

TERPSÍ E RUBENS BARBOT: VESTÍGIOS DA DANÇA- TEATRO EM PORTO ALEGRE NOS ANOS 1980

Newton Pinto da Silva

Jornalista e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Email: nwtpinto@gmail.com

Resumo

A partir de documentos em vídeo gravados pela TVE/RS, emissora pública de televisão do Estado do Rio Grande do Sul, o presente artigo aborda dois espetáculos de dança apresentados em Porto Alegre na segunda metade da década de 1980: *Só, um homem só* (1987) de Rubens Barbot e Gatto Larsen e *As três parcas* ou *Retratos V* (1988), da Terpsí – Teatro de Dança. O estudo investiga o processo de criação, o trabalho do bailarino-criador em diálogo com o coreógrafo e temáticas das montagens, utilizando-se como referência entrevistas e depoimentos dos criadores que constam nos documentos analisados.

Palavras-chave

Dança – Teatro. Vídeo. Documento.

Abstract

Based on video documents recorded by TVE/RS, a public television station in the State of Rio Grande do Sul, this article discusses two dance works presented in Porto Alegre in the second half of the 1980s: *Só, um homem só* (1987) from Rubens Barbot and Gatto Larsen and *As três parcas* ou *Retratos V* (1988), from Terpsí – Teatro de Dança. The study investigates the creation process, the work of the dancer-creator in dialogue with the choreographer and the themes of the pieces, using as reference the interviews and testimonials of the artists that appear in the analyzed documents.

Keywords

Dance Theatre. Video. Document.

Em 1980, a vinda da companhia *Tanztheater Wuppertal*, de Pina Bausch, ao Brasil, foi decisiva para os rumos da dança no país. Até então, pouco se falava sobre dança-teatro no cenário nacional e a passagem da coreógrafa alemã por quatro cidades (Rio de Janeiro, Curitiba, São Paulo e Porto Alegre) influenciou significativamente os processos de criação e os procedimentos de artistas brasileiros. Naquele ano, foram apresentados os espetáculos *Pátio de encontros (Kontakthof)*, *A sacração da primavera* e *Café Müller*, este último mostrado no Salão de Atos da Reitoria da UFRGS, na capital gaúcha, com patrocínio do Instituto Goethe. Estas apresentações podem ser consideradas como um dos primeiros marcos históricos da presença do teatro de dança nos palcos do país, fato que multiplicará pesquisas, investigações, espetáculos e trabalhos de companhias nas décadas seguintes no Brasil.

No Rio Grande do Sul, a passagem da companhia de Pina Bausch lançou novos desafios para a dança produzida no estado. No final dos anos 1970, a área da dança vivia um momento de ruptura com os padrões artísticos vigentes. As décadas anteriores foram marcadas pelo ensino do balé e respectiva exibição dessa produção e aprendizado em espetáculos realizados pelas escolas de dança.

A tradição clássica esteve presente, nos palcos, através da visita de grandes balés internacionais. Alguns exemplos são as apresentações do Royal Ballet de Londres, em 1973; o Ballet Bolshoi-Kirov, no ano seguinte; Margot Fonteyn estrelou a montagem de *A floresta Amazônica*, de Villa Lobos, com outras solistas internacionais, em 1975; e a russa Natália Makarova, em 1976.

A dança contemporânea chegou aos teatros de Porto Alegre através de grupos como

o Ballet Bat Dor de Israel e o sotaque brasileiro do *Ballet Stagingum* de São Paulo, em 1973; o *Alwin Nicolais Dance Theatre* de New York e o grupo Corpo, de Belo Horizonte, com Maria, Maria, em 1975. Sobre o embate entre o “mero trabalho de museu” de algumas montagens de balé e novos rumos para a dança, em 1979, o crítico Claudio Heemann alfinetou montagens como *Giselle*, clássico romântico de Adolphe Adam, produção do Teatro Sodrê de Montevideú, com participação musical da OSPA – Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Ele escreveu no jornal Zero Hora do dia 22 de setembro de 1979:

Assistir ballets como “Giselle”, só dentro de esquemas de companhias como o Bolshoi ou o Royal Ballet e poucas outras, para quem a dança acadêmica é parte integrante de um patrimônio cultural cuidadosamente preservado. Não tem sentido um país do terceiro mundo macaquear formas eruditas da Europa, num contexto distanciado do velho mundo. O único caminho possível para a dança de qualquer país é sua própria nacionalidade. Por isso são tão bons e autênticos os conjuntos estrangeiros como Mazowse, da Polônia, o Mosseiev da Rússia, o ballet da Ucrânia, as danças americanas do cinema de Hollywood, o ballet folclórico da Bahia, o Maria, Maria de Belo Horizonte (Grupo O corpo), o Ballet Stagingum de São Paulo, e o nosso “Berro Gaúcho”, de Eva Schul. Expressam a vitalidade popular de uma comunidade. A “Giselle” uruguaia é um verdadeiro cemitério. (Heemann, 2006, p. 63)

Para entender o contexto deste debate estético, é preciso conhecer as raízes da dança na cidade. De 1920 (data que registra a primeira montagem coreográfica feita por artistas locais) até 1980, a história da dança em Porto Alegre pode ser classificada em etapas, segundo análise das professoras e coreógrafas

Morgada Cunha e Cecy Frank (2001).¹

1. Fase inicial com espetáculos coreografados, acompanhados de orquestra, com evoluções que mesclam ginástica rítmica, pantomima e dança expressionista. Suntuosidade de cenários e figurinos.

2. Período de predomínio da dança clássica acadêmica, com presença de escolas que adotam estilos específicos do método francês, russo ou inglês. Preocupação com a qualidade dos cenários, da iluminação e dos programas impressos.

3. Momento de supervalorização do estilo jazz, que invade as academias de dança e os palcos. As escolas costumam encerrar o ano com apresentações jazzísticas. A partir da década de 1980, verifica-se o predomínio da dança contemporânea nas escolas e grupos de dança, também com tendências da vanguarda.

4. O final dos anos 1980 revela o surgimento de grupos locais de dança-teatro. Entre os mais expressivos estão o Terpsí – Teatro de Dança e a companhia liderada pelo bailarino Rubens Barbot.

Essa divisão em quatro etapas é positiva para fins pedagógicos: a classificação da história da dança em épocas e estilos artísticos possibilita uma visão abrangente da produção coreográfica em Porto Alegre. Mas, para efeito interpretativo-analítico, a segmentação oculta a existência simultânea de várias visões de dança em um mesmo período. Do clássico à dança moderna, do jazz a dança-teatro, as

¹ O livro *Dança: nossos artifices*, de 2001, é o resultado das pesquisas de Morgada Cunha e Cecy Franck sobre as raízes da dança em Porto Alegre, cuja primeira manifestação coreográfica foi em 1920, no Theatro São Pedro, com o espetáculo *Contos de Fadas*, com os integrantes do conjunto amador de nome Troupe Regional. As autoras destacam a atuação pioneira de Lya Bastian Meyer e Tony Seitz Petzhold a partir da década de 1930. Ambas iniciaram na ginástica rítmica, e, depois, estudaram a dança clássica na Europa.

últimas décadas conviveram com diferentes vozes de criação, seja nas diversas modalidades em dança ou no interior de cada estilo ou movimento.

“De que dança estou falando?”, pergunta-se Mônica Dantas, ao discutir a formação de profissionais da dança nos dias de hoje. A questão, segundo a pesquisadora, está inserida na diluição de fronteiras da arte contemporânea que “tem por singularidade embaralhar os limites tradicionais das técnicas, das ciências, do político e da ética”. Neste contexto, a própria definição de dança contemporânea é aberta a inúmeras formas de dança e não existe um consenso sobre a abrangência do termo:

Em geral, este termo é utilizado para abarcar diferentes poéticas da dança nos dias de hoje as quais não se enquadram nas classificações tradicionais como balé e dança moderna. Historicamente, identifica-se em coreógrafos como o norte-americano Merce Cunningham, na dança pós-moderna e na dança-teatro de Pina Bausch, algumas das matrizes conceituais e técnicas da dança contemporânea. Desse modo, os trabalhos mais recentes da geração da dança pós-moderna norte-americana; a *nouvelle danse* europeia; a dança-teatro; o *butô* japonês e seus seguidores no Ocidente; e as criações brasileiras, latino-americanas e africanas que buscam uma identificação com a cultura local podem ser designadas como dança contemporânea (Dantas, 2005).

Marcadas por múltiplas transformações, as décadas de 1970 e 1980 caracterizam-se pela busca por novos caminhos estéticos para produção coreográfica de Porto Alegre. Até então, eram levados aos palcos espetáculos anuais de balé que resultavam do trabalho de alunos nas academias, com raras exceções de grupos independentes de dança. A clara distinção entre a produção realizada pelas escolas de

dança e o trabalho artístico de bailarinos e coreógrafos intensifica-se a partir dos anos 1950. É neste período que Tony Seitz Petzhold funda o Conjunto Coreográfico Porto-Alegrense e, depois, o Porto Alegre Ballet, grupos que delimitam uma nova fase na organização técnica e artística em torno de coletivos autônomos.

Nas décadas seguintes, criaram-se e desfizeram-se diversos grupos independentes voltados ao clássico, à dança moderna ou contemporânea. Tony esteve ainda à frente da Companhia de Dança do Rio Grande do Sul – Codança, em 1968, e do Ballet Phönix, em 1981. Morgada Cunha cria o Conjunto Porto Alegre de Dança Livre, em 1962, e, a na segunda metade dos anos 1970, o Grupo de Dança da UFRGS. No ano de 1974, iniciam-se as atividades do Grupo Experimental de Dança – GED, fundado por Lenita Ruschel Pereira e Cecy Franck. Oito anos mais tarde, em 1982, Cecy Franck, que estudou na Martha Graham School of Contemporary Dance, cria o Choro – Grupo de Dança. Outra pioneira na dança moderna e contemporânea foi Eva Schul, responsável pela academia e grupo Mudança, criado nos últimos anos da década de 1970. A Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul, que marcou época pela excelência técnica e apresentações históricas em locais não-convencionais como presídios e hospitais, foi fundada em 1982 por Eneida Dreher, Rosito di Carmine, Heloísa Paz, Carlota Albuquerque e Andréa Druck. É importante destacar ainda o Balleto, grupo formado exclusivamente por homens que atuou nos anos 1980.

Neste campo artístico diversificado, outros criadores passam a cruzar elementos do teatro com a dança, propondo-se a romper as fronteiras entre as artes a exemplo de Pina Bausch. Este estudo propõe o mapeamento dos

processos criativos em dança-teatro em Porto Alegre através da Terpsí – Teatro de Dança e do grupo liderado pelo bailarino Rubens Barbot, companhias que iniciaram suas pesquisas no final da década de 1980. Como acontecia a relação entre bailarinos, coreógrafos e encenadores nos dois coletivos? Quais eram os procedimentos nos ensaios e na criação das peças coreográficas? O artigo tem em vista lançar olhares, encaminhar discussões e resgatar o discurso artístico dos integrantes das duas companhias. Com isso, acredita-se que possam ser aprofundados aspectos estéticos e técnicos do processo de trabalho de cada coletivo.

————— Procedimentos Metodológicos

Este artigo realiza uma investigação qualitativa que partiu de um objeto específico de nossa pesquisa de mestrado em Artes Cênicas, na UFRGS, que teve como tema o vídeo como documento do teatro. O estudo analisou um conjunto de programas de televisão veiculados pela TVE/RS, Canal 7, no final dos anos 1980. O programa chamava-se *Palcos da Vida* e exibia a gravação de shows, semanalmente, prioritariamente musicais, apresentados em Porto Alegre e outras cidades do Rio Grande do Sul. Nos últimos anos daquela década, porém, o *Palcos da Vida* mostrava também espetáculos de teatro e dança. Com isso, no acervo da emissora, estão arquivadas 24 fitas com registros de parte da produção em artes cênicas da época.

Dos 24 programas gravados na década de 1980, sete são da área da dança. O *Palcos da Vida* gravou quatro peças realizadas por grupos de Porto Alegre: *Ana Terra* (1985), coreografia

de Carlla Bublitz, com o Ballet Vera Bublitz; *Só, um homem só* (1987) de Rubens Barbot e Gatto Larsen; *As três parcas* ou *Retratos V* (1988), da Terpsí – Teatro de Dança; *Da razão à volúpia* (1989), do Grupo Mudança, com as coreografias *Como se fosse*, de Umberto da Silva, *Paisagem noturna*, de Ivan Motta, *Volúpia*, de Ana Maria Moldini e *Sex – Trino – Uno*, de Marisa Mallarini. Os outros três programas são registros de peças apresentadas no evento Dança Alegre Alegrete, de 1989: o grupo Vacilou Dançou (RJ), com o espetáculo *Em família*; a coreografia *Áreas*, direção de Gatto Larsen com Rubens Barbot (RS); o Ballet Teatro Castro Alves (BA); o Grupo de Dança Teatro Guaíra (PR), com as coreografias *Reflexos*, *Interiores* e *Mulher objeto de cama e mesa*, de Eva Schul; a dança/performance *Atomístico*, dos artistas Franklin Cassaro e Michele Spiewak (RJ); e o Cisne Negro Cia de Dança (SP), com as coreografias *Cantanda da Meia Noite*, de Gigi Caciuleanu, e *Bailantas*, de Ana Mondini, e participação especial da bailarina Ana Botafogo.

Os registros em vídeo foram feitos pela TVE/RS com três câmeras simultâneas, por uma unidade de externa da emissora, nos respectivos teatros onde os grupos estavam em temporada. Além de cenas escolhidas dos espetáculos, os programas de televisão apresentaram depoimentos com artistas e equipe envolvida nas obras. Os programas têm cerca de uma hora de duração e reúnem imagens e entrevistas editadas. No caso dos trechos das coreografias, a edição procurou manter sequências inteiras sem cortes. Ressalta-se que o trabalho feito pelo profissional diretor de imagem, que seleciona qual imagem de qual câmera utilizar, é, ele mesmo, uma edição. Portanto, resta ao telespectador acompanhar o olhar proposto pelos procedimentos técni-

cos e estéticos televisivos. Da mesma forma, os depoimentos foram captados individualmente com cada artista e, depois, montados segundo a escolha dos profissionais da emissora. São entrevistas que servem de base para análise do discurso dos criadores das peças estudadas. Apesar de reconhecer possíveis lacunas no processo de seleção de conteúdo feito pelo veículo de comunicação, optou-se por reorganizar o discurso editado dos artistas cruzando-os com impressões do pesquisador e aportes teóricos de autores escolhidos pelo pesquisador.

Priorizou-se investigar o processo de criação dos espetáculos *As Três Parcas* ou *Retratos V* (1988), do Terpsí e *Só, um homem só* (1987), direção de Gatto Larsen, com o bailarino Rubens Barbot. A escolha segue diferentes motivos, em especial, o fato dos grupos seguirem atuando com elementos da dança-teatro. Outra intenção deste trabalho é mapear vestígios que insiram os dois espetáculos dentro de categorias do pós-dramático, segundo conceitos propostos por Hans-Thies Lehmann.

Vestígios do efêmero

1. Os grupos

A companhia de dança contemporânea Terpsí - Teatro de Dança é criada em 1987 pela iniciativa de diversos artistas gaúchos, como a bailarina Angela Spiazzi e as coreógrafas Carlota Albuquerque e Eneida Dreher. Com diversos prêmios no currículo, a companhia participou de festivais como Danza Libre (Uruguai), I Porto Alegre em Buenos Aires (Argentina), Porto Alegre em Cena (Brasil) e o Carlton Dance Festival 90. Carlota Albuquerque permanece

no Terpsí até hoje nas funções de coreógrafa e diretora geral, liderança que divide com Angela Spiazzi, única bailarina remanescente da formação original. O grupo estreia no Teatro Renascença com a peça *As quatro estações*, um espetáculo sobre as diversas fases da vida de uma mulher, com ênfase em movimentos e gestos traduzidos num clima emocional e intimista. Em 1988, apresenta a peça *As três parcas* ou *Retrato V. Seguem-se Quem é? (1989), Lautrec... fin de siècle (1993), Orlando's (1996), Escape – A dança dos loucos (1998), A família do bebê (1999), O banho (2001), E La nave no va I – versão urbana no Aeromóvel (2001), E la nave no va II – versão palco (2003), Mulheres insones (2006), Ditos e Malditos (2009) e Casa das Especiarias (2011), entre outros.*

O bailarino gaúcho Rubens Barbot realiza trabalhos coreográficos autorais desde 1975. Natural do município de Rio Grande, Barbot morou seis anos em Buenos Aires, na Argentina, e retorna definitivamente ao Brasil para dedicar-se à dança. Em 1978, faz a coreografia para a montagem de *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar. Barbot radica-se em Porto Alegre em 1984 e divide com o argentino Gatto Larsen a concepção de espetáculos como *Abstract*, de 1985, com músicas de Gelson Oliveira; *Estudos Coreográficos*, Prêmio Açorianos de 1986; e *Só, um Homem Só*, de 1987, solo de Rubens Barbot. A dupla muda-se para o Rio de Janeiro e funda, em 1990, a companhia Rubens Barbot - Teatro de Dança. Com participação em eventos como o Festival Internacional da Argentina (1993), 7ª Bienal de Dança de Lyon – França (1996) e apresentações em Munique e Frankfurt, na Alemanha (1998), a companhia montou peças como *Suspeito silêncio* (1990), *Máscaras negras* e *Só, um homem só – reposição* (1991), *Estudos coreográficos* (1992),

Dança Naná (1993), *Los ilusionistas* (1994), *Electronizumbi* (1995), *Toque de dança* (1996), *Em pleno meio dia da nossa meia noite* e *Empalha/dor* (1997), *Toque duplo* (1998), *Imagens* (1999), *Não é mar, mas é salgado...* (2000), *Tempo de espera* e *Esse amor que nos consome* (2001), *Mamma África* (2004), *Sucesso nas ruas* (2005), *Quase uma história* (2006) e *O reino do outro mundo – Orixás* (2008), *40 + 20* (2010), *Solos em companhia* (2011) e *Um Rio, de janeiro a janeiro* (2012).

**Primeiras investigações de
teatro-dança:
As três parcas ou *Retratos V* (Terpsí) e
Só, um homem só (Rubens Barbot)**

Com a proposta de discutir o homem e seu destino, o Terpsí inspira-se na mitologia grega para realizar *As três parcas* ou *Retratos V*.² A ideia parte de Carlota Albuquerque que, em anos anteriores, havia realizado um espetáculo que se chamava *Mitologia Grega* sobre doze deusas do Olimpo, com elenco formado por bailarinas da escola onde lecionava. O interesse pelos mitos retorna no segundo espetáculo do Terpsí através das três parcas que fiam, dobram e cortam o fio da vida. Mas elas não dirigem somente a sorte dos mortais. As parcas são responsáveis pelo movimento das esferas celestes e a harmonia dos mundos. Albuquerque confessa que, além do fascínio pela cultura ática a escolha do tema levou em consideração certo misticismo em relação ao destino e aos mistérios que envolvem o homem. Em depoimento ao programa *Palcos da Vida*, ela explica que leu muito sobre as parcas e sobre

² A trilha sonora do espetáculo era composta por músicas de Albinoni, Orff, Mahler, Kitaro e Meredith Monck.

os gregos para a montagem e, a partir destas referências, buscou trabalhar a sua ideia de destino.

A encenação começa com mulheres vestidas de preto à esquerda do palco, dispostas lado a lado, através de véus que propõem um distanciamento das figuras do público. Focos de luz isolam as bailarinas que portam espelhos nas mãos. Elas jogam com efeitos luminosos lançando raios de luz em várias direções. Na outra extremidade do palco, duas outras mulheres, com vestidos claros, duplicam gestos propostos pelo trio de preto. Aos poucos, num ritmo ritualístico de deslocamento em cena, o grupo se reúne num banco ao centro e com agulhas e fios, começa um jogo de tecer e fiar em ações repetitivas. Os grupos de branco e preto realizam movimentos espelhados, como se fossem duplos de um mesmo universo. Depois, uma criança vestida de branco surge como o elemento novo, a vida que nasce. Ao longo da peça, as mulheres alternam-se em figurinos negros e claros, não definindo papéis. Enfim, voltam todas de preto unidas por um longo fio que sai dos vestidos. Elas tecem e envolvem a criança com seus corpos e véus através de movimentos circulares.

No depoimento gravado, na época, ao programa *Palcos da Vida*, o jornalista e crítico Antonio Hohlfeldt explica que as parcas definem e comandam o destino. Segundo ele, cada uma das três deusas atua num determinado momento da vida humana:

Cloto é aquela que inicia a vida, que dá a vida, e é normalmente configurada como uma mulher com uma roca, com uma fiandeira. (...) Depois nós temos Láquesis. Láquesis é aquela que dá a qualidade de vida, se nós vamos ter uma vida feliz, se nós vamos ter uma vida triste, se nós vamos ter uma vida atribulada. (...) E temos, enfim,

Átropos, que é aquela que define o fim da vida. É aquela que corta o fio da vida e, portanto, antecipa, anuncia a morte. Para os gregos, cada uma dessas parcas é definida também por uma cor. Cloto tem a cor azul clara. Láquesis tem a cor rosa. (...) E Átropos tem a cor negra (*Palcos da Vida*, 1988).

A vida humana também é o foco da peça *Só, um homem só*, coreografia de Rubens Barbot em colaboração com o diretor Gatto Larsen, apresentada no Teatro de Câmara, em Porto Alegre.³ O espetáculo nasce do mergulho do bailarino ao seu interior, como fonte para uma dramaturgia corporal carregada de teatralidade. O roteiro cênico reúne quatro movimentos coreográficos diferentes, executados nos solos de Barbot, que falam da solidão humana. Larsen e Barbot usaram textos de William Shakespeare, Carl Jung, Gabriel Garcia Marquez, Guimarães Rosa, Machado de Assis e Julio Cortázar como referências no processo de criação. Mas o cerne da pesquisa de movimento está mesmo na vivência de seus criadores. “De repente, a gente se viu na obrigação de buscar a solidão numa esquina, num restaurante, de buscar a solidão da gente entre as pessoas”, explica o Larsen (*Palcos da Vida*, 1987). Para Rubens Barbot, a obra parte de tensões que vêm de dentro de si mesmo e que se ampliam para falar da condição humana:

A partir do momento em que eu entendi que a gente é sozinho. Que cada um de nós é só, com as suas coisas, desde que nasce. A partir de que se nasce, só se vai rumo a envelhecer... Então, eu quis falar disso. (...) A partir desta ânsia, de dentro. E aí, como eu sempre trabalho com minhas realidades e a realidade social que está aí, diferente uma das outras, então eu apelei para a solidão (*Palcos da Vida*, 1987).

³ O espetáculo usa como trilha músicas de Meredith Monk, Phillip Glass, Tangerine Dream e Stanley Jordan.

Rubens Barbot surge envolto em um imenso pano branco que cobre todo o palco. A ambientação cênica reforça a ideia de um homem completamente só no universo, do qual o público vê apenas a cabeça e depois o dorso. Ele pesquisa o espaço com pequenos movimentos corporais e, lentamente, recolhe o pano em volta de si até deixar visível, no palco, uma televisão, um aparelho de som e outros objetos. No segundo movimento, Barbot evolui em giros ininterruptos e gestos repetitivos com os braços colocados ao lado da cabeça, enquanto deixa escapar um grito silencioso e trágico. A solidão do homem urbano e latino americano compõem o terceiro quadro, com dois figurinos diferentes (calça jeans sem camisa e terno branco), e movimentos inspirados na gestualidade cotidiana, em danças latinas, de salão e samba. O último momento coloca um homem só no seu quarto. Semidespido, de cueca e meias brancas, papéis e memórias jogadas ao chão, iluminado apenas pela luz que vem da rua através da persiana, o homem debate-se na solidão do seu sexo. Com a trilha de Meredith Monk, Barbot bate no corpo com as mãos, mapeia-o com as pontas dos dedos, amplia e explora movimentos que simulam a masturbação e o sexo com móveis, objetos e cartas. Ao final, senta-se em uma poltrona e conecta-se com o mundo assistindo a uma televisão fora do ar.

Em crítica publicada no jornal Zero Hora, em 03 de julho de 1987, Claudio Heemann afirma que o espetáculo é a confirmação da contemporaneidade da linguagem do grupo, no qual Barbot “brilha num grande solo estrelar”:

Larsen e Barbot recusam as convenções fazendo uma proposta que liberta de formas gastas. A característica dominante é uma teatralidade pós-moderna. Só, um homem só está voltado

para os caminhos novos da expressão coreográfica. Fala das angústias do homem de hoje, preso à sua solidão, sonhos e desamor. Os passos, gestos, arranjos cênicos, estímulos visuais, luminosos e sonoros postos em jogo, criam lances de coreografia fora da rigidez do vocabulário tradicional. A gestualidade pantomímica mistura-se ao movimento amplo, encadeando a minúcia realista com a invenção metafórica. O resultado desta harmonia produz uma atmosfera eloquente. (...) O espetáculo é denso. Tem uma aura forte de poesia e ritmo dramático. (Heemann, 2006, p. 207-208).

Utilizando-se as ferramentas propostas por Hans-Thies Lehmann pode-se perceber elementos do teatro pós-dramático em *Só, um homem só* e em *As três parcas*. O pesquisador alemão estabelece, na sua pesquisa, critérios que tornam mais reconhecíveis os signos teatrais pós-dramáticos. Entre as principais categorias que “orientam o olhar”, segundo Lehmann, está o desaparecimento dos princípios de narração e figuração. A fábula, característica do drama, é substituída pela situação, por um teatro que tem a sua centralidade na questão da ação. Para marcar a especificidade do teatro dramático, que antecede o pós-dramático, Lehmann explica que o primeiro está subordinado ao texto:

No teatro da época moderna a montagem consistia em declamação e ilustração do drama escrito. Mesmo quando a música e a dança eram inseridas ou predominavam, o “texto” continuava a ser determinante, no sentido de uma totalidade cognitiva e narrativa mais apreensível. Apesar da caracterização cada vez mais intensa dos personagens dramáticos por meio de um repertório não-verbal, de gestos corporais, movimentos e mímica que traduziam as expressões da alma, nos séculos XVIII e XIX a figura humana continuava a ser definida essencialmente por seu discurso (Lehmann, 2007, p. 25-26).

Nesse sentido, tanto *Só, um homem só* quanto *As três parcas* não se utilizam de texto dramático como forma de narrar uma fábula totalizadora, onde tudo gira em torno do conflito com um desfecho. Mesmo que a peça do grupo Terpsí tenha como ponto de partida a história das três deusas gregas ou que Barbot crie, por exemplo, no último quadro, um possível personagem, ambos se distanciam da fabulação. Não existe uma colisão dramática, na qual os personagens perseguem objetivos orientados por um conflito. Mas, sim, assiste-se a peças nas quais a centralidade da dramaturgia cênica está no corpo. O Terpsí propõe a composição de imagens através do corpo por meio de retratos ou quadros, como sugere um dos títulos da obra - *Retratos V*. O efeito de molduragem do espaço cênico, com a utilização do *tableau vivant*⁴, possibilita ao espectador uma experiência estética que se aproxima da contemplação de uma pintura. Neste isolamento da ação, os significantes e efeitos cênicos se ampliam, dando visibilidade a cada detalhe.

Obras abertas a diversos significados, *Só, um homem só* e *As três parcas* deixam ao espectador a responsabilidade de realizar a síntese: “O que a gente quer é que, no final do espetáculo, a pessoa chegue à conclusão que quiser. A gente não quer deixar explícito”, argumenta a bailarina do Terpsí, Silvia da Silva (Palcos da Vida, 2007).

2. Procedimentos de criação

Através dos depoimentos que integram os

4 O *tableau vivant* era uma forma de passatempo de damas e senhores da sociedade europeia, no século XVIII, que se divertiam ao imitar pinturas com poses e vestimentas.

programas de televisão analisados, pode-se perceber que a concepção coreográfica resulta do processo colaborativo entre os artistas. Apesar de funcionarem por meio de estruturas diferentes, nas quais os papéis desempenhados por cada integrante têm características próprias nos dois grupos, Terpsí e Rubens Barbot criam seus espetáculos a partir da participação ativa dos bailarinos. Com isso, a obra fica impregnada da subjetividade de cada criador e ao coreógrafo cabe estimular seus intérpretes e compor o espetáculo a partir do material improvisado nos ensaios.

As três parcas é a segunda peça assinada por Carlota Albuquerque no Terpsí. Na época, ela se considerava uma iniciante na função de coreografar e dirigir espetáculos e, por esta razão, disse ser um processo difícil e que ainda estava aprendendo. Como estrutura, o grupo era formado por Carlota Albuquerque e cinco bailarinas: Angela Spiazzi, Heloísa Valdez, Leta Etges, Silvia da Silva e Suzana Schoellkopf, além de Kelly da Rosa, de oito anos, que fazia participação especial. Sobre sua experiência, Albuquerque disse em entrevista à TVE/RS:

É um processo de amadurecimento, de cada um. Com o Terpsí, eu, a gente tá crescendo junto. E essas cinco pessoas elas me ajudam em tudo, nesse processo de dirigir que eu nem saberia dizer como é que é. As coisas vão acontecendo. A gente conversa, a gente briga (Palcos da Vida, 1988).

De início, o mito grego foi fonte de inspiração para os laboratórios realizados pelo grupo. Nos encontros, Carlota lançava as ideias e, a partir da reação das bailarinas, acrescentava novos estímulos como músicas e outras ideias. Segundo Lepecki, citado por Dantas (2005, p. 34-35), em grupos nos quais o coreógrafo solicita a participação de seus intérpretes, “o

corpo do dançarino se transforma de receptáculo mimético a uma extensão ativa do corpo do coreógrafo”. O teórico da dança e dramaturgista português acrescenta que, diante de suas novas funções, o bailarino deve “aprender a escutar, olhar e transpor o real para o interior da sala de ensaios”. A bailarina Suzana Schoellkopf ressalta, no documento em vídeo da TVE/RS, a participação dos intérpretes na criação de *As três parcas* e a relação de parceria com a diretora/coreógrafa. Segundo ela, o intérprete deve oferecer material de criação à coreógrafa, pois, “ela (Carlota) precisa da colaboração da gente, explorando o que ela quer, e nós temos que dar” (Palcos da Vida, 1988).

A concepção de *Só, um homem só* também resulta do processo colaborativo entre Rubens Barbot e Gatto Larsen, só que de maneira diferente do grupo Terpsí. Neste caso, Barbot acumula as funções de coreógrafo e bailarino que, a partir de sua vivência e subjetividade, cria e é intérprete da própria obra. Larsen atua com o olhar externo no papel de diretor que orienta, sugere, discute e troca impressões com o companheiro de trabalho. O mote da criação partiu dos questionamentos da dupla a respeito do homem e sua condição solitária no mundo contemporâneo. Os quatro movimentos de solidão reunidos no espetáculo nasceram de sete meses de ensaio e pesquisa. No período de preparação na peça foram criadas nove coreografias que, ao longo do processo, foram sendo descartadas ou mescladas, conforme Larsen explica no programa da TVE/RS.

Destruímos duas que não tinham muito a ver. E, ao final, uma delas se juntou com outra: a solidão do homem urbano com o homem latino-americano, que não deixa de ser um a mesma coisa que o outro. E assim, depois de terminada a montagem, das seis coreografias, duas eram bem mais fracas,

ou talvez para nós. (...). Aí a gente eliminou duas e deixamos estas quatro (Palcos da Vida, 1987).

Larsen acrescenta que o processo de criação não termina quando a obra é dada por pronta por seus realizadores ao final do período de ensaios. Segundo ele, outros elementos interferem e podem exigir que a peça seja recriada como o contato com o local onde será apresentada. “Muitas coisas foram sendo transformadas por efeito do espaço. De repente, trabalhar em um teatro não é o mesmo que trabalhar em outro teatro”, afirma. Barbot lembra que as coreografias sempre partem de coisas suas, ânsias que são mais ou menos as mesmas que Larsen, mais velho apenas um ano do que ele. Para Barbot, este contato revela pelo menos uma diferença: a cultura argentina de Larsen e a de um brasileiro, ele próprio, que viveu seis anos na Argentina. A esse contexto, Barbot acrescenta sua própria história pessoal de jovem negro do interior do Rio Grande do Sul que abandona os estudos em um seminário e segue uma carreira na dança:

Depois que eu saí do internato fui garçom, faxineiro... Eu trabalhei em cabarés. Eu fiz strip-tease na Argentina. Eu fui pintor. Eu trabalhei meio-dia fazendo concreto de pá. Eu fui batuqueiro. Eu trabalhei com quimbanda, com umbanda. Eu me ocupava de santos. Escutei famílias inteiras me contando a mesma história e todas de formas diferentes. Então, eu acarreto uma cultura de vivência, assim, de todos os níveis. (...). Então, esse tipo de coisa juntada com toda técnica que o Gatto tem que é a bagagem de vida dele... Então a gente procura um tema e a gente começa a trabalhar em cima (Palcos da Vida, 1987).

3. Dança-teatro

Antes de fundar o grupo Terpsí – Teatro de Dança, Carlota Albuquerque dedicou-se ao balé clássico e à dança moderna e contemporânea. Fez sua formação clássica na Escola de Dança João Luiz Rolla, em Porto Alegre, e, em 1979, recebe bolsa para estudar na Ecole BESSO de Danse Classique, em Toulouse, na França. Como bailarina participou do Grupo Experimental de Dança, da Companhia de Dança do RS e da Terra Cia. de Dança do RS. Albuquerque conta que a aproximação com a dança-teatro deve-se a sua intenção de buscar movimentos que se aproximem do real:

Não é que eu seja contra a dança clássica. Eu acho que a base da técnica é a clássica. O clássico ainda é o chão de qualquer bailarino. Mas eu sinto necessidade aproximação com alguma coisa que seja mais real. E que eu possa falar de alguma coisa que as pessoas sintam. Apesar de estar trabalhando com mitos, eu acho que os gregos trataram com os mitos com muita coisa de mortal. (...) Eu sou apaixonada por essa dança alemã que é o *tanztheater*. Mas também sou apaixonada pelo modernismo. Eu acho que todas as coisas, todas as danças bem trabalhadas, eu acho que não tem o que é melhor (Palcos da Vida, 1988).

Para Rubens Barbot, que também estudou balé e dança contemporânea, o clássico é um estilo superado. “O clássico, agora para os nossos tempos, aliás, é uma coisa que eu venho pensando há tempo, é uma coisa passada”, avalia. Em 1987, ano de criação do espetáculo *Só, um homem só*, Rubens Barbot e Gatto Larsen ainda não tinham incorporado ao nome da companhia a expressão “teatro de dança”. O diretor explica, no entanto, que o tema solidão abria uma janela que deveria ser explorada com outras linguagens além do

movimento. “E não poderia ser feito nunca só com a dança, ou só com o teatro, ou só com gestos. O importante é resgatar o gesto cotidiano das pessoas e levar isso da pessoa, do ser humano, e levar isso para o palco através da dança”, afirma na entrevista. Como encenador, Larsen visualiza o espetáculo em todas suas possibilidades estéticas:

A luz é importante porque hoje a luz é importante em tudo, até para o mundo se mexer. O movimento é importante, a gestualidade é importante, os elementos cenográficos não foram catados assim por uma questão estética, simplesmente, sim, buscando uma forma de contar bem uma história. E nós não tínhamos uma historinha para contar. Tínhamos uma história da humanidade que eram quatro momentos de solidão que a gente colocou (Palcos da Vida, 1987).

O contato com o público, quando a obra se completa, é outro aspecto destacado por Rubens Barbot, ao falar sobre seu processo criativo:

Quando eu sinto que o que eu vou montando vai causar um interrogatório interior de cada uma das pessoas que assiste e até do meu, então, eu acho que eu estou indo no campo certo. E aí, então, eu vou colocando. Eu vou vendo para que lado eu me jogo melhor, imaginando uma figura ali, buscando outra daqui, me assusto, olho pra plateia, e assim vai indo, vai indo, até que eu encontro a direção pra onde ir. Eu acho que o palco é que diz o momento exato em que tu fazes uma coisa certa ou errada, porque tu estás sendo assistido não só por ti, mas por muita gente. Aí a gente tem que ser real. Essa realidade é o que faz com que as coisas sejam sinceras (Palcos da Vida, 1987).

É desta realidade que fala Claudio Heemann ao destacar o espetáculo como “o passo mais pensado que a dança local deu nos últimos

tempos no terreno da inovação autêntica”. O crítico acrescenta:

Conquista obtida a partir de um grande mergulho interior. Só, um homem só não faz pose contemporânea construída de exterioridade. O espetáculo é intrinsecamente sincero. Sem empulhações. O conteúdo brota de uma sofrida maturidade existencial, afirmado com repúdio às velhas fórmulas. A dança de Rubens Barbot parte da realidade íntima de um homem da atualidade para fazer síntese ultra-realista de imagens que expressam sofrimento (Heemann, 2006).

Espetáculos que têm a centralidade na ação cênica, no abandono da fábula pela situação, com dramaturgia construída no corpo através de quadros (molduragem), e com a busca da presença real do intérprete em cena, *As três parcas* e *Só, um homem* só possuem elementos que se aproximam dos conceitos definidos por pós-dramáticos por Lehmann. Ainda que sejam espetáculos que apenas estejam iniciando uma pesquisa estética em dança-teatro, oferecem pistas do discurso de seus artistas naquele momento e abrem portas para pensar a trajetória dos dois grupos até hoje. São vestígios do efêmero, de momentos que aconteceram uma única vez em palcos gaúchos e que os documentos em vídeo do acervo da TVE/RS possibilitam resgatar em sua incompletude.

Referências

CUNHA, Morgada. *Dança: nossos artífices* / Morgada Cunha, Cecy Franck. Porto Alegre: Movimento, 2001.

DANTAS, Mônica. *De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea*. Revista Movimento, Porto Alegre, v.11, n.2, p. 31-57, maio/agosto de 2005.

HEEMANN, Claudio. *Doze anos na primeira fila*. Porto Alegre: Alcance, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*; tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sites e Programas de Tv

.....<https://terpsiteatrodedanca.wordpress.com/terpsi/historico>, acesso em 02/03/2017.

.....<http://ciarubensbarbot-teatrodedanca.blogspot.com.br>, acesso em 02/03/2017.

Palcos da Vida. Programa apresentado na TVE/RS – Canal 7, de Porto Alegre, em 1987, com o registro do espetáculo *Só, um homem só*, coreografia de Rubens Barbot com direção de Gatto Larsen, de Porto Alegre.

Palcos da Vida. Programa apresentado na TVE/RS – Canal 7, de Porto Alegre, em 1988, com o registro do espetáculo *As três parcas* ou *Retratos V*, do grupo Terpsí – Teatro de Dança, coreografia e direção de Carlota Albuquerque, de Porto Alegre.

Palcos da Vida. Programa apresentado na TVE/RS – Canal 7, de Porto Alegre, em 1989, com o registro do espetáculo *Em família*, coreografia e direção geral de Carlota Portela, com o gru-

po Vacilou Dançou, do Rio de Janeiro; e a coreografia Áreas, direção de Gatto Larsen, com o bailarino Rubens Barbot, de Porto Alegre.

Recebido: 15/04/2017

Aprovado: 19/06/2017

Palcos da Vida. Programa apresentado na TVE/RS – Canal 7, de Porto Alegre, em 1989, com o registro do espetáculo *Da razão à volúpia*, do Grupo Mudança, de Porto Alegre: coreografias *Como se fosse*, de Umberto da Silva, *Paisagem noturna*, de Ivan Motta, *Volúpia*, de Ana Maria Moldini e *Sex – Trino – Uno*, de Marisa Mallarini.

Palcos da Vida. Programa apresentado na TVE/RS – Canal 7, de Porto Alegre, em 1989, com o registro do espetáculo da Cisne Negro Cia de Dança, de São Paulo, com as coreografias *Cantada da Meia Noite*, de Gigi Caciuleanu, e *Bailantas*, de Ana Mondini, e participação especial da bailarina Ana Botafogo.

Palcos da Vida. Programa apresentado na TVE/RS – Canal 7, de Porto Alegre, em 1989, com o registro de coreografias do Ballet Teatro Castro Alves, de Salvador, o Grupo de Dança Teatro Guáira, de Curitiba, com as coreografias *Reflexos*, *Interiores* e *Mulher objeto de cama e mesa*, de Eva Schul; e a dança/performance *Atomístico*, dos artistas Franklin Cassaro e Michele Spiewak, do Rio de Janeiro.

Palcos da Vida. Programa apresentado na TVE/RS – Canal 7, de Porto Alegre, em 1988, com o registro do espetáculo *Ana Terra*, coreografia de Carlla Bublitz, com o Ballet Vera Bublitz.