



Da instalação coreográfica à cena frontal: notas sobre o experimento “Ditos e Malditos”

Flavia Pilla do Valle (UFRGS)
Wagner Ferraz (IEACen/SEDAC – RS)

Resumo

Este texto traça considerações acerca da obra *Ditos e Malditos* da Companhia Terpsí Teatro de Dança, sediada em Porto Alegre. Traz um olhar para o processo de desdobramento de duas versões, *A Instalação* e os *Desejos da Clausura*, desenvolvidas de 2008 a 2010. Destaca a perspectiva do *work in progress* da obra e aponta o uso do espaço e dos elementos cênicos como um dos principais dispositivos desta transformação, assim como um dos principais estímulos para a seleção dos movimentos corporais que compõem a dança.

Palavras-chave: dança, *work in progress*, Terpsí.

From choreographic installation to the front scene: notes about the experiment *Sayings and Damned*

Abstract

This text outlines considerations of the work *Sayings and Damned* of Terpsí Dance Theatre Company based in Porto Alegre. It brings a look at the unfolding process of two versions, *The Installation* and *Desires of Enclosure*, developed from 2008 to 2010. It highlights the prospect of *work in progress* of the piece and points out the use of space and props as one of the major stimuli of this transformation as well as a main stimulus for the selection of body movements that make up the dance.

Keywords: dance, work in progress, Terpsí.

A Companhia Terpsí Teatro de Dança é um grupo de dança contemporânea de grande projeção na cidade de Porto Alegre. Sua fundação em 1987 emerge de companhias anteriores como o Grupo Experimental de Dança – GED – fundado em 1974, da tentativa de formação de uma Companhia do Estado do Rio Grande do Sul (1981) e do Grupo Terra (1981-1984). Esses foram grupos e fatos relevantes da referida cidade que a coreógrafa-diretora Carlota Albuquerque participou e que são a origem, de certa forma, da Cia Terpsí Teatro de Dança. Apesar disso, a fundação da companhia foi a forma que a coreógrafa encontrou para fazer um trabalho diferente das propostas anteriores, que em termos de linguagem coreográfica já não a satisfiziam. Desde então, foram realizados vários espetáculos, ações pedagógicas em diferentes espaços cênicos e formas de intervenções artísticas. Abordaremos neste breve comentário o

último espetáculo da companhia: *Ditos e Malditos*, obra que reforça a identidade do grupo que se denomina *teatro de dança*, por se localizar numa zona híbrida entre estas duas linguagens.

A primeira fase do processo de criação foi um experimento intitulado *Ditos e Malditos: Uma Instalação Coreográfica* (2008). A segunda fase investigou a relação frontal entre público e espaços cênicos resultando no espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* (2009-2011). Diferentes versões deste trabalho foram apresentadas, pois uma das características da diretora é a contínua mutação nas suas obras. Conforme ela própria narra “a idéia de que uma obra está em contínua mutação me atormenta por mais de trinta anos [...]” (ALBUQUERQUE, 2009;09). Este procedimento de criação centrado na mudança contínua, ou *work in process*, segundo autores como Renato Cohen (2001; 45), é “um operador criativo potente que instrumenta e potencializa as ações de percurso assegurando as grandes vias contemporâneas”. Mais do que o conceito de obra aberta de Umberto Eco (1976) e que está associado à recepção, a ideia de *work in process* estende e amplia “essa qualidade a todas as fases da criação à performance, da escritura à encenação” (COHEN, 2001; 41). Neste texto, trataremos um olhar sobre esse processo de desdobramento das duas fases desta obra, apontando o uso do espaço e dos elementos cênicos como um dos principais dispositivos desta transformação, assim como um dos principais estímulos para a seleção dos movimentos corporais.

A apreciação de *Ditos e Malditos* é um jogo de estranhamento e de identificação próprios da contemporaneidade. Por meio de ações cotidianas, movimentos familiares da dança, palavras do nosso uso comum nos tornamos próximos da obra. Por outro lado, o uso não cotidiano e fora do contexto habitual de muitos destes elementos nos traz esse estranhamento. A cena nos apresenta uma escritura que mescla provérbios populares e fragmentos de autores como Alfred Jarry, Samuel Beckett, Alan Poe, Caio Fernando Abreu, Augusto dos Anjos. Estes, além de seus dizeres, emprestam seus olhos, suas faces e suas atitudes aos bailarinos que “os vestem” e narram fragmentos dos seus textos literários. Suas faces impressas em folhas de papel também caem sobre os bailarinos como uma chuva: uma analogia de se colocar “na pele” destes e de “se banhar” na apropriação livre das idéias destes autores. Esta polaridade entre o texto literário e a oralidade se funde no espetáculo, como uma banda de *moëbius*, através da dança teatral.

Na primeira montagem de *Ditos e Malditos: Uma Instalação Coreográfica*, o espaço cênico consiste em paredes transparentes que cercam a parte central do palco do Teatro do Museu do Trabalho, como uma quadra esportiva. Desses quatro lados, três são paredes duplas que se transformam num corredor, que serve de coxia, por onde há espaço para transitar. A quarta parede possui lacunas e rasgos, dando acesso para uma grande arquibancada – que é a platéia do referido teatro – transformada em escada com um grande e alto colchão na sua frente. Ao entrar no teatro, podemos ver o trabalho pelo lado de fora desta parede-rede, como se estivéssemos distantes, com dificuldades de acessar a cena - que sugere uma atmosfera de prisão. Ali, a cena parece estar escondida e o espectador é colocado numa atitude de *voyer* tentando captar aquilo que não se visualiza claramente. Os intérpretes saem pelo corredor desta rede, e o público é então convidado, por Raul Voges, a sentar pelo “interior” da cena, pelo lado de dentro da rede. Assim podemos ver o espetáculo de perto e de certa forma fazer parte dele, isto é, a platéia passa a integrar o espetáculo. Com isso, a cena se inverte, sendo muitas vezes os bailarinos que nos observam do lado de fora. Esse lugar de reciprocidade, no qual contemplamos a obra e a obra nos contempla, nos remete à pintura *Las Meninas* de Velásquez. Nela, o pintor, retratado na obra, fixa seu olhar além do quadro real para encontrar esse lugar do espectador: “olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla” (FOUCAULT, 2001; 195). Este jogo entre quem observa e quem é observado se destaca nesta primeira fase da obra coreográfica. O chão da *Instalação* era coberto com um linóleo vermelho e diversos elementos cênicos compunham a cena, tais como bacias e lanternas, assim como as imagens dos artistas “malditos”. Em um determinado momento desce do teto uma cadeira de balanço vermelha. A cor vermelha se faz muito presente nesta primeira versão, reforçando a atmosfera de suspense e medo.

Na passagem da instalação para a versão de palco frontal do espetáculo, novas possibilidades são incorporadas ao trabalho, outras já existentes são transformadas, algumas excluídas ou mantidas – tanto em relação aos elementos cênicos, como nas escolhas musicais e sequências coreográficas. Isso torna o espetáculo mais ambíguo e complexo e, portanto, mais rico em termos de possibilidades de interpretação. Há, assim, uma congruência com a idéia da *abertura da obra* já defendida por Umberto Eco (1976).

A divisão mais clara entre o palco e a plateia na segunda versão do experimento – *Desejos da Clausura* – propõe um novo desafio ao espectador e parece ser um estímulo

primordial para a coreógrafa. A separação do público com o espaço da obra é reforçada por arames farpados que são colocados verticalmente, formando uma *quarta parede* e por três grandes portas metálicas prateadas, correndo pelo palco como as portas de um frigorífico. A separação palco-plateia é, entretanto, muitas vezes rompida quando os bailarinos avançam em direção a plateia e retornam ao palco convencional. A arquibancada/escada que estava na versão da *Instalação* é reduzida para uma escada íngreme de dois metros de largura em *Desejos da Clausura*, na qual texturas, pássaros e efeitos – por vezes, mais abstratos do que figurativos – são projetados no tecido branco que a recobre. Longos fios portando uma lâmpada na ponta descem do teto até quase chegar ao chão, onde os intérpretes dançam deitados, se movimentam como mariposas na luz. Um andaime suspenso serve de plataforma para algumas cenas, como o momento em que Raul Voges aparece como o “rei” do frigorífico nesse andaime, e lança seu coração para os bailarinos que estão no plano de baixo.

O que permanece e o que se perde entre as duas versões do espetáculo? Que significados permanecem na apreciação da obra e que outras questões são colocadas em jogo? O que muda na percepção do espectador? Essa mudança converte o espetáculo em outros modos de significação e o leva a uma complexificação de significados. Em *Desejos da Clausura* somos apresentados a um frigorífico branco, monocromático. Esse frigorífico, entretanto, pode ser visto também como um açougue, um necrotério ou uma sala de cirurgia. São luzes de serviço, caixas negras, terra e correntes de ferro que alimentam o nosso imaginário. A atmosfera do frigorífico é complementada pela presença de cortinas plásticas, luvas cirúrgicas e por botas brancas de borracha de trabalhadores de açougue e câmaras frias. Portanto, se permanecem alguns elementos cênicos da primeira e o leva a uma cadeira de balanço e a uma bacia, outros são inseridos, como um andaime e uma mesa. Outras camadas de significados são sobrepostas, agregando mais elementos que dão integridade à cena. A mesa inserida, por exemplo, nos remete a uma mesa de açougue, uma maca de sala de cirurgia ou uma cama do departamento médico legal. Vários modos de leitura da cena são possíveis, pois há uma maior elaboração dos elementos dramatúrgicos.

O chão de linóleo vermelho da *Instalação* se transforma na segunda versão da obra em um chão branco e frio, configurando o ambiente de resfriamento que congela e guarda: como se toda a euforia, todos os desejos enclausurados e reprimidos que eram o motor de possíveis inquietações criativas na *Instalação* fossem *acalmados*

nesta nova fase. A sinopse do espetáculo se refere a esta versão como sendo: “a imagem de desejos congelados em um frigorífico que evidencia o paradoxo entre, o congelar para preservar e o congelar para destruir salvaguardando a morte que serve de alimento para a vida”

Em *Ditos e Malditos*, Carlota Albuquerque nos convida a um sonho no qual somos arrebatados por sentimentos como solidão, prazer, repulsa, medo. Esses sentimentos são impulsionados pelos textos literários e pela oralidade dos ditos populares que na concretização em movimento corporal dançante, numa perspectiva de *work in progress*, trazem efeitos de presença que nos remetem a uma polissemia de sentidos, na perspectiva utilizada por Renato Cohen:

Como linguagem contemporânea, orchestra-se uma cena polifônica e polissêmica, apoiada na rede e em narrativas hipertextuais que se organizam pela performance, por imagens deslocadas, por desdobramentos e, não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação e por construções psicológicas de personagem. (COHEN, 2001; 43).

Essa polissemia é percebida na corporeidade dos bailarinos. É comum na formação em dança que os bailarinos treinem seus movimentos através de estilos específicos de dança, como balé, técnica moderna de Limón ou Graham, dança do ventre ou de rua - para citar apenas alguns exemplos. Nesta tradição, a formação dos bailarinos passa pela busca de uma forma específica que é a busca da realização eficiente de técnicas de dança. É comum também que essa forma buscada por estes estilos carreguem idéias de gênero, biótipo, idade, raça entre outras questões identitárias. Carlota Albuquerque não prioriza uma técnica de dança específica, assim como não adota uma única modalidade de presença corporal.

A presença em cena de intérpretes de diferentes idades e corporeidades transparece na cena, uma vez que a diretora opta muitas vezes por um corpo maduro e experiente, em detrimento do estereótipo do corpo dançante que é normalmente associado ao corpo jovem. Carlota Albuquerque costuma falar de um intérprete “esperto e desperto”. “Esperto” ou atento para o espaço, para o outro, para a música, para o silêncio, para as sensações... E “desperto” para reagir ou interagir com tudo isso, para perceber o corpo em diferentes espaços com diferentes estímulos. Um corpo maduro e experiente é talvez mais propício a essas qualidades. Assim, alguns dos bailarinos permanecem desde a fundação da companhia ativamente em cena, como é o caso da bailarina Ângela Spiazzi, que já experimentou diversas técnicas de dança e outras

técnicas de movimento mais amplas e nos faz ver em cena uma hibridez corporal típica da contemporaneidade:

A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação. A elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se, então, quase impossível. (LOUPPE, 2000, p.31).

Parece-nos evidente no trabalho da companhia que os bailarinos utilizam na cena diferentes “formas” em movimento, que certamente passeiam por variadas técnicas de dança – codificadas pela tradição das modalidades – e por vertentes mais contemporâneas – que borram as fronteiras entre o movimento cotidiano e a técnica de dança. Carlota aproxima a dança do Terpsí de uma técnica corporal mais no sentido amplo, próximo do que nos propõem Mauss (1974) quando diz que todos têm técnica corporal, pois esta está a serviço do homem. A forma da dança parece então, muitas vezes, ser encontrada no jogo coreográfico da relação com o objeto: repetidas vezes utiliza-se o objeto até a exaustão. Em *Ditos e Malditos*, em ambas as versões, isso transparece, por exemplo, na interação com uma bacia de água através do estímulo de lavar as mãos. O que parece apenas uma cena cotidiana torna-se movimento dançante na obra através de repetições, alterações, e várias tentativas de se lavar essas mãos de outras formas, diferente da maneira que eram lavadas na primeira vez. O corpo que se abaixa, mergulha suas mãos na água e as esfrega é testado e explorado com diferentes intenções de movimento, movidos por diferentes desejos e fazendo diferentes “declarações”.

Outro exemplo de exploração da interação dos bailarinos com os objetos é a cena inspirada na figura do corvo de Edgar Alan Poe. Nela, Simonne Rorato e posteriormente Susana Schoellkopf interagem com dois grandes serrotes que ora são asas, ora são bengalas. A visualidade poética deste segmento nos remete ao prazer, mas por outro lado - uma vez que o risco físico se impõe - também à dor. Do alto da escada, a bailarina desce trêmula e velha, para subir de novo e jogar-se do alto num vôo altivo no mesmo colchão presente na *Instalação*. Em um enfoque simbolista, a escada pode ser lida como uma metáfora da ligação entre o céu e a terra, relacionando o sublime ao mundano, o prazer estético à dor.

Em relação às escolhas musicais de *Ditos e Malditos*, podemos dizer que elas fogem da obviedade. A sonoridade é quase nunca pura. Ela aparece sobreposta, mixada, mesclada com efeitos, recortada em pequenos trechos. Se num contexto comum da

dança reconhecemos partes do espetáculo colidindo com escolhas musicais, no qual início e fim ficam claros, ou seja, as partes que compõem o todo são bem recortadas, em *Ditos e Malditos* são borradas estas fronteiras. As transições são tão sutis que não percebemos a mudança de partes coreográficas e musicais de imediato. Nada mais coerente em termos de escolhas musicais, uma vez que todo o processo está fundido devido às constantes mudanças da obra, não só nas duas versões como no interior de cada versão. Diversos estilos musicais são explorados. Alguns temas musicais são pontuados, entretanto, através da recorrência das repetições de seus fragmentos em diferentes momentos do espetáculo. Na transformação das versões, as músicas se fundem, conhecidas sonoridades ganham “tempero” através de novas edições.

O figurino foi criado também de forma processual. O trabalho dos figurinistas foi um trabalho de acompanhamento desde a primeira montagem¹ e isso permitiu que os figurinos fossem adaptados gradualmente aos movimentos coreográficos e ao corpo dos bailarinos. A cor vermelha, tão presente também nos figurinos da primeira obra, se perde. A ideia inicialmente parte de uma percepção literal das imagens exploradas pela coreógrafa, mas, aos poucos, as roupas adquirem relativa independência em relação ao espaço e denotam a sua própria essência. Há uma proposta de “esculpir” os figurinos de acordo com os corpos e os movimentos coreográficos dos bailarinos, o que só é possível num acompanhamento do processo para que os figurinistas se integrem na concepção da obra:

Ao longo dos encontros foram surgindo muitas idéias, propostas e possibilidades para a criação tanto do figurino quanto do espetáculo. Processo que só foi possível por ter se estabelecido um contato muito próximo da coreógrafa e de seus intérpretes, o que permitiu que algumas propostas geradas nas oficinas fossem testadas e incorporadas ao novo espetáculo a exemplo do uso das botas de PVC, o avental de açougueiro e os “espartilhos” para os homens. Assim como a construção de alguns figurinos quase que diretamente no corpo do intérprete, a exemplo do vestido usado por Gabriela Peixoto que foi se transformando à medida que o sua performance em cena ia se estabelecendo. Vestido que iniciou como uma folha em branco, e que no decorrer do processo foi sendo escrita, desenhada, redesenhada e adaptada às leituras, percepções e interpretações do espetáculo em construção. (SOUZA, 2010:89)

Na apreciação das obras da companhia Terpsí percebemos a sua perspectiva mutante em relação a todos os elementos que compõem a cena, da música ao movimento corporal, das escolhas cenográficas ao figurino. Da primeira versão da insta-

¹ O figurino foi desenvolvido por Anderson de Souza junto com alunos do curso Técnico em Moda do SENAC Canoas – Moda e Beleza na fase Desejos da Clausura. Entretanto, este profissional já havia acompanhado o experimento A Instalação como espectador e daí sua ligação para o trabalho posterior.

lação e até a última versão para palco de *Desejos da Clausura*, as maiores mudanças aparecem principalmente no espaço cênico e no figurino. Outro ponto a destacar é a diversidade de corpos em cena, sendo alguns dos bailarinos escolhidos por sua maturidade e experiência. A interação deles com o espaço também precisa ser destacada. É na interação com os objetos dispostos no espaço que a coreógrafa e os bailarinos têm sua motivação para fomentar os movimentos coreográficos. Carlota Albuquerque nos seduz com suas obras que há 27 anos enriquecem o panorama da dança gaúcha.

Referências

ALBUQUERQUE, Carlota. *Ditos e Malditos: os desejos da clausura*. Canoas: ULBRA, 2009. 54 f. Monografia (Graduação em Dança) – Graduação em Dança, Universidade Luterana do Brasil, Canoas, 2009.

COHEN, Renato. “A Cena em progresso: linguagens do contemporâneo.” *In: Cena. Instituto de Artes*. Departamento de Artes Dramáticas. UFRGS, ano 2, n.02, dez. 2001. P.39-46.

CUNHA, Morgada; FRANK, Cecy. *Dança: nossos artífices*. Porto Alegre: Editora Movimento, 2004.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERRAZ, Wagner. *Ditos e malditos: desejos da clausura – o Processo de Criação da Terpsí Teatro de Dança*. Porto Alegre: 2011.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault/Pierre Boulez – “A música contemporânea e o público.” *In: FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, P. 391-399.

FOUCAULT, Michel. “As damas de companhia.” *In: FOUCAULT, Michel. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, P. 194-209.

LOUPPE, Laurence. “Corpos Híbridos”. In PERREIRA, Roberto (Org). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. P.27-40.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda, 1974.

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

TERPSÍ TEATRO DE DANÇA. *Ditos e Malditos: desejos da clausura*. Programa do espetáculo. Setembro de 2011.

VALLE, Flavia P. do; STRACK, Miriam M. “Registros de Dança: a dança teatral gaúcha e Carlota Albuquerque.” Anais do I Seminário e Mostra Nacional de Dança-Teatro. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa UFV/ Curso de Dança. 22-25/04/2009.

SOUZA, Anderson Luiz. “O dito figurino Terpsí”. In.: FERRAZ, Wagner. *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura – o Processo de Criação da Terpsí Teatro de Dança*. Porto Alegre: 2011.