

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES**

LUIZA BARBOSA MEDEIROS DE QUEIROZ

INTERSEÇÕES E CRUZAMENTOS ENTRE A DANÇA E O TEATRO

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Recife/PE

2023

LUIZA BARBOSA MEDEIROS DE QUEIROZ

INTERSEÇÕES E CRUZAMENTOS ENTRE A DANÇA E O TEATRO

Recife/PE

2023

LUIZA BARBOSA MEDEIROS DE QUEIROZ

INTERSEÇÕES E CRUZAMENTOS ENTRE A DANÇA E O TEATRO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro de Artes e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para a obtenção da graduação no curso de Licenciatura em Dança.

Área de concentração: Dança

Orientador: Profº. Dr. Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda

Recife/PE

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Queiroz, Luiza Barbosa Medeiros de.
Interseções e Cruzamentos entre a Dança e o Teatro / Luiza Barbosa Medeiros
de Queiroz. - Recife, 2023.
48 p. : il.

Orientador(a): Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Dança - Licenciatura, 2023.

1. Dança. 2. Teatro. 3. Interseções. 4. Dança-Teatro. 5. Teatro Físico. I. Lacerda,
Cláudio Marcelo Carneiro Leão. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

LUIZA BARBOSA MEDEIROS DE QUEIROZ

INTERSEÇÕES E CRUZAMENTOS ENTRE A DANÇA E O TEATRO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro de Artes e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para a obtenção da graduação no curso de Licenciatura em Dança.

Área de concentração: Dança

Aprovada em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Prof^o. Dr. Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dra. Letícia Damasceno Barreto (Avaliador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Fábio Albuquerque Pereira de Jesus (Avaliador Externo)

AGRADECIMENTOS

À Ed Staudinger, pelo apoio e suporte incondicional, carregado de amor e carinho, sem os quais jamais seria possível realizar este trabalho.

Aos meus pais, por toda dedicação e por me proporcionarem todas as condições de poder cursar esta graduação.

Ao professor e orientador Cláudio Lacerda pela disponibilidade e direcionamentos primorosos para com a feitura desta pesquisa.

À todos que caminharam comigo nesta jornada insana e gratificante que é a Licenciatura em Dança.

RESUMO

A presente pesquisa, cujo gatilho motivador é a vivência no curso “A Dramaturgia do Ator”, do Espaço Cênicas (Recife/PE), busca verificar, no ocidente, um recorte histórico que compreende os períodos da dança clássica à dança pós-moderna e o do teatro grego à *Commedia Dell’Arte*, por meio de materiais bibliográficos, interseções e cruzamentos entre a Dança e o Teatro. Em seguida, estes achados foram relacionados e colocados em paralelo com as experiências e vivências corporais pessoais da autora. São identificadas e examinadas algumas relações de aproximação entre a Dança e o Teatro na contemporaneidade, tais como a dança-teatro de Pina Bausch, o Physical Theatre do DV8, a arte da performance e alguns precursores do teatro físico, como Artaud e Grotowski. Ademais, são observadas e analisadas algumas obras artísticas e artistas/grupos que ilustram essas aproximações, nos âmbitos internacional, nacional e regional. *Cafe Müller*, de Bausch; D’Improvizzo Gang e o Grupo Magiluth são alguns exemplos trazidos ao presente estudo.

Palavras-chave: Dança, Teatro, Interseções, Dança-Teatro, Teatro Físico

ABSTRACT

This research, whose motivating trigger is the experience in the course “The Dramaturgy of the Actor”, at Espaço Cênicas (Recife/PE), seeks to verify, in the Western, a historical cut that comprises the periods from classical dance to postmodern dance and from Greek theater to *Commedia Dell'Arte*, through bibliographical materials, intersections and intersections between Dance and Theater. Then, these findings were related and placed in parallel with the author's personal experiences and bodily experiences. Some close relationships between Dance and Theater in contemporary times are identified and examined, such as Pina Bausch's dance-theater, DV8's Physical Theater, performance art and some precursors of physical theater, such as Artaud and Grotowski. In addition, some artistic works and artists/groups that illustrate these approaches are observed and analyzed, at the international, national and regional levels. *Cafe Müller*, by Bausch; D'Improvizzo Gang and Grupo Magiluth are some examples brought to this study.

Keywords: Dance, Theater, Intersections, Dance-Theater, Physical Theater

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Curso *A Dramaturgia do Ator* - Espaço Cênicas

Figura 2 - Curso *A Dramaturgia do Ator* - Espaço Cênicas

Figura 3 - Cena do espetáculo *Enter Achilles* - DV8 Physical Theatre

Figura 4 - Cena *Cafe Müller*, 1978, Wuppertal Theatre.

Figura 5 - Cena Pina Bausch em *Cafe Müller*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 UM PEQUENO APANHADO DA HISTÓRIA	13
1.1 MEMÓRIAS MINHAS	13
1.2 A DANÇA	14
1.3 O TEATRO	21
2 ALGUMAS CONVERGÊNCIAS E INTERSEÇÕES ENTRE A DANÇA E O TEATRO	25
3 ALGUNS ARTISTAS/GRUPOS E OBRAS CÊNICAS APROXIMADORAS DA DANÇA E TEATRO	37
3.1 <i>CAFE MÜLLER</i> - PINA BAUSCH	37
3.2 CENA EM PERNAMBUCO	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	45

INTRODUÇÃO

A ideia do tema deste trabalho surgiu quando tive a oportunidade de participar, pela primeira vez, do curso de teatro “A Dramaturgia do Ator”, realizado em Recife/PE, no Espaço Cênicas, dirigido e orientado por Antônio Rodrigues (Toni) e Sônia Carvalho, em novembro de 2020 (de maneira virtual por ocasião do contexto pandêmico). Com um histórico já de longos anos de aprendizagem e prática de dança, antes de ingressar na graduação de Licenciatura em Dança e ao longo deste, neste curso, pude vivenciar práticas corporais de preparação e investigação dramatúrgica, na construção de personagens, em que a dança foi usada como recurso de estudo e de criação. Eu já havia vivenciado anteriormente, em dança, práticas de experimentação nas quais o teatro fora utilizado como componente investigativo para esta, mas nunca havia experienciado o processo inverso. Daí emergiu o meu interesse na verificação acerca dos entrecruzamentos e das relações entre Dança e Teatro, perpassando contextualizações históricas, pontos de convergências e divergências, bem como as muitas reverberações dessas interseções.

É sabido que as diversas áreas do mundo das artes, embora carreguem em si elementos e características próprias, são plenamente passíveis de contaminações e colaborações umas às outras. A Literatura, Música, Cinema, entre outras artes, através de suas transdisciplinaridades, são potentes ferramentas de inspiração e transformação de conhecimentos não apenas para artistas, mas para todo e qualquer indivíduo. No caso do Teatro e da Dança, é possível observar com nitidez a ligação entre ambas. Não apenas entre si, mas também com outras manifestações artísticas, como as já supramencionadas, por exemplo.

Possuindo a Dança e o Teatro, o corpo – entendendo-se corpo como um conglomerado corpo/mente, abrangendo seus aspectos físicos, espirituais, emocionais e intelectuais – como elemento principal (com variações de ênfase, a depender da vertente teatral considerada para o trabalho) e comum, no que diz respeito ao fazer artístico, parece-me particularmente pujante a análise sobre as conexões e os atravessamentos entre estas duas áreas ou linguagens artísticas, bem como de suas contribuições e repercussões, enquanto parceria artística.

Outrossim, trata-se o presente trabalho, inicialmente, de uma pesquisa de caráter teórico, com abordagem qualitativa e de finalidade exploratória. Tendo em

vista o propósito de resgatar e analisar, historicamente, as diversas relações e parcerias entre a Dança e o Teatro, como procedimentos, serão realizadas pesquisas de materiais bibliográficos e documentais. Porém, a motivação e metodologia extrapolam o caráter teórico, por abarcar, ainda, minha experiência pessoal e vivência dentro da universidade.

Destaco, especificamente, a minha experimentação na disciplina “Tópicos em História da Dança no Recife”, na qual, o professor Jefferson Figueirêdo trouxe uma, até então desconhecida por mim, diferente perspectiva. Nesta, Figueirêdo propõe que nos enxerguemos como parte da história, como sujeitos desta e não somente como meros espectadores, forma pela qual estamos comumente condicionados a nos posicionar ao acessá-la. Estamos acostumados a nos relacionar com a história de uma maneira em que nos colocamos totalmente em separado deste universo, não nos compreendendo como personagens e esquecendo-nos que somos também parte deste passado. Por esta razão, acredito ser pertinente trazer ao exame as minhas vivências corporais, uma vez que uma destas se figura como gatilho motivador da presente pesquisa.

Venho entendendo que buscar e acessar experiências vividas na própria história é sempre motivador e estimulante(...) Acessar fatos historiográficos do passado, podendo refletir criticamente e, no corpo, começar a experimentar moveres-possibilidades capazes de erguer problematizações e trazer à tona questões que não estão localizadas num tempo-espaço limitado e fixado no passado, mas que compõem o tecido de toda uma construção histórica que envolve modos de compreender o mundo e, portanto, a dança (FIGUEIRÊDO, 2020, p. 80)

Ainda neste sentido, Figueirêdo complementa:

Não quero aqui exercer o papel de um historiador, mas me perceber como artista-pesquisador em dança atravessado pelo estudo da história a partir da relação com a dança, que, pessoalmente, tem sua relação com a memória, com a busca e refazimento de vivências do passado e que, em conformidade com seus estudos, vem experimentando, como esse acesso e diálogo com arquivos, documentos, imagens, entre outras possibilidades, podem ser caminhos para criação em dança. Sobretudo, para refletir sobre o que foi construído historicamente, se concordo, se discordo e como me coloco frente a questões passadas que ainda são tão atuais. (FIGUEIRÊDO, 2020, p. 81)

Por todo o exposto nos trechos acima e pelas dinâmicas experienciadas na referida disciplina do professor Jefferson, essa visão me inspirou a escrever esse trabalho não como um mero resgate bibliográfico, uma simples revisão de bibliografias sobre a história do Teatro e da Dança (e seus entrecruzamentos), mas colocando-as em relação à minha história e as minhas experiências postas em paralelo a este material teórico, trazer as contraposições daquilo que observo nas literaturas com o que (e como) eu vivenciei (e ainda vivencio) nestas práticas corporais-artísticas e como essas experiências se colocam entre si.

A meu ver, a perspectiva da experiência do corpo criativo se revela uma potente e importante fonte de pesquisa e investigação, sendo deveras leviana qualquer tentativa de elaboração de meditações mais profundas onde a mencionada ótica corporal não seja trazida ao panorama.

Tendo em mente este meu desejo de trazer minhas experiências corporais criativas na dança e no teatro para esta monografia, a fim de relacioná-las com os achados bibliográficos, pode-se de dizer que a abordagem metodológica da Prática como Pesquisa coteja este trabalho, uma vez que estas perspectivas do corpo se demonstram fundamentais na costura das reflexões a serem apresentadas no decorrer desta escrita.

O conceito de 'perspectiva corporal' ['bodily perspective'] é a premissa a partir da qual toda a experiência em dança proposta por Laban, e a teoria advinda desta, se desenrola(...) Toda a experiência de dança e de movimento considerada por Laban inicia-se pela experiência do sujeito que a executa. (...) Esse conceito é de extrema importância quando nós, pesquisadores de dança e outras artes corporais, viemos reivindicar a importância da sabedoria do corpo, do conhecimento desenvolvido no e através do corpo, e, mais especificamente, da pesquisa em dança, realizada no contexto da academia, e da autonomia do campo da dança para agenciar relações interdisciplinares (...) O conceito de perspectiva corporal é um elo poderoso para efetivar a Prática como Pesquisa na área da dança. (LACERDA, 2021, p. 81)

Por fim, cumpre ressaltar alguns questionamentos norteadores do presente estudo. Qual o papel do corpo, no Teatro e na Dança, em determinados marcos temporais da história? Qual o papel do meu corpo, como este se demonstra e se percebe nestas distintas experiências corpóreas? Quanto ao espaço, como este se apresenta e interfere nas dinâmicas e proposituras? Como se relaciona para/com o

corpo do/da ator/atriz e do/da dançarino/dançarina? Estas são algumas das questões que conduzem esta pesquisa.

A minha intenção é que este não seja um trabalho “apenas” de resgate bibliográfico, de forma linear, como estamos habituados a encontrar nos livros. Meu desejo é que esta linguagem seja menos formal, ainda que se trate de uma produção de finalidade acadêmica – com seus ritos e procedimentos previamente delimitados – quero que o leitor se sinta numa conversa, na qual eu possa trazer aspectos da literatura, sob o olhar de uma dançarina e atravessados pelas minhas vivências pessoais, ou seja, minhas experiências corporais criativas na dança e no teatro, relacionando-as nos achados bibliográficos.

CAPÍTULO 1 - UM PEQUENO APANHADO DA HISTÓRIA

1.1 MEMÓRIAS MINHAS

A primeira recordação de contato com a dança que possuo é por volta dos três ou quatro anos de idade, quando tinha o hábito de brincar de circular pela casa subindo nas pontas dos pés. Gostava de tentar me movimentar e andar me equilibrando nas extremidades dos dedos. Provavelmente, devo ter assistido algum filme ou desenho que remetesse a uma bailarina, mas não consigo me lembrar dessa referência, apenas da sensação de colocar todo o peso do corpo nas pontas dos dedos dos pés. Aos sete anos, me matriculei em aulas de balé clássico e foi amor à primeira vista.

Durante toda minha infância até a pré-adolescência, este se demonstrava como a coisa mais importante em minha vida. Na época, como a maioria das alunas de balé, meu maior sonho era colocar as tão famosas sapatilhas de ponta. Eu era completamente obcecada pelo universo da dança clássica, me importava somente participar das aulas e me aperfeiçoar para o tal almejado momento de usar as sapatilhas de ponta. Era fascinada, ainda, pelos bastidores das apresentações. Todo o ritual dos ensaios no teatro, marcações de palco, bem como a preparação para o espetáculo – maquiagem, cabelo, aquecimentos, etc – era um processo carregado de muita magia para mim.

No entanto, assim como grande parte das pessoas que conheço que vivenciaram e/ou vivenciam o mundo da dança clássica, experienciei alguns traumas e frustrações. Seja em razão de atitudes hostis por parte de professores durante a sala de aula, como também a “política” da escola em que estudava de não proporcionar oportunidades e incentivo a dançar – apenas as mesmas bailarinas eram escolhidas sempre para os papéis de maior relevância, restando-me os fundos dos palcos em coreografias de conjunto (por causa de minha estatura mais elevada que as demais colegas) – estes fatores acabaram por me distanciar deste gênero específico de dança, mas não da Dança.

Foi então que comecei a buscar outros gêneros e estilos de dança e a dança contemporânea ganhou espaço expressivo em meu fazer artístico. Ao ingressar nas práticas de diferentes tipos de dança, tomo consciência do quão marcado é o meu corpo pela dança clássica. A dificuldade em executar passos em uma aula de frevo,

por exemplo, onde a disponibilização e configuração de corpo são bastante distintos daquele do balé (este, mais verticalizado), ou até o fato de ser, ocasionalmente, identificada por pessoas desconhecidas como bailarina clássica somente pela minha postura corporal, me fazem perceber com veemência esta “limitação” corpórea. Por este motivo, começo a me incomodar profundamente com essa condição, razão pela qual emerge o interesse por áreas outras que não somente vertentes de dança. É aí que surge o Teatro em minha trajetória.

Busco no teatro, além de tentar melhorar esse corpo marcado pela dança clássica, também aperfeiçoar minha presença cênica enquanto dançarina, bem como experimentar um novo gênero artístico. Procuo também aprimorar características de minha personalidade, quais sejam a introspecção e timidez que prejudicam, a meu ver, minha fruição artística. É de se ressaltar que realizei, anteriormente, alguns cursos iniciáticos no teatro até chegar ao mencionado curso inspirador da presente pesquisa.

Outrossim, ao examinar escritos bibliográficos acerca da história da dança clássica e suas rupturas, pude observar a variedade de artistas e suas diversas inquietações para com o fazer artístico na dança, as quais irão dar origem às técnicas e estilos modernistas desta. Assim, pela minha experiência pessoal de busca por rupturas e ampliações de possibilidades artísticas em dança e teatro, posso entender melhor e imaginar o impulso motivacional desses artistas históricos em quebrar regras e redirecionar suas trajetórias.

1.2 A DANÇA

O corpo na dança clássica se demonstra como um corpo etéreo, verticalizado, distante do chão. Apresenta formas corporais excepcionais e extraordinárias nas movimentações, bem como a forte presença do virtuosismo nos movimentos. Quanto aos trajes, finos arames eram adicionados nos figurinos, com o objetivo de provocar uma impressão de flutuação nos bailarinos. Para as bailarinas, figurinos fluidos e transparentes, com saias de gaze e sapatilhas de ponta.

Cumpre iniciar pelo contexto político e histórico que habitava o período de surgimento e ascensão da dança clássica. Este, situava-se em uma época de

disseminação e dominação do pensamento cristão, onde a oposição do espírito aos sentidos culminava num total desprezo pelo corpo, o qual era tido como um empecilho à vida da alma e elevação do espírito para um outro mundo. A carne, portanto, deveria ser negada e mortificada. Além disso, o temor pela fome, pela guerra e pela peste também estavam presentes neste período histórico. Tal cenário suscitava a necessidade, no ser humano, de fugir da realidade deste mundo sombrio.

Nos primórdios, a dança clássica era apresentada como entretenimento dos nobres, em grandes salões. Posteriormente, ocorreu a introdução do teatro de prosa (palcos permanentes) e lá passaram a ser apresentadas. Inicialmente, era visto do alto de balcões e camarotes, sendo priorizado o desenho dos movimentos no chão (os *floor patterns*). Ao passar a ser apresentada sobre um palco elevado, onde os espectadores se posicionavam todos do mesmo lado, frontalmente, e não mais ao redor, emergiu a necessidade de os bailarinos ficarem de frente para o público, mesmo nas ocasiões em que se deslocavam de um lado para o outro do palco. Daí surge o *en dehors*, conhecido movimento de rotação externa da coxa do balé clássico, como recurso técnico para a locomoção lateral e diagonal (para a frente e para trás) sem perder a orientação espacial para a frente, para não precisar virar as costas para a plateia, posição tida como ofensiva para o público, que poderia ter a realeza e a aristocracia entre seus membros. Mais tarde, Pierre Beauchamp (mestre da Academia Real de Dança), seria responsável pela codificação das cinco posições dos pés e as regras do *port de bras*.

A dança clássica é fortemente marcada pela instituição de princípios ancorados na combinação de passos de um vocabulário desenvolvido ao longo de quatro séculos. Seu trabalho de criação era exclusivo dos coreógrafos, ou seja, sem a participação criativa dos dançarinos (salvo raras exceções como a inserção da técnica do uso da sapatilha de ponta pela bailarina Maria Taglioni). Com passos que seguiam a música de maneira literal – em seus acentos e na estrutura musical –, além da mímica e pantomima como elemento essencial nas coreografias, para facilitar a compreensão narrativa do enredo. Estas, eram acompanhadas inicialmente de *libretos* explicativos – mais tarde suprimidos por Gasparo Angiolini – feitos por escritores ou pelos próprios coreógrafos.

De acordo com Garaudy (1980), o balé pode, de certo modo, ser lido como uma arte da evasão da realidade, haja vista sua preocupação principal em “negar” a

terra e a força da gravidade. Tendo em mente a impossibilidade de inserção desta concepção de dança no mundo real, passou a buscar seus temas nos contos de fadas, os quais eram representados num cenário de aspecto onírico, onde era pontuado o contraste entre a natureza e o sobrenatural, o sonho e o real. Sua “ruptura” se deu com o objetivo de desenvolver técnicas, metodologias criativas e modos de trabalho que pudessem ser usados para expressar outras faces da condição humana, cuja linguagem do balé clássico apresentava certas limitações de realizar em virtude da natureza de seu vocabulário estético.

Como resposta a várias rupturas feitas com o balé clássico, vários artistas de dança abraçaram o modernismo, cada um com propostas bastante personalizadas de princípios de movimento, preocupações temáticas e uso do corpo. Segundo Silva:

Além da sua autonomia e liberdade criativa, seja ela em termos temáticos ou técnicos, o modernismo de fato configurou-se como uma quebra absoluta de paradigmas estéticos que vinham vigorando durante muitos séculos. A expressão do momento propunha-se a exercer um papel até político. Não era mais possível, na virada do século, perante tantas mudanças sociais, científicas e econômicas, produzir uma arte ilustrativa, com finalidade apenas de fruição estética. O conteúdo inserido na forma era de crucial importância. (SILVA, 2005, p. 50 e 51)

Com o advento do período da 1ª Grande Guerra Mundial e a crise de 1929, para muitas pessoas, sejam artistas ou plateia de dança, já não era mais possível dançar sobre um mundo de elfos e fadas. Surgia, assim, a demanda de se dançar sobre a realidade da condição humana, com suas realizações e fracassos e, conseqüentemente, distanciando-se dos temas fantásticos e sobrenaturais da dança clássica.

A dança moderna desenvolvia-se a partir da criação individual de cada artista, com algumas características comuns a todos. O uso do centro do corpo, pés descalços, uso do chão para sentar ou deitar (não mais apenas para se sustentar de pé), uso da música de maneira não literal e de novas fontes musicais são alguns exemplos. Observa-se ademais, a redefinição da relação do corpo moderno com o peso, não mais buscando a transcendência pela elevação, mas sim, pela recuperação de seus poderes, através das passagens pelo chão e seus inúmeros contatos, pelas quedas, bem como uma nova gestão acerca de seu próprio peso,

seja global ou fragmentado. A expressão, por meio do movimento, da verdade interior do ser humano. A criação coreográfica era indissociável do ensino de princípios filosóficos e estéticos individuais. Por exemplo, acerca do trabalho de Isadora Duncan, Silva diz:

Sua dedicação ao ensino dos seus princípios baseava-se principalmente em transmitir seus ideais aos jovens. Duncan não tentava lhes impor nenhuma técnica de dança ou metodologia criativa. Sua intenção era passar-lhes sua filosofia, sua estética e noções de saúde. Essa atitude constitui um dos pilares da dança moderna que se desenvolveu a seguir: a ideia de que a criação coreográfica é inseparável do ensino de princípios filosóficos e estéticos individuais. (SILVA, 2005, p. 98)

Passarei a discorrer brevemente sobre algumas coreógrafas ícones da dança moderna estadunidense, haja vista a vastidão de artistas, de ambos os lados do Atlântico, essas três são uma pequena amostra dessa diversidade.

Isadora Duncan (São Francisco, 1877-1927) foi uma das primeiras artistas a se rebelar contra a estética e as rígidas concepções da dança clássica. Sua dança tinha inspiração nos desenhos dos vasos gregos antigos e nos movimentos da natureza – nas árvores, nas ondas do mar, nos ciclos das estações – com o intuito de encontrar a expressão do movimento natural no corpo humano (SILVA, 2005). Duncan dançava descalça, com as pernas parcialmente expostas, usando túnicas soltas, executando movimentos fluidos e simples, com estruturas repetitivas e de passos mais básicos, inspirada pelas emoções provocadas pelas músicas. Outra característica marcante de Isadora, é o uso do plexo solar como fonte do movimento e da emoção humana. Este princípio regia o uso do corpo inteiro na dança, partindo do centro para as extremidades, contrastando com a disposição periférica dos braços e das pernas no ballet.

Já Martha Graham (Allegheny, 1894-1991) tinha como ponto inicial de sua técnica a respiração, ato essencial à vida (GARAUDY, 1980). A inspiração e expiração estão intrinsecamente ligadas aos movimentos do tronco: contração para a liberação do ar dos pulmões e expansão no ato de puxar o ar e preenchê-los. Para Graham, todo movimento expressivo da vida tinha origem no centro do corpo (mais especificamente, na pélvis), nas movimentações provocadas pela respiração, as quais eram as agentes desencadeadoras de suas sequências de movimentos. Podemos citar, ainda, alguns outros princípios de seu método, tais como a

percepção do corpo inteiro como um conjunto significativo e a gestualidade amplificada, além do extensivo contato com o chão.

Na técnica de Doris Humphrey (Oak Park, 1895-1958), são exploradas as nuances das respostas do corpo à gravidade: É o princípio da “queda e recuperação” Ela chamava de “o arco entre duas mortes” (SILVA, 2005). Em um extremo, um indivíduo se deixa levar pela lei da gravidade, enquanto no outro extremo, outro tenta alcançar o equilíbrio. Neste princípio, da queda e recuperação, Humphrey consegue demonstrar o ápice emocional e físico da luta pelo equilíbrio, submetido às leis da gravidade. Para ela, esta polaridade do ato de cair e se recompor, da tensão e do relaxamento, é a lei fundamental tanto da dança quanto da vida.

A questão da gravidade na dança moderna, para Humphrey, reflete o próprio fluxo da vida (GARAUDY, 1980), posto que o ser humano está sempre resistindo ou se entregando, caindo e se recuperando de situações diversas, e a dança apenas aperfeiçoa tais relações. A base de sua técnica de dança é constituída pelo cair e se refazer. Humphrey também acreditava que o movimento deveria representar emoção, porém não na extensão que Graham o fazia. Humphrey tinha um olhar mais perspicaz, haja vista a maioria dos seus trabalhos relacionados às interações de um indivíduo ou de um grupo. Assim como Graham, ela também acreditava que a dança deveria estimular, provocar e informar, muito mais que apenas entreter. No entanto, enquanto Graham buscava explorar a psique do indivíduo, Humphrey queria mostrar as dinâmicas deste (ou de um grupo) mais por uma perspectiva exterior. Esse processo era traduzido no uso da dança como metáforas nas variadas situações humanas, trabalhando principalmente nas abstrações para representar personagens específicos, ideias ou eventos.

Na dança moderna, a cenografia se apresentava como um prolongamento da coreografia e vive-versa. A inserção de objetos no palco era feita de uma maneira que, além de comporem esteticamente o ambiente, proporcionavam uma provocação à platéia.

Assim como a dança moderna se formou como um movimento de ruptura em relação ao balé clássico, como reação a esta, outras danças foram se delineando. O primeiro movimento conhecido por romper com os cânones desenvolvidos pela dança moderna foi o que ficou chamado de dança pós-moderna

norte-americana, que veio a encadear, posteriormente, o que é conhecido por dança contemporânea.

O termo pós-moderno é bastante discutido por diversos autores sobre sua “real” investidura enquanto movimento artístico ou se seria apenas uma continuação da própria modernidade. Alguns autores questionam se esse momento da história possui características suficientes para ser considerado realmente como um movimento artístico. A presunção de que a condição primordial de existência de qualquer movimento seja a negação, por parte deste, ao período que o antecede é um dos óbices levantados por estudiosos avessos à classificação do pós-modernismo como um movimento autêntico, haja vista sua dupla relação de dependência e independência ao modernismo, como pontua Eliana Rodrigues:

O tão debatido prefixo “pós” é contraditório por si mesmo, pois não nega o movimento antecessor e também não pretende sinalizar uma continuação literal do mesmo. O termo assinala ao mesmo tempo dependência e independência em relação ao movimento da arte moderna que possibilitou sua existência, lhe dando elementos para florescer e ramificar-se de maneira tão rica. (...) O pós-modernismo estabelece-se não apenas no domínio estético mas instala suas influências também nas áreas intelectual, acadêmica, cultural e especialmente na esfera do comportamento e práticas cotidianas. Esse painel finda por criar toda uma estrutura de pensamento, como uma orientação geral à qualidade de vida contemporânea. (SILVA, 2005, p. 60)

Entretanto, coadunando com o pensamento supramencionado, tratarei aqui do pós-modernismo como um movimento de fato, por entender que este se reveste plenamente de características que o posicionam neste patamar.

O surgimento da dança pós-moderna se dá no período após a Segunda Guerra Mundial, onde as pessoas se encontravam diante de um novo questionamento de valores. O esgotamento dos artistas e do público pela excessiva dramatização dos enredos psicológicos, marcantes na dança moderna, são cruciais para a ruptura da estética desta. Suas qualidades expressivas e dramáticas (em demasia) já não produziam mais sentido frente a emergência destes novos modos de pensar da sociedade.

O corpo na dança pós-moderna é caracterizado como um corpo que se situa no “aqui e agora”, o “eu” é influenciado diretamente pelo tempo e ambiente. Não existe mais uma verdade única, pois o indivíduo é considerado como um ser múltiplo

e plural, sujeito a transformações. Deste modo, a dança não pode mais fundar-se essencialmente em movimentos oriundos do centro do corpo, como na dança moderna. Tendo as relações do homem com o seu meio mudado, é preciso levar em consideração o ambiente, o espaço em que os movimentos se inscrevem e em função de que se exercem. Ao mesmo tempo, para coreógrafos e coreógrafas como Yvonne Rainer, observa-se o distanciamento da dança do sentimento e de qualquer concepção dramática e figurativa: movimento em si como matéria dança. Movimento pelo movimento, separado de tudo que não é ele mesmo. Percebe-se, aqui, a ausência de expressões faciais e gestos codificados. O movimento é cotidiano, identificável e totalmente despido de virtuosismo. Em outras situações, procurou-se lidar com as emoções a partir de outras ópticas, fazendo uso da fragmentação, da não linearidade e da colagem, por exemplo, como é o caso de Meredith Monk.

Desnudar a dança de todos os artificios estranhos a ela, negar a dramaticidade da dança moderna, a artificialidade do balé clássico, desenhando-a conforme seus componentes essenciais, foram estratégias imperativas na origem do pós-modernismo. (SILVA, 2005, p. 106)

Merce Cunningham (Centralia, 1919-2009) é considerado por SILVA (2005, p.105) um “guru da dança pós-moderna” por todas as suas inovações e grande influência em artistas pós-modernos. Questionava a ideologia da dança moderna: substituição da narrativa única por uma estrutura fragmentada e suplementar (coreografias oriundas de metodologias baseadas no acaso), uso intensivo da experimentação nos processos criativos – aprendizado, pelos dançarinos, de certa quantidade de sequências de movimentos a serem executadas em distintas ordens nas apresentações – e independência da música são algumas das características de seu estilo. Segundo Banes:

Essencialmente ele fez as seguintes afirmações: 1) qualquer movimento pode ser material para uma dança; 2) qualquer procedimento pode ser um método válido de composição; 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas apenas às limitações naturais); 4) música, figurino, cenário, iluminação e dança têm sua lógica e identidade, separadamente; 5) qualquer dançarino da companhia pode ser solista; 6) qualquer área do espaço cênico pode ser utilizada; 7) a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar. (BANES, 1980, p. 6, apud SILVA)

Anna Halprin (Winnetka, 1920-2021), assim como Cunningham, também foi uma grande influenciadora nestas rupturas. Halprin fazia uso intensivo da improvisação como recurso criativo e forma de apresentação, em lugares fora do estúdio, usando a natureza e espaços urbanos para tal. Na dança pós-moderna os convencionais palcos italianos são substituídos por demais espaços, tais como as galerias de arte, o topo de arranha-céus, estacionamentos, praças públicas, entre outros.

1.3 O TEATRO

Passando para um breve apanhado histórico também do Teatro, este se dará de maneira similar ao relatado acerca da Dança, norteado pela vivência desta que escreve a presente pesquisa. Conseqüentemente, se dará com enfoque no corpo, ou seja, na perspectiva do/da ator/atriz. Renato Ferracini, em seu trabalho *A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, também direciona sua investigação histórica sobre o teatro tendo o artista como figura central:

Geralmente, a história do teatro é narrada tomando-se como base a própria literatura dramática. Nada mais natural, se levarmos em consideração que o documento escrito pode persistir ao tempo, enquanto a arte de ator, cujo veículo expressivo é seu corpo e voz, é efêmera e momentânea. No Ocidente, a arte de representar, por não estar embasada em princípios objetivos e codificados¹, faz com que, assim que um ator morra, sua arte de representar morra com ele. Natural, mas também injusto, se pensarmos que o teatro é a arte de ator e não da literatura. (...) Sendo assim, parece-me lógico e necessário fazermos um rápido feedback histórico do teatro ocidental, além de realizar alguns apontamentos sobre o teatro oriental, mas sob o prisma do ator, buscando, dentro desta breve narrativa, princípios de interpretação e representação (FERRACINI, 1998, p. 37)

São escassas as informações acerca da preparação e treinamento do ator grego (tanto trágico quanto cômico), bem como as exigências dos diretores desta época. É sabido que o ator deste período se apresentava para um público de aproximadamente vinte e cinco mil pessoas. Por essa razão, este possuía a necessidade de estar extremamente visível. Para tanto, utilizava-se de enormes

máscaras grotescas e pesadas (feitas de cortiça, linho e madeira), túnicas e mantos revestidas de enchimento presos ao peito, além de coturnos com solas de trinta a quarenta centímetros de espessura, com a finalidade de causar a impressão de uma estatura maior.

Todo esse figurino trazia como consequência uma movimentação cênica lenta do ator (FERRACINI, 1998), com certa limitação da gestualidade, bem como a supervalorização do texto dramático em relação ao ator em si. É possível que este seja o motivo pelo qual a voz do ator grego carregava tamanha importância. É de se acrescentar, ainda, a forte relação entre o ator e o texto dramático, uma vez que este era escrito pelo próprio artista que o interpretava/representava.

Como comentado, o uso de máscaras é uma característica marcante dos atores gregos. Herdada das culturas originárias, sob o aspecto da transferência de força e poder das figuras representadas por elas, podem ter seu uso considerado como o princípio da *representação*.

Quanto ao espaço onde ocorriam os espetáculos, estes eram apresentados em anfiteatros, situados ao ar livre, em locais com uma boa acústica. Possuíam capacidade para aproximadamente vinte e cinco mil pessoas e eram divididos por áreas: a da plateia, da orquestra, do cenário e o proscênio.

Passando para o teatro em Roma, embora este tenha sido influenciado pela cultura grega, apresentava uma linha em que os atores possuíam uma maior autonomia em relação ao texto: as *Atelanas*. Nestas, havia uma grande improvisação de diálogos, inspirados nas relações sociais da época. As apresentações aconteciam nas ruas, com personagens bastante tipificados, tendo em vista que suas criações eram originadas da mimese da própria população. Nas *Atelanas* também eram utilizadas máscaras, como no teatro grego. Já nas *Mimos*, gênero semelhante, as máscaras e o texto eram dispensados, tendo como foco o corpo e suas expressões fisionômicas:

O caráter essencial ficava com a expressão mímica da expressão fisionômica, do gesto e da dança. A origem desse gênero de espetáculo, assim, estaria nas danças primitivas em honra aos deuses, as quais imitavam os animais, os atos e as paixões do homem, os deuses da vegetação e da fecundidade, daí o seu caráter, às vezes, obscuro (CARVALHO, 1989, p. 19, apud FERRACINI)

Falando sobre o teatro declamatório, no caso dos romanos, estes eram mais interessados nos jogos violentos, corridas e competições de arena. Por essa razão, talvez numa tentativa de acompanhar essa propensão cada vez mais decadente da população, este gênero teatral se tornou uma manifestação ultrajante.

Nos espetáculos dessas companhias, tudo era permitido. “[Os atores] eram recrutados entre pessoas desclassificadas, mercenárias, apelando aos mais grosseiros efeitos para atrair o aplauso de uma sociedade também decadente, de instintos soltos e sensualidade desorientada (Carvalho, 1989, p. 27)” (FERRACINI, 1998, p. 43)

Na Idade Média, com a instituição do cristianismo, a Igreja passa a lançar interditos e decretar a excomunhão dos atores, bem como de suas esposas e filhos. No entanto, o teatro resistiu na clandestinidade graças às companhias ambulantes de *Mimos* e, derivada da atelana originária, se dará origem, à *Commedia Dell’Arte*, considerada a primeira grande escola de ator na história do teatro.

Com maior desenvolvimento no Renascimento, a *Commedia Dell’Arte* se caracteriza pela ausência de texto dramático e pelo total foco no ator (revestido de autonomia artística em cena) em sua construção teatral. Os espetáculos são sempre baseados neste, que possui um extenso investimento em seu treinamento, dispondo de grande quantidade de materiais – estudo de técnicas variadas – para a exploração do improviso. Cumpre ressaltar que estas improvisações não são isentas de codificações. Os atores seguiam uma espécie de roteiro de situações, o chamado *Canovaccio*.

(...) a *Commedia Dell’Arte*, que se originou nos jograis e comédia de bufões desde o século XVI, estabelece-se e proliferam em toda a Europa as trupes itinerantes que se apresentavam em praça pública ou em casas de nobres. Criação coletiva dos próprios intérpretes, este gênero teatral usava bastante improvisação. O enredo desenvolvia-se muitas vezes de acordo com a resposta do público e foi considerado mais tarde como uma forma extremamente virtuosa e sofisticada de fino humor. (SILVA, 2005, p. 42)

Entretanto, as mencionadas codificações não se figuram como técnicas com propósitos aprisionantes. Muito pelo contrário, são as tipificações das personagens (*Arlechino, Brighella, Pantalone, Dottore, Capitano, Colombina, Enamorados*) que ancoram as improvisações codificadas e que conferem ao ator a liberdade de

improvisar não a personagem, mas improvisar com esta, trabalhando a partir de ações pré-elaboradas e armazenadas em seu repertório.

Os treinamentos do ator da *Commedia Dell'Arte* incluíam o estudo da dança, música, esgrima, treinamento vocal, a despersonalização dos gestos, exercícios de circo, entre outros.

Era grande a tradição da *commedia dell'arte* italiana, que exigia que o ator fosse não somente capaz de improvisar e impor sua personalidade criadora mas também fosse mímico, acrobata, esgrimista, bailarino, músico e detentor de uma grande cultura. (GARAUDY, 1980, p. 30)

Em virtude dos aspectos da atuação criativa do ator, bem como das facilidades derivadas deste corpo multifacetado e sempre pronto para atuar no tempo real da criação, a *Commedia Dell'Arte* se tornou um movimento teatral de representação impulsionador para vários vanguardistas dos séculos XIX e XX.

CAPÍTULO 2 - ALGUMAS CONVERGÊNCIAS E INTERSEÇÕES ENTRE A DANÇA E O TEATRO

Neste capítulo, procuro identificar algumas relações de aproximação entre a Dança e o Teatro na contemporaneidade, relações estas que ocorrem nos mais variados níveis de encadeamentos. Acontecem tanto no âmbito da aproximação quanto no do confronto e, do mesmo modo, no esvaziamento, de um ou de outro (Dança e Teatro). O produto dessas variações de combinações vai dar origem a proposições idiossincráticas, com características muito próprias, das quais se sobressaem alguns artistas e grupos.

Da estética do *Tanztheater*, uma das aproximações mais notórias, pode-se citar nomes como Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann e tantos mais. O Butô, do Japão, que combina elementos do teatro tradicional Nô, a dança moderna de Mary Wigman e a experiência existencial de sobrevivência à guerra e a ataques de bombas nucleares. Acerca do teatro físico e o *physical theatre*, embora compartilhem da mesma expressão, decorrem de linhas que nascem do meio teatral e correntes que surgem do meio da dança, como é o caso da companhia inglesa DV8 Physical Theatre – de Lloyd Newson – , do belga Wim Vandekeybus, entre outros. Da vertente mais teatral, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Vsevolod Meyerhold são apenas alguns exemplos precursores de grupos que vieram a se desenvolver a partir dos anos de 1960.

Diante da vastidão de artistas e grupos que se figuram nas supramencionadas proximidades, me reservarei ao comentário mais dedicado da dança-teatro de Pina Bausch, dos paralelos entre o DV8 Physical Theatre e Vandekeybus, bem como a fisicalização do teatro por Artaud e Grotowski. Ao passo que tratarei destes nomes, trarei, no que achar pertinente, comentários e reflexões envolvendo minha própria experiência na dança e teatro.

A terminologia dança-teatro surge na Alemanha, mais especificamente no Folkwang TanzStudio, com Kurt Jooss, mestre da dança expressionista alemã, no final dos anos 1920. No entanto, é a partir da década de 1970 que passa a ganhar maior notoriedade e uma estética própria e arrojada, na qual cada artista deixa sua marca autoral, tendo Pina Bausch como sua principal expoente. Nascida no ano de 1940, na cidade de Solingen, na Alemanha, Pina Bausch, até seus quinze anos de idade, fazia aulas de balé, quando ingressou na escola Folkwang, como aluna de Kurt Jooss, discípulo de Laban (precursor nas pesquisas sobre as relações entre corpo e movimento). Em 1960, Bausch se mudou para Nova York, para uma

temporada de residência na Julliard School of Music, escola reconhecida pela transdisciplinaridade no campo das artes. Nela, música, dança, teatro, artes plásticas, cinema, entre outras, eram incorporadas às teorias e práticas, resultando em um trabalho coletivo composto por artistas de diferentes nacionalidades, os quais compartilhavam das mesmas preocupações políticas daquela época, além de questionarem o conceito de arte. Segundo Saulo Rios:

Sibilia (2013) sublinha que durante as décadas de 1960 e 1970, por influência dos movimentos culturais e políticos daquele momento, assistia-se ao aparecimento do corpo no campo das artes. Performances, instalações, esculturas, body art, teatro e dança descortinam o corpo, sua viscosidade e textura orgânica, “perscrutando assim a complexa espessura da corporeidade humana numa diversidade de formatos e experiências” (SIBILIA,2013,p.123, apud RIOS).

Posteriormente, em 1973, Bausch voltou à Alemanha e assumiu o Balé do Teatro da cidade de Wuppertal, implantando profundas mudanças nos modos de fazer arte deste centro de dança clássica, dando origem, assim, à Wuppertal Tanztheater. A partir daí, a arte da coreógrafa viria a romper com as fronteiras entre a dança e o teatro. Como pontua Thereza Rocha:

(...) "eram as Artes do Corpo a performance física, o teatro-físico - que nasciam. (...) Onde antes se dizia que acabava o teatro e começava a dança, ou vice-versa, veio o corpo num processo de alargamento horizontal confundir os gêneros" (RIBEIRO 1993:13, apud ROCHA, 2000, p. 146)

Pina Bausch ficou conhecida por conceber uma cena que se situa entre a dança e o teatro, sendo seu intuito principal operar justamente neste intervalo entre estas duas áreas artísticas, as quais, neste lugar, se contrapõem uma à outra. Segundo Rocha (2000), a hibridização das duas linguagens promove uma espécie de anulação destas, impedindo sua operação no campo da representação e, mesmo quando esta acontece na cena bauschiana, se deve ao fato de que um gesto lido e executado como dança na realidade está se representando como teatro, e vice-versa. Essa dualidade de leitura das duas áreas artísticas se demonstra como uma estratégia não para fazê-las dialogarem entre si, mas sim, para que ambas se anulem mutuamente no que concerne à representação.

Para Spezzatto (2019), os trabalhos de Pina Bausch são caracterizados por assuntos cotidianos, tais como as perturbações e temores das relações humanas, suas singularidades e contradições, tudo isso apresentado por meio de situações aparentemente desconectadas e inseridas em narrativas não lineares. Ademais, para tal, o corpo necessita da fricção entre a dança e o teatro para apresentar seu problema. “Pois uma vez sobre o palco, ele nunca é impune, nunca é uma folha branca. O corpo em cena carrega uma longa história. E é de dentro desta história que o corpo bauschiano vai surgir com sua novidade expressiva” (ROCHA, 200, p. 162).

Os processos criativos de montagem de espetáculos de Bausch são marcados pelo uso de material pessoal individual extraído de seus intérpretes. Aqui, os dançarinos são incumbidos da missão de fornecer respostas – seja por meio de sequências de movimentos, poesias, músicas, etc – para que esse aparato autoral seja incorporado à criação. O que te deixa feliz? Qual sua primeira memória? O que é o amor? Estas eram algumas das perguntas que Bausch solicitava que os(as) dançarinos(as) respondessem com movimentações corporais. No curso “A Dramaturgia do Ator”, Antônio Rodrigues realizava uma dinâmica semelhante a esta nos laboratórios. Propunha questionamentos pessoais, em dado momento em que já nos encontrávamos em certo estágio de exaustão física, acerca de uma memória ou sentimento específico, e como poderíamos expressar essa sensação em nossos corpos.

No decorrer das semanas que antecediam a estreia dos espetáculos, Bausch recolhia as movimentações obtidas das respostas de seus intérpretes e realizava um trabalho de filtragem e montagem, experimentando-os em suas mais variadas possibilidades – acelerando, repetindo, invertendo, reduzindo – e selecionando-os, como uma colagem, para serem incorporados às peças coreográficas.

Acerca do corpo da cena de Pina Bausch, pode-se dizer que este surge do encontro do corpo do ator-bailarino (com todas as suas marcas e experiências individuais) e o corpo do espectador. Os dançarinos se apresentavam ao público como eles mesmos, não interpretavam personagens (RIOS, 2018). Ao promover uma fricção entre a dança e o teatro, Bausch faz sobressair uma corporeidade extremamente dilatada. Esta interação das duas linguagens possibilita que o corpo abandone a função da representação e assumo o ponto de destaque na cena.

Não permitir um enquadramento explícito de seus espetáculos como sendo de dança ou de teatro possibilita à coreógrafa a produção de espaçamentos e novas construções de sentido. O oferecimento de obras não completas exige dos espectadores uma posição ativa em frente a estas, sendo deslocado para o público a responsabilidade da completude de seu desenvolvimento. A platéia não pode mais ocupar um lugar de meras testemunhas e é levada a exercer uma percepção ativa, uma vez que é obrigada a montar seu próprio espetáculo (ROCHA, 2000).

Bausch compactua com Artaud na medida em que permite que o corpo, no seu alargamento, destrua a unidade da representação cênica. A coreógrafa habilita o espetáculo a produzir seu tecido dramaturgico de dentro da cena, a partir das manobras do corpo. (ROCHA, 2000, p. 172)

Uma das características mais marcantes do trabalho de Bausch é o uso do recurso da repetição. Tida como um método comumente utilizado para disciplinar e alcançar excelência em determinada atividade, na dança-teatro, Pina Bausch a utiliza com o objetivo de esvaziar os significados dos movimentos, quebrando as expectativas e conceitos previamente concebidos pelo público, oferecendo-os, em troca, um universo sem fim de possibilidades para a construção de novos sentidos e significados para as suas obras.

Bausch recebe influência de Brecht (Augsburgo, 1898-1956), o qual serve de referência para ela em seu trabalho, ao eliminar a chamada “quarta parede”. Brecht defende a ideia de que “o ator deve ser intérprete de seu tempo e impedir que o espectador identifique-se com a personagem da peça, além de mostrar-se consciente de que está sendo observado em cena” (FERRACINI, 1998). Seu objetivo é que o espectador adote uma postura crítica e pensante e, para tal, faz uso do recurso por ele criado denominado “efeito de distanciamento” (Verfremdungseffekt). Este distanciamento, entretanto, não significa dizer ausência de emoções, apenas que estas devem ser bem determinadas.

se mágico, por meio de uma codificação mental e mesmo através dos métodos de ações físicas, os atores alteram seu comportamento cotidiano, mudam sua maneira habitual de ser e materializam a personagem que vão retratar. Este também é o objetivo da técnica de distanciamento de Brecht, ou gesto social. Ela sempre se refere ao

ator que, durante o processo de atuação, modela seu comportamento cotidiano natural em comportamento cênico extracotidiano, com evidências e subtextos sociais (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 189, apud FERRACINI)

Em seus espetáculos mais contemporâneos, Bausch utiliza o artifício do distanciamento, alternando com algumas “quebras” e estabelecendo um contato direto com o público em suas apresentações. Às vezes ela dança diretamente para os espectadores, se apresenta e até oferece comida a eles, além de realizar entradas de cena pela platéia.

Autores como Barba, Grotowski e Artaud, são fortemente influenciados pelo caráter simbólico e modo particular de utilização do corpo das manifestações do teatro oriental, tais como a Ópera de Pequim, o Kathakali, o teatro Balinês e o Nô japonês. Inclusive, do teatro oriental, o Butô é um excelente exemplo de cruzamento entre dança e teatro, uma vez que tem sua base na dança ocidental moderna de Mary Wigman e no teatro Nô. Sua proposta reside na elaboração de uma técnica pessoal o performer, promovendo para tanto, metodologias que proporcionem essa busca pessoal.

Artaud (Marselha, 1896-1948) foi um dos responsáveis pela transformação do exercício do teatro, ao propor um teatro não mais focado na linguagem literária mas sim, na fisicalidade, com o intuito de atingir os sentidos do espectador em uma maneira profunda de compreensão (FERRACINI, 1998). A proposição de Artaud diz respeito a uma fisicalização das emoções e dos sentimentos, tornando-os palpáveis e visíveis para provocar um impacto direto no público. Para tanto, o ator deveria ser capaz de elevar seu repertório de emoções e alcançar uma expressão plena através de um mergulho físico pessoal. A função do corpo do ator, aqui, é descobrir os símbolos para além das palavras, uma metafísica do teatro através de uma imersão no físico (COLBERG, 1996). É responsável, ainda, pela proposição do Teatro da Crueldade, cujo objetivo era fazer críticas à racionalidade do ocidente e desestruturar as certezas adotadas pela sociedade. O Living Theatre (EUA) é um exemplo de companhia de teatro que se aprofundou bastante nas teorias de Artaud.

Com uma filosofia parecida com Artaud em relação à fisicalidade do ator, Grotowski (Rzeszów, 1933-1999) propõe uma técnica baseada no “transe e integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de

transiluminação” (GROTOWSKI, 1987, p.14, apud FERRACINI). Para Grotowski, fórmulas prontas e técnicas estabelecidas de interpretação estão fadadas ao estereótipo. Em vez disso, ele defende que o ator busque superar seus limites e obstáculos à realização do ato total. Deste modo, ao encontrar meios pessoais de superação de seus limites, o artista alcança uma técnica pessoal de interpretação e, por ser uma espécie de método desenvolvido individualmente, proporciona o desenvolvimento de diversas técnicas.

Grotowski acreditava que o ator deveria pensar em ação, ou seja, deveria agir antes de pensar. Além disso, buscava também o chamado “teatro pobre”, no qual a figura importante é o próprio ator, e este é o único responsável pelo fazer teatral, devendo doar-se inteiramente para dominar o espaço entre ele mesmo e o espectador.

Pude perceber a influência das proposições de Grotowski nas aulas do curso “A Dramaturgia do Ator”, do Espaço Cênicas. Nas duas oportunidades que tive de participar do referido curso, tanto na modalidade virtual como na presencial, Antônio Rodrigues ministrava diferentes laboratórios durante as aulas. Nestes, a exaustão física era um elemento comum e sempre presente.

Figura 1 - Curso *A Dramaturgia do Ator* - Espaço Cênicas



Fonte: Antônio Rodrigues

A proposta do curso é que escolhamos um conto da literatura e o apresentemos como etapa final do encerramento. O objetivo principal é que encontremos nossa própria dramaturgia para interpretar os referidos contos. O processo para essa busca consiste na realização de diversos laboratórios, até chegarmos à fase quase exclusiva de ensaios para as encenações.

Rodrigues começava as aulas com exercícios de alongamento e aquecimento corporal (boa parte oriundos do yoga), bem como exercícios de respiração para preparar o corpo para os laboratórios. Rodrigues sempre pedia que iniciássemos com os olhos fechados, enquanto ele ia dando os comandos. Normalmente ele colocava músicas ou sonoridades específicas, relacionando-as, por exemplo, com elementos como a água, ar, terra e fogo. A partir daí, devíamos perceber e mover nosso corpo de acordo com esses elementos, verificar como nossos corpos reagiam a estes estímulos, orientações e ondas sonoras, e que movimentações produziam em decorrência destes. Éramos, ainda, direcionados a “evoluir” nossos movimentos também em seus níveis, haja vista que sempre partíamos do nível baixo, até ficarmos de pé.

Ao final desta etapa do laboratório, que tinha uma duração de cerca de uma hora e meia a duas horas, nossos corpos se achavam em um estado de profunda exaustão. Entretanto, somente quando alcançávamos este estado de corpo é que conseguíamos acessar e operar de maneira mais “crua” os sentimentos e emoções de nossos personagens, construindo assim, nossas cenas a serem apresentadas. Esses laboratórios eram tão ricos que, nos dias de ensaios mais avançados em que não realizávamos os laboratórios, era comum que eu não conseguisse interpretar minha personagem com a mesma intensidade e veracidade.

Figura 2 - Curso *A Dramaturgia do Ator* - Espaço Cênicas



Fonte: Antônio Rodrigues

Para Seixas (s/d, p. 87), Teatro físico é um termo bastante vago e passível de diferentes interpretações. A definição mais comum, onde a maioria concorda, é de que se trata de um trabalho que coloca a fisicalidade do artista cênico em primeiro plano em uma performance. A origem do termo teatro físico se deu na Inglaterra, nos anos de 1970, pelo ator, diretor e dramaturgo, Steven Berkoff. Após ter estudado com Jacques Lecoq e Etienne Decroux, em Paris, retornou à Inglaterra

e passou a dirigir espetáculos sobre textos clássicos, nos quais procurava explorar ao máximo as possibilidades físicas de seus atores.

Sobre a definição de teatro físico, Ana Sanchez Colberg comenta:

O próprio termo – “teatro físico” – denota um personagem híbrido e é o testemunho de seu duplo legado tanto no teatro de vanguarda quanto na dança. É precisamente esta dupla corrente de influências que deve ser levada em consideração como locação tanto no teatro de vanguarda, em particular aquela produção considerada “centrada no corpo”, como também no contexto da dança de vanguarda e seus parâmetros particulares que definem o corpo como uma unidade centralizadora dentro do espaço teatral. (COLBERG, 1996, p. 40) Tradução minha.

Segundo Colberg (1996), O termo “teatro físico” começou a identificar a produção de duas maneiras. O “teatro” exigia uma conexão com o desenvolvimento da narrativa por meio da ação, distinguindo-se assim das estruturas coreográficas convencionais das quais estava querendo se desvencilhar. No que diz respeito ao “físico”, este demandava uma abordagem mais atenta ao movimento, que começava a identificar um estilo particular descrito como tendo seu ápice no uso agressivo da energia. Apesar de ter sido lido, inicialmente, como um estilo de movimento idiossincrático da dança, logo foi reconhecido como uma estratégia de produção teatral que se situava na intersecção entre dança e teatro.

Deste novo gênero de produção, surge o DV8 Physical Theatre, dirigido por Lloyd Newson. Tendo influências do Tanztheater, Newson (Albury, 1957) não se interessa pela abstração do movimento pelo movimento, pelo contrário, ele acredita que a dança-teatro deve ser uma forma de se expressar bastante pessoal. Newson se preocupa em trazer questões dos integrantes de sua companhia para dentro dos trabalhos. Estas questões, por sua vez, atrelam a produção a um trabalho focado no corpo, para a exploração de aspectos humanos através do meio teatral.

Outra característica das obras do DV8 é o uso das respostas individuais dos membros do elenco da companhia (Newson também utiliza o recurso das perguntas e tarefas) como material para os trabalhos. As fronteiras que separam os artistas de seus papéis em cena são muito tênues, os performers são reconhecidos pelos espectadores como os indivíduos que eles são. Para tanto, os membros da companhia se dirigem uns aos outros usando seus próprios nomes, trocam histórias

semi autobiográficas, proferem comentários sobre a aparência e personalidade deles, dentre outros artifícios (COLBERG, 1996).

Figura 3 - Cena do espetáculo *Enter Achilles* - DV8 Physical Theatre



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ds9w6AeAuUg>. Acesso em: 16 abr. 2023

Numa estética semelhante, é possível trazer a obra de Wim Vandekeybus. Assim como Newson, Vandekeybus (Herenthout, 1963) trabalha intimamente com seu elenco e, este, conta com uma forte estranheza e irreverência em sua presença. O coreógrafo também possui um compromisso com a teatralidade e seu estilo de movimentação é marcado por uma fisicalidade mais arriscada, na qual os dançarinos se colocam em situações em que correm perigo e tentam transmitir a experiência da natureza precária do físico. A principal distinção entre os trabalhos de Vandekeybus e Newson reside no fato de que, este, se direciona à decodificação do corpo social, enquanto Vandekeybus opera nas questões fenomenológicas do corpo espacial.

Como um terceiro elemento de aproximação, é importante mencionar a arte da performance, apesar de ela ter surgido no campo das artes visuais, ela foi adotada por todas as linguagens como uma forma de ampliar os seus limites artísticos. Para Féral (2015), a performance se interessa por questionar os nossos

parâmetros de análise, especialmente do teatro e, conseqüentemente, impõe uma contínua redefinição dos limites deste.

A performance não gosta do teatro e desconfia dele. O teatro, por sua vez, não gosta da performance e se distancia dela. Existe entre essas duas artes uma desconfiança recíproca. Tudo coloca a performance do lado das artes plásticas: sua origem, sua história, suas manifestações, seus lugares, seus artistas, seus objetivos, sua concepção de arte, sua relação com o público. (FÉRAL, 2015, p. 137)

Uma dessas fronteiras entre a performance e o teatro, segundo Féral (2015), diz respeito à reversibilidade do tempo e dos acontecimentos na cena. No teatro, há uma espécie de contrato tácito com o espectador, onde este assiste a um ato de representação que é inscrito em uma temporalidade que difere daquela do cotidiano. O tempo é “suspenso” e, portanto, reversível, sendo sempre possível ao ator retornar ao ponto de partida, razão pela qual algumas performances dos anos de 1960, nas quais se recorreram a mutilações verdadeiras durante a cena, são tidas como não mais pertencentes ao teatro.

Há uma dessas proibições que podemos chamar de *lei de exclusão do não-retorno*. Essa lei impõe à cena a reversibilidade do tempo e dos acontecimentos, que se opõe a toda mutilação ou morte do sujeito. Ora, atacando o próprio corpo, (ou o de um animal que é morto), o ator destrói as condições da teatralidade. A partir daí, não está mais na alteridade do teatro. Ao se mutilar, o *performer* associa-se ao real e seu ato fora das regras e dos códigos não pode mais ser percebido como ilusão, ficção, jogo. O espaço e o tempo da cena são dramaticamente modificados e, por isso mesmo, destruídos. Essas proibições constituem precisamente um dos limites do teatro, pois ameaçam a moldura do jogo e transformam o teatro, momentaneamente, em pista de circo. Se a teatralidade do evento continua lá, o teatro, ao contrário, desapareceu. (FÉRAL, 2015, p. 100 e 101)

No entanto, apesar dessas “desconfianças”, o teatro se beneficiou bastante das conquistas da performance, tendo adotado alguns de seus elementos instauradores que viriam a sacudir o gênero. A centralização do espetáculo na imagem e ação em detrimento do texto, a transformação do ator em um performer e o escancaramento dos processos da cena, ao invés da representação ou do jogo de ilusão, são alguns exemplos dessas influências (FÉRAL, 2015). Neste sentido, pode-se dizer que aproximações entre os dois gêneros são plenamente possíveis de serem elaboradas. Como comenta a autora:

O fato da performance recusar-se a proceder do teatro é bem o signo de que uma aproximação entre teatro e performance é não só possível mas sem dúvida legítima, uma vez que não se trata de sublinhar aqui suas distâncias senão com aquilo que a está ameaçado de assemelhar-se. (FÉRAL, 2015, p. 162)

Tanto a dança quanto o teatro utilizam a performance para buscar outras maneiras de se apresentar artisticamente. A dança acontece, muitas vezes, em conjunção com a arte da performance. Os trabalhos do mineiro Marcelo Gabriel, fundador da Companhia de Dança Burra, são exemplos bastante notáveis da aproximação da dança e da performance. A própria obra de Bausch também apresenta traços da performance, haja vista que ela foi inspirada por essas fontes quando de sua temporada em Nova Iorque. Marta Soares é outra artista contemporânea que dialoga muito com a performance e as artes visuais. Estudou Laban, em Nova Iorque, além do teatro butô, no Japão, com o mestre Kazuo Ohno. No Teatro, em suas vertentes performáticas, podem ser percebidas aproximações no trazimento da perspectiva da não atuação, mencionada anteriormente, as quais mostram efetivamente o processo da cena.

3. ALGUNS ARTISTAS/GRUPOS E OBRAS CÊNICAS APROXIMADORAS DA DANÇA E TEATRO

São inúmeros os exemplos de obras artísticas e artistas e grupos expoentes dessas interseções e cruzamentos da dança e teatro, razão pela qual a presente pesquisa jamais daria conta de comentá-los em sua totalidade, tampouco este capítulo em específico. Por isso mesmo, me restringirei ao trazimento de uma pequena amostra ilustrativa destas relações. Iniciando pela emblemática dança-teatro *Cafe Müller* (1978), de Pina Bausch, artista que discorri sobre, de modo mais detalhado, seus processos criativos e características, no capítulo anterior.

Finalmente, não poderia deixar de mencionar nesta monografia, alguns grupos artísticos pernambucanos que apresentam, seja em seus processos criativos ou nas suas produções artísticas, hibridismos e contaminações entre a dança e o teatro. Em minha perspectiva, a “regionalidade” das referências que serão trazidas se faz necessária em razão deste local ser o sítio de todas as experiências pessoais, em dança e teatro, relatadas no presente trabalho.

3.1 CAFE MÜLLER - PINA BAUSCH

Cafe Müller (1978) é uma obra de dança-teatro criada e dirigida por Pina Bausch. Tendo sido apresentada e filmada em maio de 1978, no Opernhaus (Wuppertal), conta com cenografia e figurino de Rolf Borzik e trilha sonora incidental de Henry Purcell. Além de Bausch, participam os atores-bailarinos Malou Airaud, Dominique Mercy, Jan Minarik, Nazareth Panadero e Jean Laurent Sasportes.

O espetáculo, um dos mais famosos e intimistas de Pina Bausch, remete à infância desta no restaurante de seu pai, August Bausch, local onde cresceu e pôde observar toda a angústia e tristeza dos clientes que ali frequentavam, sentimentos estes decorrentes de uma época na qual a Alemanha se encontrava assolada pela Segunda Guerra Mundial. São articulados afetos e modos de vida, os quais dizem respeito ao sofrimento como experiência de subjetivação e a impossibilidade de encontro com o outro (RIOS, 2018).

O cenário da história se passa num café deserto, de paredes acinzentadas e aspecto quase assombroso. Com uma iluminação de baixa intensidade, conta ainda com duas enormes portas de vidro laterais e outra porta giratória, igualmente

imensa, situada medialmente ao fundo. Sobre o tablado, numerosas cadeiras e mesas espalhadas, pelas quais os corpos dos dançarinos circulam, alternando movimentações que vão desde pequenos gestos a execuções mais intensas e grandiosas. Esses movimentos se figuram como representações corporais do lamento e solidão que afligem os indivíduos modernos, além das paixões que não se concretizam e os encontros que não se efetivam.

Apesar de contar com uma trilha sonora, o espetáculo é entrecortado majoritariamente por inúmeros lapsos temporais de completo silêncio, ou melhor dizendo, momentos em que as sonoridades corpóreas – a respiração ofegante dos/das dançarinos(as), os sons dos impactos dos corpos destes ao chão ou nas paredes – e dos objetos presentes no espaço (o ranger das mesas e cadeiras arrastadas no tablado, por exemplo) são evidenciadas. Uma amostra da potência compositiva da incorporação destas sonoridades de objetos pode ser percebida nas movimentações entre Airaudó e Sasportes, onde este arrasta as cadeiras e mesas “abrindo o caminho” para que ela – Airaudó – possa passar. Ou quando, de maneira semelhante, Mercy realiza, repetidas vezes, uma sequência de movimentos atravessando o tablado de um lado para o outro, ao passo que Sasportes e Panadero o acompanham derrubando as cadeiras enquanto Mercy se desloca no espaço. A variação das velocidades dos movimentos de ambos os casos também adiciona uma dinâmica e dramaticidade bastante interessantes ao trabalho.

Figura - Cena *Cafe Müller*, 1978, Wuppertal Theatre.



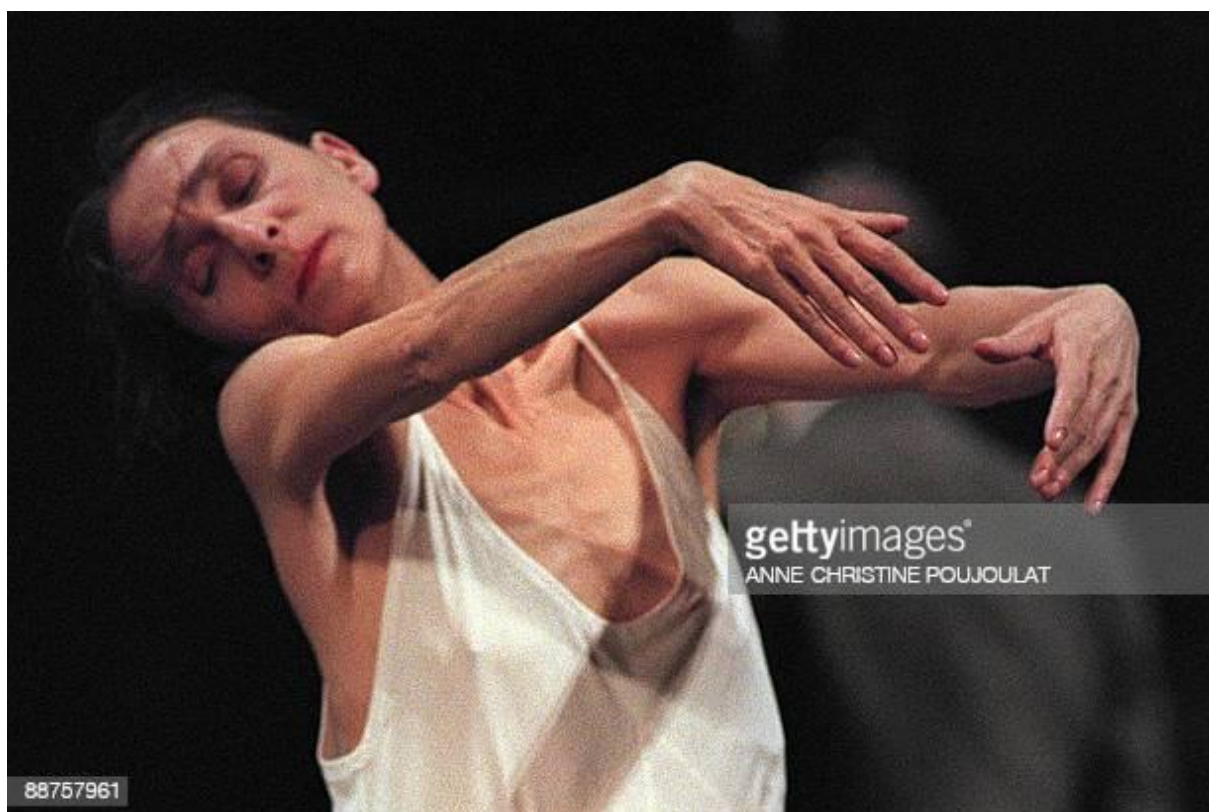
Fonte: pina-bausch.de/en/works/complete-works/cafe-mueller. Acessado em 10 abr. 2023

É possível observar, nas sequências de movimentos, diversas camadas de movimentações (motoras, sentimentais e espirituais) dos diferentes corpos que as executam, bem como as do próprio espaço onde estas se realizam. É o caso da cena inicial entre Bausch e Airaud, onde ambas realizam a mesma célula de movimentos simultaneamente. No entanto, enquanto Airaud transmite uma sensação de “menos peso” em seu mover, Bausch, localizada mais ao fundo do espaço e sob a penumbra, carrega uma espécie de “densidade” ao executar a mesma peça coreográfica. Como é característico de suas produções, Bausch faz uso constante das repetições para a construção da dramaticidade do trabalho, incorporando sempre as subjetividades de cada dançarino e dançarina.

Acerca das repetições, é interessante ressaltar o uso deste recurso não somente dentro de uma sequência movimentos, mas também, em mecanismo semelhante ao *callback* da comédia – recurso utilizado quando o comediante retorna a um tema anterior de seu texto, quando já está falando de outro assunto, para

concretizar uma piada – quando retoma uma movimentação realizada previamente no espetáculo, como ocorre com a sequência do beijo e abraço de Airaudo e Mercy (retomada em outro momento distinto daquele originário na apresentação).

Figura - Cena Pina Bausch em *Cafe Müller*.



Fonte: Getty Images. Acessado em 10 de abr. de 2023.

A percepção de distintos núcleos de sequências de movimentos ocorrendo simultaneamente, em um mesmo espaço, me proporciona a possibilidade de me posicionar e refletir tanto como uma espectadora do espetáculo em si, remetendo a situações que vivenciei anteriormente – estar sentada em um café apenas observando os movimentos das pessoas ali presentes, por exemplo – bem como de me situar também como agente dessas movimentações, seja como um núcleo próprio de movimento, enquanto observadora dentro de um café, ou como espectadora de *Cafe Müller*, tal qual acontece no próprio movimento da vida.

Como pontua Savini (2017), é notável que Bausch se preocupa que algo chegue ao espectador. Para tanto, busca sempre promover um diálogo e um impacto no sentido de que, quem assiste, consiga acessar uma memória pessoal e despertar

suas nostalgias e individualidades, evidenciando assim, a equidade de relevância entre espectador(a) e dançarino(a). “(...) ao invés de vermos quebras de barreiras entre palco e vida, nós vemos muitos elementos cotidianos justamente para demonstrar que são tão artificiais quanto o cênico (SAVINI, 2017)”.

Na ótica de Rios (2018), é pertinente analisar o cenário de *Cafe Müller* tendo como norte o conceito de heterotopia de Foucault (2015). “O filósofo considera o teatro uma heterotopia por natureza, pois seu palco comporta uma infinidade de lugares insólitos que se fazem e se refazem no espaço cênico. (RIOS, 2018, p. 114). Ele acrescenta, ainda, que no caso de *Cafe Müller*, a heterotopia se apresenta não apenas por transformar o palco em um café mas, principalmente, por transformá-lo de um local de lazer e conversas, para um lugar silencioso e de solidão.

3.2 CENA EM PERNAMBUCO

Começando pela D’Improvizzo Gang (DIG), Cia de Teatro e Dança Pós-Contemporânea fundada nos anos oitenta por Paulo Michelotto. Michelotto é dramaturgo, ator, dançarino, filósofo, sociólogo e ex-professor do Departamento de Teoria da Arte da Universidade Federal de Pernambuco. A companhia se originou a partir da Ligue Nationale d’Improvisation du Québec, da qual cultiva gratidão aos seus integrantes, em especial a Robert Gravel, Yvon Leduc e Sylvie Gagnon. O grupo desenvolveu seu próprio método no decorrer de anos de práticas e pesquisas. Desde então, realiza performances e rodas de improviso em espaços alternativos, tais como metrô, praças públicas, na rua, universidades, além de teatros. Ao longo dos anos, a DIG, por meio de intervenções e workshops, realiza processos de formação de improvisadores em dança e teatro, seja em sala de aula ou nas ruas.

Apresenta em seu repertório, peças e coreografias tais como *Ragnarok* de Borges; *Ophélie* de Michelotto e Shakespeare; *Cafe Müller* de Pina Baush; *Berceuse*, *Souffle* e *Katastrophè* de S. Beckett; *Coriolano* de T. S. Eliot; *Os Sete Selos* de F. Nietzsche; *Cartas para a Rainha Vitória* de Bob Wilson e *Cidadela* de Exupéry. O grupo também já realizou apresentações nos municípios de Recife, João Pessoa, Natal, Salvador, Rio de Janeiro, Congonhas e Manaus. No exterior, pôde

expor seus trabalhos em algumas cidades, como Nova Iorque, Paris, Bogotá, Quito, Maracay, Sogamoso e Metz.

Outro grupo importante é a Compassos Cia. de Danças. Segundo o Acervo Recordança (2006), a companhia surgiu no ano de 1990, através da iniciativa do ator e bailarino, Raimundo Branco. No início, a cia utilizava elementos da dança popular em suas produções, tendo se estabelecido, posteriormente, na cena recifense, desenvolvendo um trabalho que dialogava a dança contemporânea com o teatro. Realiza, com frequência, projetos e atividades relacionadas ao ensino teórico e prático da dança, sendo responsável, ainda, pela formação de vários artistas locais. Nomes como Sandra Rino, Ivaldo Mendonça, Airton Tenório, Patrícia Costa e Cláudia São Bento são alguns exemplos de profissionais que passaram e/ou contribuíram para as produções da Compassos.

Ilustração e Luzeiro, uma das primeiras criações do grupo, trazia para a cena componentes da capoeira e da cultura popular. Mais tarde, a companhia passou a investir no desenvolvimento de um repertório mais revestido com conceitos da dança contemporânea e tópicos que extrapolavam as temáticas regionais. Algumas das produções realizadas pela Compassos são: *Portas, Pássaros, Nós e Três Aberturas Iluminadas, Três Mulheres e um Bordado de Sol, Um Pano que Limpa o Tempo* (obra mais recente), *Oratorium* e *Em Anexo*, tendo os dois últimos, recebido premiações pela APACEPE – Associação dos Produtores de Artes Cênicas de Pernambuco, nas categorias de melhor espetáculo, melhor coreografia, melhor bailarino e melhor bailarina.

Passando para uma corrente de teatro mais experimental, podemos mencionar o Grupo Magiluth. Integrado atualmente por Lucas Torres, Giordano Castro, Mário Sergio Cabral, Pedro Wagner, Erivaldo Oliveira e Bruno Parmera, o grupo foi criado em 2004 na UFPE. Realiza um trabalho constante de pesquisa e experimentação, além de diferentes ações colaborativas em criação, pesquisa e formação artística, tudo isso, sempre dialogando com o território recifense, local de sua sede.

Em seu repertório, conta com onze espetáculos, pautados na criação teatral independente e pela primazia da qualidade estética. Seus trabalhos são: *Corra* (2007), *Ato* (2009), *1 Torto* (2010), *O Canto de Gregório* (2011), *Aquilo que o meu olhar guardou para você* (2012), *Viúva, porém Honesta* (2012), *Luiz Lua Gonzaga* (2012), *O ano em que sonhamos perigosamente* (2015), *Dinamarca* (2017), *Apenas*

o Fim do mundo (2019) e *Estudo N°1 Morte e Vida* (2022). Desenvolveu, ainda, nos anos de 2020 e 2021, três “experimentos sensoriais em confinamento”, criados especificamente no contexto do isolamento social pela pandemia de COVID-19. São eles: *Todas as histórias possíveis*, *Virá* e *Tudo que coube numa VHS*, sendo este último vencedor do Prêmio APTR de Teatro 2021, na categoria de melhor espetáculo inédito ao vivo.

O Grupo Magiluth apresentou seus espetáculos em quase todas as capitais brasileiras, participando de inúmeros festivais, além de ter elaborado projetos de intercâmbio em Lisboa e Londres. Tendo sido apontado pela imprensa como um dos mais importantes grupos de teatro do país, o Magiluth foi indicado ao Prêmio Shell de Teatro, por melhor cenário, e ao Prêmio APCA, de melhor ator, com o integrante Mário Sérgio Cabral.

Por fim, cumpre trazer à cena o Cênicas Cia. de Repertório, grupo responsável pelo curso de teatro que participei e fora mencionado em toda esta monografia. A companhia, dirigida e produzida por Antônio Rodrigues e Sônia Carvalho, surgiu em 2001, da iniciativa de um coletivo de atores (a maioria natural da cidade de Garanhuns/PE) cujo objetivo era a criação de um grupo de teatro focado no trabalho do ator e na pesquisa de cena.

Motivados pelos estudos sobre o Teatro do Absurdo, o primeiro espetáculo apresentado pela cia. foi *Um Gesto Por Outro* (2001), do qual o processo criativo fora um estopim para a busca de uma linguagem cênica própria. A companhia procura sempre adentrar no campo da experimentação, tanto que a base de seus trabalhos são os laboratórios – específicos de cada espetáculo – mencionados no capítulo anterior. Em 2004, o grupo retoma a estética dos quadrinhos e desenhos animados e passa a trabalhá-la em formato de esquetes, os quais funcionam como uma “mola propulsora” em seu trabalho. *Neuroses* (2006) é um exemplo de obra artística produzida neste formato.

É comum ao grupo o trabalho de pesquisa de memórias e recordações pessoais dos atores nos processos de criação da companhia, bem como nos cursos de formação e dramaturgia do ator oferecidos pelo Espaço Cênicas, sede do grupo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo, trago um pequeno relato a respeito da minha história pessoal com a dança e o teatro. Realizei, ainda, um breve apanhado acerca da história ocidental da dança, nos períodos que compreendem a dança clássica até a dança pós-moderna. De mesmo modo, traço também um resumo sobre a história do Teatro, na perspectiva do ator, desde o teatro grego até a *Commedia Dell'Arte*.

Já no segundo capítulo, discorro acerca das relações de aproximação entre a Dança e o Teatro na contemporaneidade, em seus variados níveis. Adentro no comentário da dança-teatro de Pina Bausch, da arte da performance, do teatro físico e do Physical Theatre, bem como de seus precursores.

Finalmente, no terceiro capítulo trago algumas e artistas/grupos que ilustram cruzamentos entre dança e teatro, sejam no âmbito da produção artística em si ou nos processos criativos destes, trazendo recortes geográficos de esfera internacional, nacional e regional. Aqui, trago a obra *Cafe Müller*, de Pina Bausch; D'Improvizzo Gang; a Compassos Cia. de Danças; o Grupo Magiluth e o Cênicas Cia. de Repertório.

Após me debruçar sobre materiais bibliográficos de diversos autores, bem como mergulhar em minhas próprias memórias experienciais, pude verificar a imensa teia de possibilidades e camadas de relações envolvidas nos processos de aproximações da dança e do teatro. As inúmeras motivações e contextualizações propulsoras daqueles artistas que foram responsáveis por inaugurar, em suas épocas, diferentes formas de se operar o fazer artístico no mundo.

Como é nítido, a presente pesquisa jamais daria conta de observar tais encadeamentos em sua totalidade, tampouco se propôs a fazê-lo, dada a qualidade leviana desta proposição. Por essa razão, direcionei o olhar deste trabalho para os tópicos que considerei como mais relevantes e pertinentes, levando em consideração, além da importância dos nomes aqui relatados, a identificação de possíveis conexões com minhas vivências.

Embora ainda não tenha criado nenhum trabalho artístico após ter vivenciado as experiências em dança e teatro aqui relatadas, pude perceber em meu corpo uma espécie de catarse enquanto realizava as referidas dinâmicas. Acredito que o fato de estar trabalhando com a dança em um “espaço de teatro” (durante o

curso ministrado por Antônio Rodrigues) este contexto me proporcionou uma sensação de libertação: pude me desprender de julgamentos alheios e, especialmente, ainda que de modo sutil, de meu próprio olhar julgador sobre eu mesma. Observei uma potencialidade corporal anteriormente desconhecida por mim, a qual almejo explorar em meu fazer artístico.

Tendo em mente a personalidade observadora e curiosa quase que inerente ao artista, o estudo sobre tudo aquilo que permeia, não apenas, mas, especialmente, o universo das artes, seja em sua modalidade teórica ou prática, demonstra-se de enorme relevância para a elaboração de sua própria arte. Alimentar-se, com frequência, de materiais que promovam a inspiração e a investigação de novas possibilidades nos processos compositivos, contribui para uma elevação exponencial na qualidade e potência dos trabalhos artísticos. Por isso e por todo o exposto, acredito que o presente trabalho se figura como apenas o início de uma grande jornada que começa no encerrar desta etapa na graduação.

REFERÊNCIAS

ACERVO Recordança: portfolio. Disponível em: <<https://acervorecordanca.com/portfolio/compassos-cia-de-dancas/>>. Acesso em 13 abr. 2023.

ANDRADE. Studio Franz. Coletivo D'Improvizzo Gang. **Mapa Cultural de Pernambuco**. Recife, Pernambuco. Sessão Agentes. Disponível em: <<https://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/18754/>>. Acesso em: 12 abr. 2023.

BAUSCH, Pina. **Cafe Müller**. Opernhaus Wuppertal, 1985. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oxUs4ElaFBY&t=534s>>. Acesso em: 02 abr. 2023

BAUSCH. Pina. Cafe Müller. Sessão Complete Works. Disponível em: <pina-bausch.de/en/works/complete-works/cafe-mueller>. Acesso em: 4 abr. 2023.

BOURCIER. Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CÊNICAS. Cia de Repertório. Desenvolvido pelo WIX. 2017. Contém informações gerais sobre o grupo. Disponível em: <<https://cenicascia.wixsite.com/home>>. Acessado em: 12 abr. 2023.

COLBERG. Ana Sanchez. Altered States and Subliminal Spaces: Charting the Road towards a Physical Theatre. In: **Performance Research**, 1996, 1:2, 40-56, DOI: 10.1080/13528165.1996.10871489

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro**. Tradução por J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Coleção Estudos n. 319).

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Tese de Mestrado em Multimeios. UNICAMP: Campinas, 1998.

FIGUEIRÊDO, Jefferson Elias. **“Faz que vai, mas não vai”**: Frevo e História da Dança, Caminhos Possíveis de Idas e Vindas. Salvador: UFBA, Dissertação de Mestrado em Dança. Orientação: Fernando Marques Camargo Ferraz. Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, da UFBA, 2020.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. 3a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas S.A., 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão. **Contraespaços**: criação coreológica em dança e a arquitetura de Zaha Hadid. Curitiba: Appris, 2021.

MAGILUTH. Grupo. Disponível em: <<https://www.grupomagiluth.com.br/sobre>>. Acesso em: 15 abr. 2023.

POUJOULAT. Anne Christine. Pina Bausch via Getty Images. Disponível em: <<https://www.gettyimages.com.br/fotos/pina-bausch-ballet>>. Acesso em: 12 abr. 2023.

RIOS, Saulo Pedrosa da Fonseca. **Sinfonia de afetos em Cafe Müller**: corpo, estética da comunicação e presença na dança-teatro de Pina Bausch. 2018. 137 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

ROCHA, Thereza. O corpo na cena de Pina Bausch. In: **Lições de dança**, 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

SAVINI, Vitoria. **Café Müller: Um Caso de Intimidade**. Blog Palavras e Corpo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://vitoriasavini.wordpress.com/2017/12/29/cafe-muller-um-caso-de-intimidade-analise-da-danca-teatro-cafe-muller-de-pina-bausch-sob-uma-perspectiva-intima-da-autora-e-estrutural-cronologica-dos-eventos/>>. Acesso em 02 abr. 2023.

SEIXAS, Victor. O que é Teatro Físico? In: **Mimus**, Revista Online de Mímica e Teatro Físico. Ano 1, nº 1. Disponível em: <<https://mimus.com.br/revista-mimus/n-1/6seixas.pdf?t=1633956711>>. Acesso em: 15 abr. 2023.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador, EDUFBA, 2005.

SPEZZATTO, Gabriela. **A Poética do Espaço em Café Müller de Pina Bausch: Corpos- Figurinos Traduzidos em Dança**. Curitiba. Disponível em: <<https://doi.org/10.33871/19805071.2019.21.2.2831>>.