDIO ANNA PAVLOVA. *Olímpia: sonho e realidade*. “D. Olímpia”. Direção: Dulce Beltrão e Sylvia Calvo. Coreografia: Dulce Beltrão e Freddy Romero (convidado). [Belo Horizonte]: Grande Teatro Palácio das Artes, [1977]. Folheto.

HÉRCOLES, Rosa Maria. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, São Paulo, 2005.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HODGSON, John; PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence*. United Kingdom: Northcote House, 1990.

HOGHE, Raimund; WEISS, Ulli. *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?* Tradução de Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar Editorial, 1989.

IDANÇA. Disponível em: <www.idancanet.com.br>. Acesso em: 10 ago. 2008.

JIMENEZ, Sérgio. *El evangelio de Stanislavski, segun sus apostoles*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. *La palabra en la creación actoral*. 2. ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

LABAN, Rudolf Von. *Danza educativa moderna*. México: Editorial Paidós Mexicana, 1998.

LABAN, Rudolf Von. *O domínio do movimento*. Organização de Lisa Ullmann. São Paulo: Summus Editorial, 1971.

LANGENDONCK, Rosana Van. *Mercê Cunningham: dança cósmica – acaso, tempo e espaço*. São Paulo: Edição do Autor, 2004.

MACHADO, Lúcia Helena Monteiro. *A filha da paciência: na época da geração complemento*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001.

MADUREIRA, José Rafael. *François Delsarte: personagem de uma dança (re)descoberta*. 244 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2002.

MARINHO, Nirvana. O gesto na dança contemporânea: que papel cumpre? *Lições de dança*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 91-104, 2005.

MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Organização de Cristina Magro, Miriam Graciano e Nelson Vaz. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. 2. ed. Tradução de José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MENCARELLI, Fernando Antonio *et al.* *Corpos artísticos do Palácio das Artes: trajetória e movimentos*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, 2006.

MENDES, Miriam Garcia. *A dança*. São Paulo: Ática, 1985.

MOMMESHON, Maria; PETRELLA Paulo (Org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 1998.

NEWLOVE, Jean. *Laban for Actors and Dancers*. 4. ed. London: Nick Hern Books, 1999.

NO AR CIA. DE DANÇA. *Città*. Direção: Ana Virgínia Guimarães e Sérgio Penna. [Belo Horizonte]: Casa do Conde de Santa Marina [2006]. Folheto.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro?* 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Seminários de dança – História em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

REIS, Maria da Glória Ferreira. *Cidade e palco: experimentação, transformação e permanências*. Belo Horizonte: Cuatiara, 2005.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Tradução de Marc Rosich e Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial, 2005.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A gênese da vertigem: o processo de criação de O paraíso perdido*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2002.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 4. ed. Tradução de Pontes da Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. 2. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 7. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. *El proceso de dirección escénica* (Apuntes de ensayos). Por Nicolai M. Gorchakov y Vladimir O. Toporkov. México: Escenología, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. 2. ed. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1988.

THORNTON, Samuel. *Laban's Theory of Movement: a New Perspective*. Boston: Plays, 1971.

TOPORKOV, V. O. *Stanislavski dirige*. Buenos Aires: Companhia General Fabril Editora. 1961. (Colección teoría y práctica del teatro.)

VIANNA, Klauss. *A dança*. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 2005.

Entrevistas concedidas a Gabriela Córdova Christófar

ALVARENGA, Arnaldo. Belo Horizonte, 14 de junho de 2007. 1 arquivo MP3 (2h10min).

BELTRÃO, Dulce. Belo Horizonte, 19 de junho de 2007. 1 arquivo MP3 (1h40min).

ELIAS, Joaquim. Belo Horizonte, 12 de dezembro de 2007. 1 arquivo MP3 (2h10min).

FERREIRA, Lúcia. Belo Horizonte, 27 de dezembro de 2007. 1 arquivo MP3 (1h27min).

GUIMARÃES, Ana Virgínia; PENNA, Sérgio. Belo Horizonte, 26 de dezembro de 2007. 1 arquivo MP3 (1h54min).

HERRMANN, Dudude. Belo Horizonte, 29 de novembro de 2007. 1 arquivo MP3 (1h50min.).

HOMEM, Tarcísio Ramos. Belo Horizonte, 1 de junho de 2007. 1 arquivo MP3 (1h).

MACHADO, Cristina. Belo Horizonte, 9 de julho de 2007. 1 arquivo MP3 (1h40min).

MACHADO, Sueli. Belo Horizonte, 10 de dezembro de 2007. 1 arquivo MP3 (1h19min).

MARTINS, Marilene. Belo Horizonte, 21 de junho de 2007. 1 arquivo MP3 (58min).

PINHEIRO, Tuca. Belo Horizonte, 18 de junho de 2007. 1 arquivo MP3 (1h).

PIRES, Raquel. Belo Horizonte, 10 de agosto de 2007. 1 arquivo MP3 (1h44min).

RANGEL, Cristina. Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2007. 1 arquivo MP3 (52min).

REIS, Cristiano. Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2007. 1 arquivo MP3 (1h26min.).

REIS, Glória. Belo Horizonte, 11 de maio de 2007. 1 arquivo MP3 (52min.).

RENGEL, Lenira. São Paulo, 11 de março de 2007. 1 arquivo MP3 (52min.).

ROSA, Marcela. Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2007. 1 arquivo MP3 (1h12min.).

VASCONCELOS, Helena. Belo Horizonte, 12 de junho de 2007. 1 arquivo MP3 (1h10min.).