

SILVIA MARIA GERALDI

RAÍZES DA TEATRALIDADE NA DANÇA CÊNICA:
recortes de uma tendência paulistana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G311r	<p>Geraldi, Silvia Maria. Raizes da teatralidade na dança cênica: recortes de uma tendência paulistana. / Silvia Maria Geraldi. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof^a. Dra. Cássia Navas Alves de Castro. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Dança cênica. 2. Teatralidade. 3. História da Dança. 4. Dança contemporânea. 5. Biografia. I. Castro, Cássia Navas Alves de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	---

Título em inglês: “Roots of theatricality in scenic dance: profiles of a trend in São Paulo.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Scenic dance ; Theatricality ; Dance history ; Contemporary dance ; Biography.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Cássia Navas Alves de Castro.

Prof^a. Dra. Regina Aparecida Polo Muller.

Prof^a. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez.

Prof^a. Dra. Eliana Rodrigues Silva.

Prof^a. Dra. Maria Cláudia Alves Guimarães.

Prof^a. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos. (Suplente)

Prof^a. Dra. Julia Ziviani Vitiello. (Suplente)

Prof^a. Dra. Karen Astrid Müller Pinto. (Suplente)

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos. (Suplente)

Data da Defesa: 28-08-2009

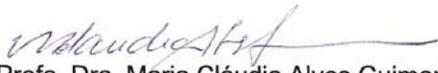
Programa de Pós-Graduação: Artes.

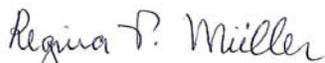
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

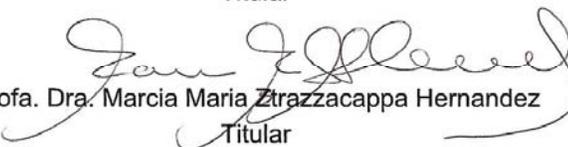
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Sílvia Maria Geraldi - RA 955088 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro
Presidente


Profa. Dra. Eliana Rodrigues Silva
Titular


Profa. Dra. Maria Cláudia Alves Guimarães
Titular


Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller
Titular


Profa. Dra. Marcia Maria Ztrazzacappa Hernandez
Titular

Aos meus pais Alberto e Toninha, pelo apoio incondicional aos meus sonhos

Ao meu sobrinho Raphael, com muito amor, em homenagem a todas as crianças do mundo

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro, pelo exemplo precioso como pesquisadora da dança, contribuindo de forma definitiva à minha formação profissional. Sua orientação inspiradora e rigorosa iniciou-se há muitos anos atrás, bem antes dessa pesquisa tornar-se projeto. Agradeço pelas inúmeras oportunidades de aprendizado, pela confiança que sempre depositou em meu trabalho e, sobretudo, por nunca me deixar desistir.

Às artistas Célia Gouvêa e Sônia Mota, pela imensa generosidade em colaborar com essa pesquisa, compartilhando sua experiência e conhecimento valiosos; pelos encontros de grande aprendizado que me proporcionaram; pela disponibilidade irrestrita sempre que procuradas; por abrirem confiantemente seus acervos pessoais para minha consulta. A vocês, toda minha admiração e gratidão.

A todos os artistas que contribuíram com seus depoimentos para recuperação da história de Val Folly – Cláudia de Souza, Clarisse Abujamra, Rocio Infante, Umberto da Silva, Roberto Lima, Walderez de Barros – meu enorme agradecimento por sua disponibilidade e pelas valiosíssimas informações. Em especial, agradeço a Rocio Infante e Mário Silva que me acolheram em sua residência em Curitiba, auxiliando-me no levantamento de dados.

A Umberto da Silva, grande amigo e profissional, que se foi tão inesperadamente deixando-nos grande saudade, agradeço pelas longas e inesquecíveis conversas sobre dança, inspirando-me com seu olhar crítico, mas extremamente ético e humano. Que você possa ver esse trabalho nascer de onde você estiver.

A Val Folly, pois foi por sua causa que tudo começou! Que renasçamos juntos por meio dessa obra.

À Valéria Cano Bravi, amiga e profissional admirável, pelos debates permanentes, pelas leituras atentas e precisas, pelas orientações esclarecedoras, partilhando comigo todo o processo de produção da tese; pelo amparo teórico e emocional em todos os momentos de dúvida e dificuldade; pelas palavras de motivação e apoio. Meu eterno agradecimento e carinho!

À Talita Bretas, pelo fundamental trabalho de assistência durante todo o processo da pesquisa, pela brilhante edição do DVD-ROM, pela iniciativa, empenho, criatividade, seriedade, disciplina, atenção, zelo e, sobretudo, pelo carinho com que realiza todas as coisas. A você, agradeço do fundo do meu coração!

A Acácio Vallim, que em sua imensa generosidade disponibilizou-me o arquivo de críticas jornalísticas de dança que realizou durante as décadas de 70/80. Agradeço ainda mais pela amizade carinhosa e pelo companheirismo de todos os momentos em nossos trabalhos de coordenação de curso na Universidade Anhembi Morumbi.

A Antonio Carlos Rebesco, por possibilitar-me o acesso ao acervo de dança da TV Cultura, por meio do qual conseguimos recuperar parte importante da produção artística de Sônia Mota.

A Roberto Pereira, por enviar-me gentilmente o registro áudio-visual da obra *Busca Opus 39*.

À Divisão de Pesquisas – Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, pela cessão do material de pesquisa (entrevistas, filmes, anuários) dos diversos artistas pesquisados.

À coordenação de dança da Galeria Olido / Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, por possibilitar-me a consulta e cópia do material de Umberto da Silva que consta de seu acervo.

Ao Cisne Negro Cia. de Dança, por emprestar os registros áudio-visuais dos espetáculos criados por Sônia Mota para a companhia.

À Rachel Zuannon, pelas importantes orientações quanto à feitura do DVD-ROM e pelo gentil encaminhamento aos estúdios de gravação da Universidade Anhembi Morumbi.

Aos funcionários Rodrigo Pessoa, Rafael Valse e Leandro Augusto, dos estúdios da Universidade Anhembi Morumbi / campus morumbi, pelo competente trabalho de edição do DVD-ROM. A Djalma Honório e equipe dos estúdios de imagem e som do campus centro, pela atenciosa realização das cópias do material áudio-visual empregado pela pesquisa.

À Marilena Ansaldi, por permitir-me o acesso aos seus espetáculos e entrevistas gravados pelo acervo da TV Cultura.

À querida amiga Tânia Marcondes, pelo suporte profissional e emocional constante, sobretudo durante os meses de escritura para a qualificação e a defesa; por despertar meu olhar para a arte de um jeito fundamentalmente novo e mágico; e, sobretudo, pela presença amiga e confortadora de todos os dias: eu não teria conseguido sem você!

À Luciana Nunes, querida amiga e braço direito na Anhembi Morumbi, pelo suporte profissional e trabalho competéssimo, mas principalmente pela cumplicidade, compreensão, paciência e afeto durante toda essa fase conclusiva.

À minha diretora Adriana Valse da Anhembi Morumbi, por seu apoio nessa etapa de conclusão, possibilitando-me o mergulho necessário para que pudesse concretizar o trabalho com qualidade.

À Fernanda Achcar, amiga do peito, meia irmã, companheira de muitas jornadas (dessa e de outras vidas), pela sinceridade de nossa amizade acima de qualquer coisa.

A Beto Teixeira, amigo do peito, meio irmão, terapeuta, conselheiro, pelos tratamentos curativos e calmantes dessa última etapa, mas sobretudo por sua amizade tão fundamental.

À amiga Ana Terra, pelas trocas profissionais e pessoais enriquecedoras; pela mão amiga de todos os momentos.

À Cristina Merlo, pelo apoio e amizade sempre tão carinhosos.

A todos os professores da equipe do Curso de Dança e colegas da Universidade Anhembi Morumbi, pelo apoio, torcida e incentivo: Alexandra Gonzalez, Acácio Vallim, Ana Maria Caldas, Ana Terra, Carlos Martins, Carolina Scarelli, Cristina Merlo, Denise Romero, Elaine Ferrão, Frederico Santiago, Inez Pereira Luz, Josefa Gomes, Luciana Nunes, Lu Favoreto, Mariana Muniz, Marina Oliveira, Marisa Lambert, Patrícia Raffaini, Robson Lourenço, Tânia Marcondes, Terezinha Verardo, Valéria Cano Bravi.

Aos meus pais, Antonio Alberto e Antonia Geraldi, pela sólida educação que me foi dada, especialmente à minha mãe, pela força, carinho, paciência e compreensão em todos os momentos de minha existência. À minha irmã, Sandra Geraldi Milne-Watson, que sempre apoiou meu caminho pela arte da dança, orgulhando-se de minhas conquistas; ao meu cunhado David Milne-Watson e ao pequeno Raphael, pelo carinho e atenção que sempre me dedicaram.

Aos professores e funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP.

“[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”

Ítalo Calvino

RESUMO

Essa pesquisa teve como finalidades principais: a reconstituição e registro documental da produção realizada pelas coreógrafas paulistanas Célia Gouvêa e Sônia Mota durante as décadas de 70 e 80; a apreciação dessa produção de modo a refletir sobre as raízes da teatralidade na dança cênica do período. A fim de alcançar-se uma compreensão das vias de teatralização utilizadas por cada artista, buscou-se reconhecer em seus espetáculos quais foram os modos de gestão da corporeidade dançante, as principais estratégias coreográficas empregadas e como foram manipulados os diferentes materiais cênicos. O recorte contextual escolhido para esse estudo vai de 1974 a 1993, demarcando dois momentos emblemáticos para a dança paulistana: a fundação do *Teatro Galpão* de São Paulo em dezembro de 1974; e a criação do *MTD - Movimento Teatro-Dança 90* em 1993. A abordagem metodológica adotada foi de cunho qualitativo, valendo-se de depoimentos pessoais das coreógrafas e da reunião de documentos históricos de diversas espécies para realização das análises. Durante o processo de trabalho, buscou-se forjar instrumentos adequados à sistematização dos dados da pesquisa, resultando na elaboração de três categorias de análise: *corpo cênico*, *princípios estruturais*, *estruturação da linguagem*. A partir da definição de tais categorias, pôde-se realizar a apreciação da produção individual de cada criadora, bem como um estudo final comparativo de seus modos de produção cênicos, buscando-se capturar elementos elucidativos das tendências teatralizantes presentes nas danças de Célia Gouvêa e Sônia Mota.

Palavras-chave: Dança cênica; Teatralidade; História da Dança; Dança contemporânea; Biografia.

ABSTRACT

The main objectives of this study were: the reconstitution and documented registry of the production by São Paulo choreographers Célia Gouvêa and Sônia Mota in the 1970s and 1980s; an appreciation of this production to reflect on the roots of theatricality in scenic dance during that period. In order to understand the theatricality pathways used by each artist, an attempt was made to recognize the forms of dance corporeity management, the main choreographic strategies employed and how the different scenic materials were manipulated in their work. The contextual period chosen for this study goes from 1974 to 1993, delimiting two emblematic moments for São Paulo dance: the foundation of São Paulo's *Teatro Galpão* in December 1974; and the creation of the *MTD – Theater-Dance Movement 90* in 1993. A qualitative methodological approach was adopted, making use of personal testimony from the choreographers and the gathering of several kinds of historical documents for analysis. Throughout the entire process, an attempt was made to forge appropriate instruments for the systematization of research data, resulting in the elaboration of three categories of analysis: *scenic body, structural principles and language structuring*. From the definition of these categories, it was possible to analyze the individual production of each creator, as well as make a final comparative study of their scenic productions, seeking to capture elucidative elements of theatrical trends present in the dances of Célia Gouvêa and Sônia Mota.

Keywords: Scenic dance; Theatricality; Dance history; Contemporary dance; Biography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Dragon</i> , M. C. Escher (1952)	18
Figura 2	Triângulo da Composição	27
Figura 3	<i>Sapatas Fenólicas</i> (1992)	65
Figura 4	<i>Assim Seja?</i> (1984), <i>Sanctus</i> (4ª parte)	86
Figura 5	<i>Assim Seja?</i> (1984), <i>Gloria</i> (2ª parte)	91
Figura 6	<i>De Pernas para o Ar</i> (1981)	105
Figura 7	<i>Expediente</i> (1980)	107
Figura 8	<i>Festarola</i> (1988)	111
Figura 9	<i>Fuga, Quasi Libera / Busca Opus 39</i> (1987)	117
Figura 10	<i>Baião</i> (1979)	139
Figura 11	<i>Bicho</i> (1979)	144
Figura 12	<i>Sexteto para Dez</i> (1976)	149
Figura 13	<i>Mana</i> (1978)	152
Figura 14	<i>Gente</i> (1979)	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – ASPECTOS METODOLÓGICOS	
1.1. Proposição do modelo metodológico	19
1.2. Categorias de análise: breve percurso pela dança cênica ocidental	
1.2.1. Corpo cênico	29
1.2.2. Princípios estruturais	38
1.2.3. Estruturação da linguagem	44
1.3. Recorte do objeto: Obra de Referência, Obras de Contraste	52
CAPÍTULO 2 – CÉLIA GOUVÊA	
2.1. Uma caminhada multidisciplinar	65
2.2. Assim Seja?	81
2.3. O corpo como laboratório de experiências	98
CAPÍTULO 3 – SÔNIA MOTA	
3.1. Romper a forma, reconstituir a forma	117
3.2. Baião, Bicho	134
3.3. O desenho da emoção	146

CAPÍTULO 4 – A TEATRALIDADE NAS DANÇAS DE CÉLIA GOUVÊA E SÔNIA MOTA

4.1. Dança e teatralidade 165

4.2. Duas teatralidades: Célia Gouvêa e Sônia Mota 174

CONSIDERAÇÕES FINAIS 195

BIBLIOGRAFIA GERAL 201

ANEXO I – ENTREVISTAS CÉLIA GOUVÊA 243

ANEXO II – ENTREVISTAS SÔNIA MOTA 275

ANEXO III – 2 DVD-ROM (Célia Gouvêa, Sônia Mota)

INTRODUÇÃO¹

Toda pesquisa é, em certa medida, um contar sobre si mesmo. Ainda que para certos pesquisadores (dentre os quais me incluo) o ocupar-se da própria história não lhes desperte o interesse, sempre haverá no encantamento pelo *outro* – matéria, pessoa ou idéia – um desejo inconfesso de confrontarem-se com a própria imagem.

Pesquisar exprime sempre uma convicção. É necessidade, *causa errante*, e como tal não pode ser predita nem anulada. O cineasta russo Andrei Tarkovski (1990) dirá que o artista nunca procura seu tema, que este é algo que amadurece dentro dele como um fruto e começa a exigir-lhe uma forma de expressão.

Foi assim que nasceu esse estudo: da confiança numa idéia! Suas sementes foram plantadas em 2001 quando tive a oportunidade de trabalhar em colaboração com o diretor teatral Roberto Lima na criação de *Butterfly*², espetáculo solo de dança no qual atuei como autora-intérprete sob sua direção. O projeto originou-se de nosso interesse comum pela investigação das artes de fronteira: a dança-teatro, o teatro-físico, a performance. Interessava-nos em particular *(re)descobrir* modos de fazer dança/teatro a partir do estudo de alguns dos pressupostos estéticos e metodológicos aprendidos durante nossa formação artística, filtrados, entretanto, pelas nossas idiosincrasias. Partindo de materiais

¹ As reportagens que são citadas nesse capítulo podem ser apreciadas na íntegra no DVD-ROM de Célia Gouvêa em anexo. Vide DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Introdução.

² O projeto foi contemplado com o *Prêmio Estímulo de Dança 2000* para montagem de projetos inéditos da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e manteve-se em cartaz, embora de forma intermitente, até o ano de 2006. Roberto Lima é autor, diretor e iluminador teatral. Na área da dança, destaca-se pela direção da obra *Tristão e Isolda*, de Ana Mondini e Umberto da Silva, prêmio APCA 1992 de melhor criação e interpretação em dança. Como autor, destacam-se os textos: *O Velho*, Prêmio Estímulo - Bolsa de Dramaturgia da SEC-SP; *Sob as ordens de Mamãe*, Prêmio Centenário Oswald de Andrade da SEC-SP; e *Methodos*, escrita em parceria com Marco Ricca e indicada para o Prêmio APETESP-1987 na categoria *autor revelação* (todas dirigidas pelo autor). Colaborou, como assistente de direção, em espetáculos dirigidos por Val Folly, Jorge Takla e Roberto Lage.

textuais (ou pré-textuais) diversos – a ópera *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini como referência primordial, mas também a literatura da poetisa brasileira Ana Cristina César, os *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (Francisco Alves, 2000) de Roland Barthes, o universo das canções amorosas tipicamente latinas (boleros, guarânias, samba-canções) –, optamos por um tipo de *dramaturgia processual* (KERKHOVE, 1997) que não partisse de um *parti pris* sobre o resultado a ser alcançado, mas que definisse uma forma final durante o próprio processo da pesquisa.

Afora o fato de Lima e eu concordarmos em adotar um modo processual de criação cênica, havia outra referência importantíssima que aproximava nossas experiências: embora de forma bastante distinta, ambos tínhamos tido contato com o trabalho de Val Folly (1951-1991), diretor, bailarino, coreógrafo e professor de dança paulistano que teve fértil atuação na cena da cidade a partir de meados da década de 1980 até seu falecimento precoce em 1991. Lima atuou, a partir de 1989, como seu assistente em alguns dos espetáculos de dança e de teatro que dirigiu, dentre os quais encontram-se *O Homem Que Não Botava Ovo* (1988) com Umberto da Silva; *Bakunin* (1989) com Marco Ricca; *Max* (1990) com Walderez de Barros; *Pierrot* (1991) com Beth Goulart. De minha parte, tive a oportunidade de ser aluna de Val Folly, por curto período de tempo, nas aulas de dança clássica que ministrava na academia *Gimnasium - Corpo e Movimento*³, além de ter assistido a uma de suas produções em dança no ano de 1988 – o espetáculo *Será que alguém morreu?* com o *Balé Teatro do Bixiga*, grupo sob direção artística da coreógrafa e professora Penha de Souza.

Durante essa época, Val Folly teve livre trânsito entre profissionais da dança e do teatro, privilégio conquistado, em parte, pela divulgação que os próprios artistas faziam de seu trabalho como diretor e coreógrafo, mas

³ A *Academia Gimnasium - Corpo e Movimento* localizava-se na Rua Gaivota, Bairro de Moema, zona sul de São Paulo. Suas proprietárias eram Flávia Goldstein e Tuni Duailibi e a direção artística era feita pela professora e coreógrafa Penha de Souza.

fundamentalmente pela qualidade e inovação que sua produção foi demonstrando ao longo do tempo. Folly dirigiu personalidades do teatro como Walderez de Barros, Beth Goulart, Marco Ricca. Na dança, coreografou espetáculos com Umberto da Silva, Paula Nestorov, com o *Teatro Brasileiro de Dança* (TBD) dirigido por Clarisse Abujamra, com o *Balé Teatro do Bixiga*; teve sua própria companhia, *Val Folly e Companheiros*. Coreografou para os diretores teatrais Cacá Rosseti, Jorge Takla, Antonio Abujamra e atuou em diversas produções cênicas (ABUJAMRA, 1995). Sua forte influência no percurso de Lima proporcionou-me, durante a criação de *Butterfly*, o contato com idéias e procedimentos de criação desenvolvidos ao longo de sua carreira como diretor de dança e teatro, despertando-me a curiosidade e o interesse por uma investigação mais sistemática do assunto.

Da experiência vivenciada na prática artística à formulação do problema da pesquisa acadêmica, preocupei-me em traçar uma possível genealogia de acontecimentos da cena paulistana, sem a pretensão de mapear todo o território, mas buscando localizar artistas que atravessaram, com diferentes graus de liberdade, as fronteiras entre a dança e o teatro, resultando em vertente local de investigação dos problemas plantados pela estética da dança-teatro centro-européia.

No Brasil, o decênio de 1970 irromperá como período de modernização da dança local, onde se registrará, em diferentes graus, o uso de estratégias diversificadas que farão contaminar mutuamente dança e teatro (GUINSBURG et al., 2006). Por esse motivo, as décadas de 1970 e 1980 impuseram-se como possível recorte dessa pesquisa, na medida em que aglutinaram parcela expressiva de produções em dança que realizaram experimentações em direção ao teatral. Artistas como Célia Gouvêa, Marilena Ansaldi, Sônia Mota, Clarisse Abujamra, Val Folly, Umberto da Silva, Mara Borba, Denilto Gomes, René Gumiel, Takao Kusuno e inúmeros outros trarão contribuições significativas e marcadamente autorais à cena local.

Convém ressaltar que os limites entre as linguagens serão testados tanto por meio da atividade investigativa dos próprios representantes da dança, quanto das experiências interdisciplinares que reunirão artistas de diversas áreas – atores, bailarinos, músicos, artistas plásticos –, hibridando formações, teorias e procedimentos cênicos diversos.

A via de acesso às novas idéias terá duas orientações: uma vinda de fora, de *matrizes da modernidade* (NAVAS, DIAS, 1992) que aqui se instalarão, como é o caso da húngara Maria Duschenes⁴ em 1940, da francesa Renée Gumiel⁵ em 1957 ou dos expressionistas Yanka Rudzka e Rolf Gelewski⁶ entre os anos de 1950/60; outra, do deslocamento de artistas brasileiros ao exterior que, entre idas e vindas, disseminarão aqui os conhecimentos adquiridos, como a gaúcha Chinita Ulmann⁷ nos anos de 1930 ou, mais recentemente, Célia Gouvêa, Sônia Mota e o próprio Val Folly.

Se nossa moderna dança manterá relações de filiação com padrões de origem estrangeira, também os desacomodará em grafias próprias, dialogando com referências internas e imprimindo marcas de originalidade a suas temáticas e estruturas. Professores, bailarinos e coreógrafos brasileiros ou estrangeiros que aqui estabelecerão seu trabalho criarão linhas de pesquisa particulares, testando

⁴ Maria Duschenes (1922): professora e coreógrafa húngara radicada em São Paulo a partir de 1940. Com formação em dança expressionista, em especial nos métodos de Emile Jaques-Dalcroze e Rudolf von Laban, Duschenes desenvolverá sua atividade mais intensa na área da educação em dança, formando várias gerações de artistas locais nos preceitos dos mestres.

⁵ Renée Gumiel (1913-2006): artista e professora de dança francesa, com formação em dança expressionista alemã, tendo estudado com Kurt Jooss, Rudolf Laban e Harald Kreutzberg. Inicia suas atividades em São Paulo a partir de 1957, criando escolas por onde circularão estudantes e artistas de dança e de teatro que serão introduzidos aos movimentos da vanguarda europeia. Fundará em 1964 a *Companhia de Dança Contemporânea Brasileira*.

⁶ Yanka Rudzka (1916): professora e coreógrafa polonesa de formação moderna e expressionista; chega a São Paulo em 1952 para lecionar na *Pró-Arte – Museu de Arte de São Paulo*. Participa da fundação da primeira Faculdade de Dança, na *Universidade Federal da Bahia*, entre os anos de 1956 e 1959. É substituída por Rolf Gelewski (1903-1988), professor e bailarino expressionista que permanece à frente da escola até 1975. Cf. GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. **Vestígios da Dança Expressionista no Brasil** – Yanka Rudzka e Aurel von Milloss. 257p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas – SP, 1998.

⁷ Chinita Ulmann (1904-1977): bailarina e coreógrafa brasileira, com formação em dança expressionista pela Escola de Mary Wigman em Dresden, Alemanha. Retorna ao Brasil na década de 30, onde prossegue com sua carreira atuando como bailarina e professora de dança. Foi a primeira professora de expressão corporal da *Escola de Arte Dramática* de São Paulo, sob as direções de Alfredo Mesquita.

novos modos de fazer dança e fecundando a geração emergente com suas experiências. Isa Partsh-Bergsohn (1988) e Ciane Fernandes (1999) esclarecem-nos, em seus artigos, sobre o desenvolvimento histórico do termo alemão *Tanztheater* (dança-teatro), identificando e comparando suas diferentes versões – de Rudolph Laban a Pina Bausch, passando por Mary Wigman a Kurt Jooss. As autoras analisam os trabalhos dos criadores, interpretando-os à luz do contexto sócio-político, dos modos de produção artística e de aspectos representativos de suas obras. Assim, à semelhança do desenvolvimento histórico da dança-teatro alemã, impõe-se a hipótese de peculiares resultados em termos de criação e metodologia conquistados por artistas locais.

Ao mesmo tempo, o movimento de modernização da dança em São Paulo a partir de 1970 deve ser entendido dentro do complexo contexto de mudanças políticas, sócio-culturais e econômicas que se processaram por todo o país, coincidindo com a fase mais obscura da ditadura militar. A onda ufanista desencadeada pelo *milagre econômico*, a forte reação de alguns segmentos sociais (incluindo os meios artísticos) contra a ditadura militar e a repressão, a emergência de uma cultura alternativa à semelhança dos movimentos internacionais em oposição aos modelos de comportamento e vida cotidianos, podem ser apontados como alguns dos fatores que moldaram os novos fenômenos estéticos em ascensão (DIAS, 2003). O espírito libertário que sintetizou o momento terá reflexos significativos no panorama cênico, buscando no experimentalismo a fusão entre arte e vida cotidiana e, conseqüentemente, a configuração de uma nova sensibilidade.

Ainda nos anos de 1960, o florescimento cultural esquerdista veria surgir vários grupos teatrais (*Teatro Paulista do Estudante*, *Teatro de Arena*, *Teatro Opinião*, *Teatro Oficina*, dentre outros) buscando um falar genuinamente brasileiro, em afinidade com a realidade do momento, e manifestando-se criticamente com relação aos rumos políticos do país. O movimento da dança na capital permaneceria, em contraposição, relativamente modesto e viveria um hiato

após a dissolução do *Ballet IV Centenário*⁸ em 1955 (NAVAS, DIAS, 1992). Esta situação não mudaria até princípios de 1970, a despeito da criação de algumas companhias que tentariam dar prosseguimento ao processo de profissionalização recém iniciado pelo *IV Centenário*, como foi o caso do *Ballet do Teatro Cultura Artística* (1957), o *Ballet Experimental de São Paulo* (1962) e a *Sociedade Ballet de São Paulo* (1969). De qualquer modo, a produção nacional se manteria excessivamente influenciada pela marca do balé estrangeiro, sobretudo russo, do qual receberíamos representantes ilustres que aqui estabeleceriam suas escolas e formariam sucessivas gerações de dançarinos clássicos.

As experiências interdisciplinares entre dança e teatro na capital parecem, portanto, forjar-se em resposta ao academicismo e falta de renovação da linguagem cênica da dança, ensaiando, por meio da pesquisa de corporeidades e estratégias inéditas, novas sínteses dramatúrgicas. Atrasada por quase uma década com relação aos movimentos culturais de reação ao golpe de 1964, a nova geração encontrará ambiente extremamente favorável ao florescimento de suas idéias.

Como palco das experimentações surgirá, em 1974, a *Sala Galpão* do Teatro Ruth Escobar – o *Teatro de Dança*, como ficou conhecido – e que, por este motivo, foi escolhido como *topos* inicial dessa pesquisa. Patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, o *Teatro Galpão* localizava-se na Rua dos Ingleses, nº 209, onde funcionou até meados de 1978. Em seguida, foi substituído pelo *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) que durou apenas o ano de 1979. Foi reativado em junho de 1980 até sua definitiva desativação em fins de 1981. Idealizado e fundado pela bailarina Marilena Ansaldi⁹, o *Galpão* teve papel

⁸ O *Ballet do IV Centenário* foi a primeira companhia oficial de dança do país, criada em 1953 na cidade de São Paulo por ocasião dos festejos de 400 anos. De orientação clássico-acadêmica, teve como diretor artístico o coreógrafo húngaro Aurélio Milloss. Com apenas três anos de duração, finalizou suas atividades em dezembro de 1955 por ter perdido o patrocínio da prefeitura da cidade. Cf. NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

⁹ Marilena Ansaldi (1934): bailarina, atriz, coreógrafa e autora. Foi primeira bailarina do *Corpo de Baile Municipal* de São Paulo e integrou durante 3 anos o *Ballet do Teatro Bolshoi* de Moscou. A partir de 1975, iniciará carreira independente, produzindo espetáculos de grande vanguardismo ligados à estética da dança-teatro.

significativo para a nova safra da dança paulistana, configurando-se nos moldes de um centro de dança: funcionava como sala de espetáculos e também como estúdio para aulas e ensaios, onde estudantes e bailarinos podiam conduzir sua formação e produzir seus trabalhos (NAVAS, DIAS, 1992). Vejamos o que diz Ansaldi a esse respeito:

[...] depois de dois anos de tramitação, concretizou-se nossa idéia de um teatro de dança. A Secretaria Estadual de Cultura alugou, por um período de dois anos, a sala Galpão do Teatro Ruth Escobar. Depois de uma pequena reforma, o centro de dança foi inaugurado, em fevereiro de 1975 [...]. Era exatamente como tínhamos imaginado: um teatro que durante o dia era ocupado por aulas e, à noite, por espetáculos experimentais. Todos os professores ganhavam um cachê pelas aulas e podiam se dedicar aos espetáculos com uma certa tranqüilidade. Tudo podia ser experimentado, sobretudo as formas de expressão que mesclavam dança e teatro e provocavam tanta antipatia nos bailarinos “puros”.¹⁰

O *Galpão* representará para a cidade importante espaço de expressão e disseminação dos novos valores estéticos e para onde uma nova platéia, ansiosa por mudanças, começará a se dirigir. Reunirá em seu interior número crescente de grupos e artistas que se denominarão independentes em relação às companhias de dança de estrutura mais profissional e que terão como traços característicos a busca pela inovação de matrizes e dos modos de produção tradicionais de dança, e a ocupação de circuitos alternativos para criação e veiculação de sua arte.

O primeiro grupo de criadores independentes que ocupou o *Galpão* – reunido pela bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa e pelo diretor teatral Maurice Vaneau – foi, segundo o crítico Linneu Dias, responsável pelo tom experimentalista e pelo êxito que o espaço alcançou já no ano de 1975, revelando sua vocação “de ser um santuário da criatividade e da inteligência, uma ponta de

¹⁰ ANSALDI, Marilena. **Atos** – Movimento na vida e no palco. São Paulo: Maltese, 1994, p.151-152.

lança vanguardista, em meio à renúncia quase geral às experiências”¹¹. A inauguração oficial como Teatro de Dança se daria no dia 04 de março de 1975, com apresentação de duas peças do *Ballet Stagium: Entrelinhas* (1972) e *D. Maria I, a rainha louca* (1974). No entanto, Célia e Vaneau inaugurariam o teatro extra-oficialmente em dezembro de 1974, com o espetáculo *Caminhada*, que seria reprisado em março de 1975. À procura de uma linguagem cênica multidisciplinar e influenciada pela formação recebida no *Mudra - Centro de Aperfeiçoamento e de Pesquisa dos Intérpretes do Espetáculo*, em Bruxelas, sob direção de Maurice Béjart¹², Célia Gouvêa irá desenvolver o que chamou de *dança teatral* em extensa parceria com Vaneau.

Mas *Caminhada* seria, afinal, peça teatral, teatro dançado ou *só dança*? O espetáculo receberia da *Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA 1974* o prêmio de *melhor coreografia* para teatro, além de *menção especial* em dança. Contraditoriamente seria impedido pela *Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo – APETESP* de participar da *Campanha de Popularização do Teatro* pelo fato desta não considerá-lo espetáculo de teatro. Seus representantes alegariam que o uso escasso da palavra polarizaria o espetáculo em torno dos recursos corporais dos intérpretes, afastando-se das convenções da dramaturgia clássica e, portanto, da linguagem teatral. O crítico Roberto Trigueirinho, ao comentar sobre a linguagem multidisciplinar adotada por Gouvêa e Vaneau, fará uma provocação aos adeptos do *teatro de texto* por insistirem em ver “só dança” em *Caminhada*:

[...] Maurice e Célia são de verdade os primeiros a chegar e dizer (com fundamento em árduo trabalho de pesquisa) que teatro não é mesmo simples exercício da palavra, que o ator tem mesmo de

¹¹ DIAS, Linneu. A problemática humana no espetáculo de mímica, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 out., 1975. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Introdução.

¹² Maurice Béjart (1927-2007): bailarino, coreógrafo e diretor francês, criou o *Ballet do Século XX* em outubro de 1961, que ficou sediado em Bruxelas até 1987. Transferiu-o em 1987 para Lausanne, Suíça, mudando seu nome para *Béjart Ballet Lausanne*. Criou sua escola de dança, o *Mudra* (1970-1988) também em Bruxelas; e posteriormente o *Mudra-Afrique* (1977-1985) em Dakar, Senegal. Em Lausanne, criou em 1992 a *Rudra*, nos mesmos moldes das duas anteriores. Esta última continua em funcionamento até os dias de hoje.

descobrir TODAS as potencialidades de seu corpo e intelecto, que o diretor tem mesmo de poder contar com TODAS as potencialidades de seu elenco. [...] lanço o desafio: que ator, aqui em São Paulo, já pensou seriamente em se multidimensionar, a transar – bem transado, de coisa mal feita o teatro anda cheio – a um só tempo interpretação, expressão corporal, mímica, canto, ginástica, tudo o que, a rigor, deve fazer um ator?¹³

O desentendimento entre os próprios integrantes da classe teatral e da crítica especializada demonstraria que *Caminhada* e outros aparentados da mesma época, ao cruzarem os domínios da dança e do teatro, produziram uma tipologia de *objetos não identificados* que colocaria em xeque as taxonomias e conceituações cênicas tradicionais.

É importante destacar que a dança, por sua própria natureza lingüística, não enfrentaria tantas pressões da censura quanto grande parte da produção teatral dramática. Isentando-se da palavra, praticaria uma forma de comunicação mais indireta, nem sempre compreensível pelos censores e, por isso mesmo, sofreria menos cerceamentos que o pessoal do teatro, do cinema, da música popular. Abordando situações contundentes vividas sob o regime militar por meio de expressões metafóricas (cinéticas, plásticas, sonoras), acabaria por driblar os órgãos de repressão, a exemplo do *Teatro de Resistência*¹⁴.

Ainda em 1975, Célia Gouvêa e Maurice Vaneau criaram e apresentaram mais dois trabalhos: *Allegro ma non Troppo*, em agosto; e *Pulsações*, em novembro, produção que resultou do curso de *expressão corporal* ministrado por Célia no próprio espaço. Marilena Ansaldi mostrará *Isso ou Aquilo?*, espetáculo solo dirigido por Iacov Hillel, a partir do qual construirá uma trajetória bastante particular, culminando em experiências cênicas pioneiras que unirão dança, teatro e recursos multimídia. Desenvolverá longa carreira de espetáculos

¹³ TRIGUEIRINHO, Roberto. Quem se habilita?... **City News**, São Paulo, 24 ago., 1975. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / *Caminhada* (1974).

¹⁴ O *Teatro de Resistência* foi um movimento de reação ao regime militar de 1964, encampado por parte da classe teatral e, sobretudo, por um conjunto de dramaturgos (Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Maria Adelaide Amaral, Plínio Marcos, dentre outros) que, para fugir das malhas da censura, empregariam metáforas e formas simbólicas nos textos e situações encenados.

em colaboração com diretores de teatro – além de Hillel, estão José Possi Neto, Márcio Aurélio, Cibele Forjaz, Antonio Araújo –, alguns deles, inclusive, curiosamente ligados aos grupos de criação coletiva¹⁵ da década de 1970, como é o caso de Celso Nunes do *Pessoal do Vitor*, Luiz Roberto Galizia do *Ornitorrinco* e Flávio de Souza do *Pod Minoga*.

No mesmo ano, haverá ainda *Essências*, com o mímico argentino Benito Gutmacher; *Aukê*, criado da colaboração entre a bailarina e coreógrafa Ruth Rachou e o diretor teatral Francisco Medeiros; e, por fim, as companhias *Ballet Stagium* e o *Corpo de Baile Municipal*, ambos com organização profissional mais estável, ou menos *alternativa*, que os ditos grupos independentes.

O grande diferencial do *Galpão* foi o fato de não ser apenas mais um espaço de circulação de espetáculos. O projeto acolheu também uma série de cursos de dança de caráter permanente e gratuito, além de outras atividades paralelas, o que gerou grande fluxo diário de pessoas em período quase que integral. Os cursos eram ministrados por Marilene Silva (jazz), Célia Gouvêa (expressão corporal), Maurice Vaneau (interpretação para dança), Iracity Cardoso (balé clássico) e Antonio Carlos Cardoso (dança moderna). O comentário do jornalista Roberto Trigueirinho revela o *frisson* causado pela abertura dos cursos e a afluência de diferentes *tribos*, ligadas ou não à dança e demais artes, disputando o espaço das aulas:

Numa primeira, rápida olhada, só foi possível reconhecer Antonio Pitanga. Mas havia outros – alguns outros – atores tentando tomar aulas com Célia Gouveia. Havia também bailarinos, havia professores, diretores de grupos de teatro amador, havia até quem é nada, só está interessado em usar o corpo. [...] E acontecem todos os dias, visam verdadeiramente à formação de intérpretes,

¹⁵ A criação coletiva foi uma tendência de prática teatral que se propagou assiduamente na capital paulista por toda a década de 1970, inspirando muitos outros grupos pelo país, os quais se caracterizariam como equipes de criação e se organizariam como cooperativas de produção, praticando uma *dramaturgia do coletivo*. Para maiores referências, vide FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. **Sala Preta**, São Paulo, n. 2, cap. 6, p.318-325, 2002.

uma abertura para quem é ator mas só usa voz, para quem é bailarino mas vai pouco além da técnica de dança.¹⁶

O ano de 1976 no *Galpão* seguirá com a ocupação de novos espetáculos e grupos de artistas. Porém, no plano pedagógico, haverá a substituição de Antonio Carlos Cardoso por Sônia Mota no curso de Dança Moderna. Recém chegada do *Royal Ballet of Flanders*, Antuérpia/Bélgica, para atuar no *Corpo de Baile Municipal* a convite de seu atual diretor, Antonio Carlos Cardoso, Sônia será estimulada por Marilena Ansaldi a colocar em prática, num grupo permanente de alunos, algumas das inquietações que começavam a reclamar-lhe um espaço de ação diferente da rígida estrutura das companhias que conhecia. É assim que nasce *Quem sabe um dia...*, um conjunto de cinco coreografias criadas sob sua direção, em colaboração com o grupo de alunos do *Teatro de Dança* e com direção musical do escritor e jornalista Marco Antonio de Carvalho, marido de Sônia Mota à época.

Inaugurando com esse trabalho uma frutífera carreira de coreógrafa na cena livre contemporânea, Sônia Mota prosseguirá experimentando artística e pedagogicamente senão no *Galpão* – que irá paralisar suas atividades como *Teatro de Dança* em junho de 1978 –, também no *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), para onde se transferirá o *Teatro de Dança* em 1979. Atuará ainda no *Dança Espaço TBC* que será fundado pela bailarina e coreógrafa Clarisse Abujamra em 1980 no bairro do Bixiga; e no *Grupo Experimental* que será criado, em 1982, dentro do *Balé da Cidade de São Paulo*, pelo então diretor Klauss Vianna¹⁷. Articulando suas experiências de linguagem ao processo de descoberta de uma pedagogia própria de dança, Sônia desenvolverá sua linha de investigação dramatúrgica tendo como base o estudo de poéticas corporais e

¹⁶ TRIGUEIRINHO, Roberto. Teatro de Dança: aulas e espetáculo. *City News*, São Paulo, 07 set., 1975. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Introdução.

¹⁷ Klauss Vianna (1928-1992): bailarino, coreógrafo e professor de dança. Criador da técnica que leva seu nome, cujos fundamentos estão registrados em sua obra *A Dança* (Summus, 2005). Foi professor da *Escola de Dança* da Universidade Federal da Bahia de 1963 a 1965. Dirigiu a *Escola Municipal de Bailado* de São Paulo entre 1981 e 1985 e o *Balé da Cidade de São Paulo* de 1982 a 1983. Funda em 1992, juntamente com Rainer Vianna e Neide Neves, seu filho e nora, a *Escola Klauss Vianna*, que encerra suas atividades após a morte de Rainer, em 1995.

cinéticas, rompendo muitas vezes as fronteiras da dança em direção a uma peculiar teatralidade.

Desse primeiro levantamento, selecionamos para estudo as artistas Célia Gouvêa e Sônia Mota pelo impacto renovador que suas pesquisas, tanto artísticas quanto pedagógicas, provocaram no cenário da dança paulistana, desafiando sistemas dominantes de produção, criação e ensino; mas, prioritariamente, pelo fato de terem cruzado os domínios da dança e do teatro em busca de uma nova teatralidade. A década de 1970 e, particularmente, o *Teatro Galpão* impuseram-se como tempo-espaço em que se viu emergir e fortalecer a cena independente da dança paulistana que, mesmo sem estrutura mais permanente de sustentação e apoio financeiro – e quem sabe até por isso mesmo – produziu trabalhos significativamente transgressores. Se esse estado de instabilidade dificultará que Célia Gouvêa e Sônia Mota mantenham grupos coesos de pesquisa e criação, não as impedirá, entretanto, de seguirem fiéis e de forma continuada em sua trilha pela busca do novo, destacando-se frente a outros artistas e agrupamentos que interromperão suas trajetórias de forma abrupta ou terão atuação intermitente, fato que fica evidente na análise retrospectiva sobre os anos de 1970, organizada pelo jornalista e crítico de arte Federico Mengozzi:

Um grande número de pequenos grupos apareceu e desapareceu nesse período, por causa dos altos gastos – aluguel de teatro, publicidade e contratação de bailarinos – e do curto tempo de permanência de um espetáculo em cartaz, já que não existe um público formado para assistir a dança. Sintomaticamente, os grupos que apareceram e se mantiveram vivos durante a década estão ligados a escolas de dança, com a mensalidade dos alunos servindo para a manutenção do grupo.¹⁸

Entretanto, a dança ingressaria nos anos de 1980 dando a impressão de que maior número de agrupamentos conseguiria resistir à rápida dissolução, ao mesmo tempo em que empreenderiam carreiras marcantes e mais constantes no

¹⁸ MENGOZZI, Federico. Anos 70: os impasses na trajetória da arte. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 dez., 1979, p.51. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Introdução.

panorama da dança paulista, como é o caso dos grupos *Andança*, *Cisne Negro*, *Grupo Experimental de Dança (GED)*, *Casa Forte*, *Ex*, dentre outros.

Se, por um lado, a geração emergente herdaria táticas de pesquisa e criação de seus predecessores a partir das quais criaria novos engalhamentos, por outro, abandonaria ideais que já não correspondiam aos seus mais latentes anseios e questionamentos. A arte engajada e contestatória, que ao longo da década anterior exploraria *um falar brasileiro* voltado para as questões de seu tempo, atuando dentro do binômio moderno-nacional (NAVAS, 1999), passaria a ser vista como anacrônica frente ao gradual processo de abertura política por que passava o país e ao sentimento de esperança trazido pela anistia. É novamente Mengozzi que, ao analisar as artes na transição das décadas, identifica certos traços de criação característicos dos anos de 1970 que se modificarão ao longo dos anos de 1980:

O coletivo, através da procura de temas brasileiros, caracterizou o trabalho de alguns grupos de dança, como o Corpo de Baile e o Stagium, sem que isso significasse necessariamente a garantia de qualidade artística. Outros grupos seguiram uma linha de investigação mais psicológica, prevalecendo a tendência dos espetáculos longos, em que se falou “sobre” alguma coisa e quase se esqueceu que a dança é, sobretudo, movimento e que o corpo liberto no espaço deve se sobrepor ao roteiro intelectualizado.¹⁹

Como reflexo das mudanças da cena política brasileira, as atividades grupais de esquerda sofrerão um esgotamento, gerando a revalorização da individualidade, da cidadania, das causas das minorias²⁰ (RIDENTI, 2003). O enfraquecimento da arte política nos anos de 1970 e, em especial, nos 1980 terá

¹⁹ MENGOZZI, Federico. 1980 – as artes sobrevivem à crise econômica. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 dez., 1980, p. 24. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Introdução.

²⁰ Segundo Marcelo Ridenti (2003), dentre algumas das medidas que mudariam a cena política brasileira ao final da década de 1970 estão: a lei da anistia aos condenados políticos que entrará em vigor em 1979; o ressurgimento do pluripartidarismo a partir da reformulação partidária de 1980; o fim da ditadura militar no início de 1985; a criação do *Partido dos Trabalhadores* (PT) e do novo sindicalismo liderado pelos metalúrgicos do ABC paulista. Cf. RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (Orgs.). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 133-166.

grande influência no refluxo de projetos coletivos alternativos (como os do teatro de militância) que buscavam uma ligação com as problemáticas populares. A tematização das questões sociais e da cultura nacional ficará para segundo plano e a arte se verá compromissada, sobretudo, com a própria arte e seu artista. A desobrigação com os ideais de coletividade se expressará numa reorientação no plano temático (ênfase na atomização da realidade cotidiana, os enfoques autobiográficos, etc); estrutural (tenderão a se diluir, por exemplo, as evoluções grupais figurando os movimentos e lutas da massa humana); e funcional (revelando-se numa tendência ao individualismo, por parte de diretores e encenadores, na concepção e execução do projeto estético).

Inserem-se nessa segunda leva de criadores Val Folly e Umberto da Silva, inicialmente selecionados para essa pesquisa por terem representado, à semelhança de Célia Gouvêa, Sônia Mota e Marilena Ansaldi, *pontos de ramificação* dentro de linhagens da dança nacional, a partir de onde puderam ser testadas e processadas alternativas diferenciadas e inovadoras de criação cênica.

Val Folly e Umberto da Silva se cruzarão num momento fértil de suas experiências artísticas, entre os anos de 1986/87, no *Dança Espaço TBC* dirigido por Clarisse Abujamra. Trabalhando em colaboração, partilharão dúvidas, inquietações, procedimentos e, seguindo os rumos da *nova dança* internacional, colocarão em questão noções vigentes sobre dramaturgia, direção, autoria. À época do encontro, Umberto da Silva não só terá passado por quase todas as grandes companhias de dança nacionais (*Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, *Balé Teatro Guaira* de Curitiba, *Balé Stagium* em São Paulo, *Balé da Cidade de São Paulo*), como já terá iniciado carreira independente como coreógrafo, diretor, figurinista e também professor, realizando produções próprias na área da dança e também trabalhando com o teatro. Das atividades conjuntas e individuais de Umberto e Val, resultarão obras premiadas e fórmulas renovadas de

criação artística. Infelizmente, ambos falecerão precocemente, deixando um hiato na história da dança paulistana²¹.

Durante o processo de interpretação do material e, em especial, após avaliação da banca de qualificação em junho de 2008, ficou constatada a inviabilidade de realizar um estudo de qualidade utilizando o extenso volume de material recolhido (referente a Célia Gouvêa, Sônia Mota, Val Folly, Umberto da Silva), o que acabou resultando na seleção de apenas duas artistas – Célia Gouvêa e Sônia Mota – para realização dessa análise.

Embora Marilena Ansaldi tenha sido inicialmente escolhida para compor a lista de artistas que integrariam essa pesquisa, os rumos da investigação demonstraram que a trajetória *sui generis* que percorrerá em direção a uma teatralização crescente de suas experiências cênicas, mereceria estudo particular e mais prolongado. Apesar de relativamente extensa a quantidade de material à disposição sobre a vida e obra da artista, sua impossibilidade de fornecer depoimentos orais sobre seu percurso artístico teria implicações metodológicas inegáveis, motivo que acabou por se tornar definidor de sua exclusão. Pelo seu papel representativo e contundente na história da dança-teatro paulistana, optamos, no entanto, por utilizar o material disponível (literatura, entrevistas, registros videográficos) como base para fundamentação histórico-estética da pesquisa.

Assim, no Capítulo I, apresentamos os caminhos trilhados pelo processo de trabalho, buscando esclarecer o pensamento metodológico que permeou as diversas etapas dessa pesquisa – do levantamento de materiais aos modos de tratamento e interpretação dos resultados. Discutimos a abordagem qualitativa como epistemologia adequada ao desenvolvimento da pesquisa de caráter artístico, estabelecendo os principais referenciais teóricos e refletindo sobre sua relevância. Delimitamos os problemas da investigação, forjando categorias de análise que nos auxiliassem a interpretar as experiências individuais

²¹ Val Folly (1951-1991) faleceu no dia 06 de outubro de 1991; e Umberto da Silva (1951-2008), no dia 27 de março de 2008.

de cada criadora e realizar um estudo comparativo final, apontando semelhanças e diferenças quanto às vias de teatralização por elas utilizadas. Detalhamos, logo depois, cada uma destas categorias (*corpo cênico, princípios estruturais, estruturação da linguagem*) por meio de um breve percurso pela dança cênica ocidental. Por fim, realizamos o recorte do objeto de pesquisa, indicando a seleção de obras que realizamos, a fim de tornarmos viável a análise do conjunto de obras das criadoras.

No Capítulo 2, reconstituímos parte da trajetória e da obra da artista Célia Gouvêa, analisando sua produção e processo de trabalho desde *Caminhada*, primeiro espetáculo realizado no ano de 1974 em parceria com Maurice Vaneau, até a criação de *Sapatas Fenólicas* em 1992, com a qual completará ciclo de quase 20 anos de carreira ininterrupta. Realizamos primeiramente a apreciação da obra *Assim Seja?*, criada em 1984, usando-a, em seguida, como referência à análise do conjunto de obras da autora dentro do recorte contextual que nos interessa (já que a mesma seguirá produzindo até a presente data).

O capítulo 3 é dedicado à reconstituição da trajetória e obra da artista Sônia Mota. Analisamos a produção e processo de trabalho da autora a partir de sua chegada ao *Teatro Galpão* em 1976, ano e local de criação do espetáculo *Quem sabe um dia...*, até a obra *Busca Opus 39* de 1987. *Quem sabe um dia...* será simbólica pelo fato de lançar Sônia na cena independente da dança paulistana, ainda que a mesma se mantenha ligada ao *Balé da Cidade de São Paulo* durante os anos de 1974-1979 e 1982-1988. *Busca Opus 39* demarcará o limite final das análises, coincidindo com a época em que a artista começa a dividir suas atividades artístico-pedagógicas entre o Brasil e Europa até sua transferência definitiva para a cidade de Colônia, Alemanha, em fins de 1988. Do mesmo modo que no capítulo anterior, realizamos em primeiro lugar a apreciação das obras referenciais *Baião* e *Bicho* criadas em 1979; em seguida, analisamos o conjunto de obras da autora dentro do recorte contextual delimitado.

Na primeira parte do Capítulo 4, buscamos colocar em relevo a polissemia do conceito de teatralidade, enfocando seu desenvolvimento histórico-estético, a fim de delimitar algumas das vias privilegiadas para identificação de uma teatralidade coreográfica. Na segunda parte, por meio da aplicação das categorias de análise, investigamos as formas de manifestação da teatralidade nas danças de Célia Gouvêa e Sônia Mota, destacando semelhanças e diferenças quanto aos modos de gestão da corporeidade, principais estratégias coreográficas e os tipos de organização narrativa empregados.

Como anexo, além das entrevistas, acompanham dois DVD-ROM – um para cada artista estudada – onde se encontra registrado o material de referência utilizado para essa pesquisa: o registro áudio-visual dos espetáculos analisados (na íntegra ou editados); fotos; reportagens (críticas e matérias de jornal e revista); e os programas das obras, com as respectivas fichas técnicas.

O recorte contextual escolhido para esse estudo ultrapassa a barreira temporal de duas décadas, indo de 1974 a 1993, e demarca dois momentos emblemáticos para a dança paulistana: a fundação (extra-oficial) do *Teatro Galpão* de São Paulo em dezembro de 1974; e a criação do *MTD - Movimento Teatro-Dança 90* no ano de 1993 que, seguindo os passos do primeiro, terá como proposta “incentivar a criação de um espaço permanente dedicado à dança na cidade”²². Sob a liderança de nove bailarinos – dançarinos-coreógrafos que vinham atuando à margem dos esquemas comerciais de produção –, o projeto ocupará temporariamente o *Teatro da FAAP* com espetáculos, palestras e workshops.

Mas a missão do *Movimento Teatro-Dança* irá além do reconhecível desejo de seus fundadores de recuperarem um lugar privilegiado de diálogo estético, pedagógico e ideológico-político para a vanguarda da dança paulistana dos anos de 1990, como tinha sido o *Galpão* há duas décadas atrás. Dando um passo adiante, ambicionarão fundar uma cooperativa de trabalho – a *Cooperativa*

²² FAAP cede espaço para novos coreógrafos. **Folha de São Paulo**, Caderno Acontece, São Paulo, 02 nov., 1993, p. Especial-1. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Introdução.

Paulista de Bailarinos Coreógrafos / CPBC – por meio da qual tentarão estabelecer, pela primeira vez, bases organizativas capazes de dar sustentação econômica e administrativa para sua atividade profissional. A *CPBC* nascerá em 1994 e terá Umberto da Silva como co-fundador e presidente do primeiro ano de gestão (1995). Célia Gouvêa ingressará na organização logo em seguida.

Como no mito de *Uróboro*²³ (Figura 1) – serpente que tenta desesperadamente devorar a própria cauda – a geração de transição das décadas de 1980-1990 buscará no projeto vanguardista dos anos de 1970 sua própria redefinição. Devorando-se, se fecundará. E



Figura 1 – *Dragon*, M. C. Escher (1952)

capturada pelos caprichosos fluxos do tempo, comprovará que a história progride não para frente, mas em espiral, na direção de um centro que é tão necessário quanto impossível de ser alcançado. Nele, sua própria imagem estará gravada.

²³ O artista gráfico holandês M. C. Escher (1898-1972) representará *Uróboro* como uma espécie de dragão que, ao tentar se devorar, terá seu corpo torcido feito um "8" deitado, o símbolo do infinito. ESCHER, M. C. **Dragon**. 1952. 1 gravura, xilografia, 31,8 X 24,1 cm, Disponível em: <http://www.artnet.com/artwork/424401051/423841944/dragon.html>. Acesso em: 14 abr. 2008.

CAPÍTULO 1 – ASPECTOS METODOLÓGICOS

1.1. Proposição do modelo metodológico

Esse estudo iniciou-se por meio de um levantamento prévio da produção bibliográfica nacional (livros, teses, periódicos), audiovisual (filmes e documentários de dança) e de documentos eletrônicos sobre dança disponíveis na internet, investigando variadas fontes com especial atenção ao objeto dessa pesquisa. Boa parte da bibliografia nacional pôde ser adquirida nas livrarias ou consultada em bibliotecas. Outra parte, sobretudo as obras esgotadas, teve de ser garimpada com outros pesquisadores que vêm se debruçando sobre o assunto. É fato que a bibliografia estrangeira ainda se sobressai sobre a produção nacional e, dada a facilidade atual de aquisição pela Internet, muitas das obras de interesse puderam chegar às minhas mãos.

O acervo do *Arquivo Multimeios – Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo*, revelou-se banco de dados extremamente importante, compondo-se de registros visuais (fotografias, negativos, slides), audiovisuais (vídeo-registros, filmes super-8 e 16mm, fitas K-7) e textuais (catálogos, anuários, entrevistas, programas, convites, cartazes, dentre outros) de fatos artístico-culturais relacionados ao recorte de tempo estudado. Infelizmente, os materiais audiovisuais sobre dança mostraram-se escassos, fato que acaba por dificultar o trabalho de pesquisadores da área que necessitam de documentos fílmicos para entendimento da obra artística da dança. Entretanto, encontramos um conjunto de entrevistas na íntegra, realizadas entre os anos de 1976 e 1984 com artistas, diretores e críticos de dança, dentre os quais estão Marilena Ansaldi, José Possi Neto, Iacov Hillel, Suzana Yamauchi, Mário e Emilie Chamie, Rodrigo Santiago, Flávio Império e Sábado Magaldi. Estes documentos constituem-se importantes bases para o entendimento de idéias e teorias que estavam em ação e, de um

ponto de vista mais amplo, do próprio ambiente social, político e cultural do período.

A *Biblioteca do Instituto Goethe* permitiu-nos o acesso a material videográfico sobre dança moderna alemã, ficando infelizmente prejudicada a análise da bibliografia disponível já que a mesma se encontra em língua alemã. Traduções que puderam ser encontradas na língua inglesa e espanhola foram adquiridas.

Os acervos pessoais dos artistas pesquisados (ou daqueles que estiveram, de alguma forma, com eles envolvidos) foram de inegável contribuição à tarefa de amear informações e ir montando parte do grande quebra-cabeça do período. Entretanto, prejudicados pela dificuldade de acesso a recursos técnicos de registro de imagens – em especial, o registro videográfico que emergia na década de 1970 –, parte de sua história não pôde ser coberta e, nesses casos, apenas os registros textuais (programas, reportagens e críticas jornalísticas, depoimentos, documentos teóricos) puderam ser analisados.

Embora historiadores, críticos e pesquisadores da dança tenham contribuído significativamente com publicações sobre as experiências realizadas por estas gerações de artistas, é fato que as idéias, experimentações, procedimentos vivenciados na *caixa preta* das salas de ensaio permaneceram na obscuridade, gravadas apenas pela memória daqueles que testemunharam suas ocorrências. Sobre esse aspecto, os próprios artistas se queixarão quanto à sua despreocupação em documentar seus processos de pesquisa e criação em dança, falta que será compreensível frente às precárias condições de trabalho e produção que sempre enfrentaram, mas, sobretudo, pela própria natureza da arte da dança que, ao se inscrever no corpo e na temporalidade de seus movimentos, fará com que os modos de transmissão artística se dêem no face a face entre diretores, criadores e intérpretes e estejam, portanto, fortemente ancorados na relação mestre-discípulo.

Diante da necessidade de reconstituir aspectos marcantes das trajetórias artísticas de Célia Gouvêa e Sônia Mota, que esclarecessem seus

modos de fazer arte, bem como os conceitos e teorias que aí subjaziam, optamos por utilizar o relato oral, mais especificamente a técnica de depoimentos pessoais, como forma de coleta de informações. Um importante guia de trabalho foi o estudo de técnicas de gravador no registro de informação viva (QUEIROZ, 1991), que analisa a natureza, história e aplicação do relato oral, discutindo-o como fonte humana de conservação e difusão do saber. Segundo M. Isaura P. Queiroz (1991, p.5), “História oral é termo amplo que recobre uma quantidade de relatos a respeito de fatos não registrados por outro tipo de documentação ou cuja documentação se quer completar”. História de vida e depoimentos estão dentre as técnicas de coleta de material desenvolvidas e empregadas por cientistas sociais. Os depoimentos, colhidos por meio de entrevistas semi-estruturadas, tiveram nesse caso o intuito de investigar elementos biográficos que levassem à melhor compreensão dos fenômenos cênicos estudados. É importante frisar que não houve, nesse trabalho, um interesse de reconstituição biográfica das artistas, senão o desejo de recolher fragmentos de suas histórias que pudessem preencher os espaços deixados pela ausência de registros mais sistemáticos sobre seus trabalhos.

A fim de definir uma metodologia adequada para encaminhamento dessa investigação, buscamos fundamentação em métodos qualitativos de pesquisa em dança em atual evolução (FRALEIGH, HANSTEIN, 1999). Nesse tipo de abordagem, parte-se do pressuposto que o desenho de pesquisa emerge da interação entre pesquisador e contexto e que, por isso mesmo, essa interação não é inteiramente predizível. Uma de suas prerrogativas é a aproximação com os modos de fazer artísticos:

Assim, enquanto procedimentos gerais para coleta e análise de dados podem prover parâmetros e um guia geral ao estudo, muitas das “regras” devem ser criadas à medida que o pesquisador prossegue, no contexto desse pedaço *particular* de pesquisa. Nesse sentido, o pesquisador tem muito em comum com o

coreógrafo, permanecendo aberto a padrões e significados emergentes e a formas a eles apropriadas.²⁴

A eleição de tais métodos vem do reconhecimento de sua capacidade de abarcar a realidade de uma forma mais ampla, na qual perspectivas e significados múltiplos sejam levados em consideração (e não só os do pesquisador). Os depoimentos são, assim, instrumentos que permitem captar experiências efetivas, significativas e inconfundíveis que esses criadores viveram ou de alguma forma conheceram e que, de outro modo, permaneceriam submersas. De seu cotejo com informações oriundas de variados documentos disponíveis (registros escritos, visuais, sonoros), torna-se possível ao pesquisador buscar possíveis convergências e esclarecer aspectos obscuros da investigação, sem, no entanto, ter uma pretensão de *história total* (CUNHA, 2008), já que o esforço interpretativo sempre inclui a subjetividade daquele que interpreta, suas crenças, lembranças, projeções, invenções.

Edgar Morin (2002, p.337) define método como “atividade pensante do sujeito”. O sujeito, em suas qualidades e estratégias, é o elemento fundamental para fazer o trabalho progredir: é por meio de sua permanente presença *procurante*, reflexiva e consciente, que poderá chegar a reconhecer as características singulares do fenômeno estudado, articulando-o num todo coeso, embora não absoluto, sempre incerto e inacabado. O sujeito é, nessa acepção, o *piloto das máquinas*:

[...] o que deve desenvolver-se é o neo-artesanato científico, é a *pilotagem* das máquinas, não a maquinização do piloto, é uma inter-reação cada vez mais estreita entre pensamento e computador, não é a programação. Arte, neo-artesanato,

²⁴ Tradução do original: “Thus, while general procedures for data collection and analysis may provide parameters and a general guide for the study, many of the “rules” must be created as the researcher goes along, in the context of this *particular* piece of research. In this sense, the researcher shares much in common with the choreographer, remaining open to emerging patterns and meanings and to forms that are appropriate for them”. Cf. GREEN, Jill; STINSON, Susan W. Postpositivist research in dance. In: FRALEIGH, Sondra Horton; HANSTEIN, Penelope (Ed.). **Researching dance**: evolving modes of inquiry. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999, p. 95.

estratégia, pilotagem, cada uma dessas noções abrange um aspecto do poliscópico *método* [...].²⁵

Uma das estratégias adotadas por essa pesquisa foi tentar compreender, na medida do possível, o pensamento estético dominante da época, bem como as bases sobre as quais se implantou. Assim, como referencial teórico, além da bibliografia crítica, foram coletadas publicações diversas contendo produções literárias (livros e periódicos) ou orais (vídeos e entrevistas) de diferentes artistas da dança, nacionais e estrangeiros, em que se sobressaem teorias, idéias, pontos de vista e concepções definidores tanto de estilos particulares, quanto de tendências de uma época ou grupo. Para o historiador da arte Herschel B. Chipp (1988), é inegável a validade dos escritos dos artistas como documento teórico complementar. Comentaristas legítimos de sua própria arte, suas declarações são instrumentos elucidativos não somente das idéias e doutrinas de seu maior interesse, mas também do ambiente ideológico em que estas foram formuladas e testadas. Destas publicações constam desde as entrevistas pertencentes ao acervo do *Arquivo Multimeios* anteriormente citadas, até livros, vídeos e periódicos diversos, tanto nacionais quanto estrangeiros, contendo diferentes contribuições. Marilena Ansaldi, Décio Otero, Maurice Béjart, Alwin Nikolais, Mary Wigman, Kurt Jooss, José Limón dentre outros, são alguns dos artistas que, ligados a diferentes momentos de modernização da dança no século XX, foram também consultados como *comentaristas de dança*.

Com especial atenção ao conceito de teatralidade desenvolvido no Capítulo 4, tomamos, como ponto de apoio para nossas reflexões, a obra de Michéle Fevre, *Danse Contemporaine et Théâtralité* (Art Nomade, 1995), além de outros pensadores da cena teatral, tais como Michel Bernard, Antonin Artaud, Patrice Pavis e Roland Barthes.

Como resultado do levantamento de dados efetuado, os seguintes materiais foram recolhidos:

²⁵ MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Tradução de Maria D. Alexandre; Maria Alice Sampaio Dória. 6.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p.338.

- Célia Gouvêa – três entrevistas (11 de novembro de 2005; 12 de fevereiro de 2008; 27 de abril de 2008); currículo; reportagens, matérias e críticas jornalistas abundantes (de 1969 a 1994); programas e vídeo-registro de espetáculos (de 1979 a 1992).
- Sônia Mota – quatro entrevistas²⁶ (30 de agosto de 2006; 07 de outubro de 2006; 21 de agosto de 2007; 28 de maio de 2009); currículo; reportagens, matérias e críticas jornalistas abundantes (de 1974 a 1982); programas e vídeo-registro de espetáculos (de 1976 a 1987).

Como parte do processo da pesquisa, é importante destacar que, além do material sobre Célia Gouvêa e Sônia Mota, foi efetuado rico levantamento sobre Val Folly e Umberto da Silva até início de 2009, mesmo após já termos nos definido por focar a discussão apenas nas duas artistas. Com relação a Val Folly, devido ao seu falecimento em 1991, realizaram-se entrevistas com artistas que trabalharam com ele em diferentes momentos de sua trajetória (Cláudia de Souza, Clarisse Abujamra, Umberto da Silva, Rocio infante, Roberto Lima, Walderez de Barros). Adquiriu-se também o documentário *Um olhar sobre a dança* (2004) produzido pela *Tempo Arte* de Curitiba, sob direção de Rocio Infante, onde aparecem registros de sua obra; além de programas e vídeo-registro de três espetáculos de dança sob sua direção. Quanto a Umberto da Silva, foi realizada uma entrevista, foram reunidas reportagens, matérias e críticas jornalistas (de 1980 a 1993), além de programas e vídeo-registro de espetáculos (de 1986 a 1993). Como o artista virá a falecer inesperadamente no dia 27 de março de 2008, tivemos de interromper nossos diálogos e trocas de informações. Seu patrimônio artístico encontra-se atualmente no acervo da *Galeria Olido*, Coordenadoria de Dança da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

²⁶ A entrevista de 07 de outubro de 2006 foi fornecida especialmente para essa pesquisa. As entrevistas de 30 de agosto de 2006 e de 21 de agosto de 2007 foram realizadas como parte de atividades (palestra e workshop) ministradas por Sônia Mota no *Curso de Graduação em Dança* da Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo, do qual sou docente e coordenadora. Pelo fato de conterem elementos relevantes à compreensão do trabalho de Sônia e que se ligam diretamente ao objeto dessa pesquisa, ambas foram incluídas como parte do material coletado. Uma última entrevista foi realizada por email (28 de maio de 2009), a fim de elucidar aspectos não completamente compreendidos sobre sua trajetória e obra.

Todo o material levantado por essa pesquisa encontra-se hoje digitalizado: os registros vídeográficos das obras, as críticas e reportagens jornalísticas, os documentos textuais (programas, folderes, cartazes, roteiros). As entrevistas foram gravadas (áudio e vídeo) e transcritas. Cópias foram fornecidas aos acervos pessoais dos artistas.

A pesquisa, ao se desenrolar, demonstrou a necessidade de elaboração de parâmetros de análise adequados, que fossem capazes tanto de permitir a apreciação da experiência individual de cada criadora, quanto de efetuar, ao final, um estudo comparativo de seus modos de produção cênicos. A investigação pautou-se pelas seguintes perguntas: — Como se manifesta o fenômeno da teatralidade na produção coreográfica de Célia Gouvêa e Sônia Mota? Quais são os seus traços marcantes?

Dentre os pesquisadores e teóricos do corpo, da dança e do teatro que inspiraram a formulação dos parâmetros analíticos que foram aqui utilizados estão: o historiador do corpo Georges Vigarello (1990); a pesquisadora e historiadora da dança Valéria Cano Bravi (2002) por meio de sua dissertação de mestrado *Um olhar sobre a incorporação estética do movimento: dança cênica, São Paulo / 1991-2001*; a bailarina, coreógrafa e educadora Lenora Lobo (2003) que, em colaboração com a pesquisadora Cássia Navas, sistematizou seu percurso artístico na obra *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador*; e o teórico e professor de teatro Patrice Pavis (1999).

Vigarello (1990) demonstrará que o corpo, em sua multiplicidade e variabilidade de manifestações, torna-se um instrumento passível de elucidar épocas, culturas e sociedades. Distinguirá três faces da existência corporal – *princípio da eficácia, princípio da propriedade e princípio da identidade*²⁷ – a partir das quais será possível medir a abundância de referências do corpo, dando-lhe certa coerência e unidade. O *princípio da eficácia* dirá respeito aos recursos

²⁷ Para aprofundamento das referências, vide VIGARELLO, Georges. A história e os modelos do corpo. **Pro-Posições**, Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação – Unicamp. Campinas, SP, v. 14, n. 2 (41), maio/ago. 2003, p.21-29.

técnicos do corpo – procedimentos físicos cotidianos e relacionados à manutenção da vida, bem como treinamentos corporais variados. O *princípio da propriedade* refere-se à posse, pelo corpo, de um espaço coletivo e individual, que se define por meio das relações com os outros e consigo próprio. O *princípio da identidade* relaciona-se aos recursos expressivos, emissão de mensagens e diversos tipos de manifestação corpórea que comunicam uma interioridade e pertencimento do sujeito.

Valéria C. Bravi (2002), a partir da observação de processos criativos de diferentes atores-dançarinos nacionais, forjará ferramentas metodológicas – que chamará de *aspectos instrumentais* e *aspectos expressivos* – para auxiliá-la na análise de tipologias dramatúrgicas identificáveis no percurso desses criadores. Para Bravi, os aspectos instrumentais referem-se aos recursos técnicos adotados pelos criadores para objetivar sua dança, incluindo padrões de corporeidade, procedimentos de incorporação de técnicas e de organização coreográfica; os aspectos expressivos estão relacionados com tudo aquilo que participa da composição da obra, incluindo corporeidade, movimento dançado, campo temático, espaço cênico, cenografia, figurino, objetos, sonoridades, trilha sonora, luz. Embora distinguíveis para fins de análise dos fenômenos cênicos, essas ferramentas, segundo a autora, não funcionam isoladamente, senão em permanente articulação.

Lobo e Navas (2003) partirão da interligação de três eixos fundamentais – *corpo cênico*, *movimento estruturado* e *imaginário criativo* – para sistematizar um método para o intérprete-criador decorrente da experiência de Lenora Lobo com dança-teatro. Para elaboração desse *princípio da trindade*, tomarão como base a *Lei da Trindade* de François Delsarte²⁸. O eixo do *imaginário criativo* refere-se ao estado imaterial onde habitam as imagens e idéias, as quais se

²⁸ François Delsarte (1811-1871): de origem francesa, foi professor de canto e declamação. Criou um método para estudo das relações entre gestos, sentimentos e sentidos, definindo dois princípios norteadores: a *Lei das Correspondências*, por meio da qual investigou as relações entre gesto e expressão; e a *Lei da Trindade*, relacionada à análise das relações corporais (cabeça, tronco e membros) e destas com os aspectos emocionais e intelectuais do ser humano. Estes princípios influenciarão as técnicas e trabalhos dos pioneiros da dança moderna americana como Isadora Duncan, Martha Graham e Ted Shawn.

projetam numa forma – o *corpo*; juntos, esses elementos elaboram composições que produzem e se expressam através de *movimentos estruturados*, completando-se no *Triângulo de Composição*²⁹ (Figura 2).



Figura 2 – Triângulo da Composição

A noção de *opções dramáticas* foi emprestada de Pavis (1999) como termo *guarda-chuva* capaz de abrigar múltiplas e heterogêneas acepções da palavra dramaturgia. Segundo ele, em seu sentido mais recente, a dramaturgia designa “o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (PAVIS, 1999, p. 113) e abrange, além do texto de origem, os demais meios cênicos empregados para a sua realização. Por sua abrangência, essa noção mostrou-se adequada a esse estudo, já que a cena coreográfica *moderna* recorrerá, muitas vezes, a diferentes dramaturgias para a estruturação do espetáculo, dificultando a definição de uma noção única e estável.

Do processamento de todas essas referências e de seu cotejo com a documentação recolhida para esse estudo (depoimentos das artistas, registros audiovisuais das obras, fotos, registros textuais diversos – programas, reportagens, críticas), emergiram as três categorias de análise a seguir: a primeira, denominada corpo cênico, relaciona-se às maneiras de se referir ao corpo presentes nas práticas e discursos dos criadores, indicando concepções, usos e funções relativos à corporeidade cênica; a segunda, princípios estruturais, está ligada aos diversos recursos técnicos incorporados ao processo de trabalho, incluindo os treinamentos corporais e técnicas artísticas, de forma a desenvolver as habilidades necessárias ao fazer cênico (fases de preparação corporal, criação, composição); a terceira e última, estruturação de linguagem, refere-se aos princípios estético-ideológicos que norteiam a composição da obra, desde a

²⁹ *Triângulo de Composição* desenvolvido por Lenora Lobo e Cássia Navas. Cf. LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento**: Um método para um intérprete-criador. Brasília: LGE Editora, 2003, p. 76.

emergência dos diversos materiais cênicos (campo temático, corporeidades, movimentos, sonoridades, visualidades, espaço cênico, luz etc) até a formulação das opções dramatúrgicas e da escrituração cênica.

A fim de construir adequado suporte teórico para as análises das trajetórias e obras de Célia Gouvêa e Sônia Mota, cada uma das três categorias será apresentada a seguir, buscando esclarecer sinteticamente algumas das transformações relevantes que esses conceitos sofreram ao longo de sucessivas gerações estéticas da dança ocidental. Embora seja necessário isolá-las para melhor apreciação de seu comportamento individual, é importante destacar que cada uma das categorias só se completa nas demais, não tendo existência independente. Essa característica nos fará inevitavelmente atravessar as linhas divisórias entre uma e outra, fato que tentaremos utilizar em proveito de nossas reflexões, sempre que possível.

1.2. Categorias de análise: breve percurso pela dança cênica ocidental

1.2.1. Corpo cênico

Georges Vigarello (2003) afirma que as concepções sobre forma, valores, funcionamento e utilizações corporais revelam indícios importantes de como as pessoas se referem a seu corpo, o habitam e o interrogam em determinada cultura e época. No curso de todo o século XX, as dimensões da corporeidade serão radicalmente questionadas por todos os campos de conhecimento: as ciências, as artes, a filosofia, a psicanálise, a literatura. O que entrará em crise será principalmente a visão gerada pelo pensamento renascentista e cartesiano que separa espírito de matéria, corpo de mente / alma, que enfatiza a superioridade da razão sobre a emoção, sobre a sensibilidade, sobre os estados afetivos, tornando o corpo uma coisa que se *tem* e não aquilo se *é*.

A partir das vanguardas estéticas do início do século XX é que o corpo vai adquirir uma crescente centralidade e se tornar cada vez mais uma questão, um problema que a arte explorará sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões (SANTAELLA, 2004). De acordo com Antonio Pinto Ribeiro (1997a), as Artes de Corpo – a dança, o teatro-físico, a performance corporal e algumas formas de música vocal – nascem a partir do momento em que a coreógrafa e bailarina norte-americana Isadora Duncan (1878-1927) declara que “se quisesse traduzir nas danças o que queria dizer por palavras não dançaria mas escreveria”³⁰. O que Isadora prenuncia é a mudança radical quanto à posição que o corpo assume na modernidade: o corpo se torna meio de expressão com linguagem própria.

³⁰ RIBEIRO, António Pinto. **Por exemplo a cadeira: ensaio sobre as artes do corpo**. Lisboa, Portugal: Edições Cotovia, 1997a, p. 10.

Antes dela, os chamados *reformadores do movimento* – François Delsarte, Emile Jaques-Dalcroze³¹ e Rudolf von Laban³² – já se interessavam pelas correspondências entre movimento-expressão, gesto-impulso interior. Movidos pela crença de que existe uma solidariedade entre as experiências do corpo, da emoção e da mente, desenvolverão teorias e métodos peculiares que influenciarão sucessivas gerações de artistas até os nossos dias. A observação que farão do corpo e de suas ações se dará tanto no plano da materialidade – *com o que e como* as pessoas se movem –, quanto no plano da expressão – *o que* as move e *porque*. Dessa conexão, surgirão sistemas de codificação diferenciados daqueles adotados até então pelo balé.

Uma das atitudes definidoras do movimento modernista da dança ocidental será sua oposição ao balé, respondendo a uma necessidade de expansão dos rígidos limites de expressividade impostos pela dança acadêmica clássica e romântica. A técnica do balé, baseada em modelos fixos e rigorosamente codificados, conceberá o corpo como um objeto a ser subjugado, referenciando e reforçando a noção de *corpo-máquina / corpo-objeto* na qual se apoiou e se desenvolveu toda uma lógica cartesiana. Rebelando-se contra o academicismo do balé, contra seu vocabulário rigidamente codificado, impessoal, absolutamente impotente para manifestar expressões humanas e emoções, sucessivas gerações modernas da dança buscarão novos meios para representar suas preocupações, suas teorias de movimento, sua interioridade conflituosa frente a um mundo em profunda e rápida transformação.

A visão mecanicista do corpo se afrouxará gradativamente durante o século XX e, para tal, exigirá a constante reformulação de idiomas, estratégias

³¹ Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950): professor de música suíço, elaborou um sistema que ficou conhecido por *Euritmia*, baseado na conjugação de três fatores: a música, o movimento e a coordenação muscular. É um método de apropriação da música pelo corpo, estimulada através da conscientização muscular do ritmo. Seus estudos serão continuados depois pelos artistas alemães Mary Wigman e Rudolf Laban.

³² Rudolf von Laban (1879-1958): de origem austro-húngara, Laban foi dançarino, professor, coreógrafo e profundo estudioso do movimento e da dança. É considerado, junto com Kurt Jooss e Mary Wigman, um dos precursores da dança-teatro alemã. Desenvolveu seu sistema de linguagem de movimento – *Laban Movement Analysis* ou *Sistema Laban* – a partir do estudo das relações entre a *eukinética* (Teoria dos Esforços) e *corêutica* (estudo da organização espacial dos movimentos ou Harmonia Espacial).

criativas e de treinamento corporal, substituindo e/ou integrando-se a experiências prévias. Nesse processo, o corpo irá assumindo papel fundamental e se tornando material por excelência das novas experimentações. As técnicas corporais em ascensão terão como tarefa construir ferramentas eficazes para alcançar a interioridade do bailarino e dotá-lo de uma expressividade capaz de expulsá-la em significações. A técnica do balé, baseada em princípios estéticos geométricos e em formas idealizadas e artificiais, se construirá sobre regras e convenções apartadas do cotidiano e de referências culturalmente reconhecíveis. Em sua ânsia de alcançar a perfeição e a beleza de formas, terá no corpo do bailarino um instrumento de realização, submetendo-o aos seus desígnios. Por outro lado, o dançarino moderno, frente à necessidade de conectar-se com seu presente histórico e social, buscará no patrimônio de códigos e convenções culturais uma âncora para representação de suas idéias e sentimentos. Mas, ainda que as formas daí resultantes busquem uma figuração da realidade sensível, o modo idiossincrático que cada artista terá de viver o seu entorno as revestirá de subjetividade, de *verdade interior*, e não de meros significados pré-estabelecidos.

O projeto moderno de dança assistirá a transição da noção de *corpo / movimento natural* e de *organicidade do processo coreográfico* presente no discurso e propostas de muitos de seus representantes, para a compreensão do corpo e da dança como sistemas de códigos lingüísticos, desdobrando-se em terminologia amplamente adotada no ambiente cênico em geral (*linguagem corporal, linguagem de movimento, linguagem da dança*). O papel mediador do corpo na expressão de um sentimento, idéia ou psicologia, estará coerente, na acepção moderna, com o conceito de *linguagem simbólica* que sustenta a correspondência dualista entre conceito-expressão, conteúdo-forma, significado-significante (FERNANDES, 2000) e vê a obra de arte como unidade significativa. Teorias estéticas recentes conceberão a obra de arte não mais como *expressão*, mas como *criação*, tendendo a não separar conteúdo de forma, pensamento e sentimento de expressão (a expressão se torna via de mão dupla: vai do interior para o exterior, mas também do exterior para o interior). Corpo deixa de expressar

algo, para ser ele mesmo o próprio algo; é *material auto-referente* (PAVIS, 1999), signo tão importante quanto outros para a produção dos sentidos do espetáculo. Corpo se torna *texto*³³.

O enfoque lingüista do movimento humano será de especial interesse para os representantes da dança moderna – sobretudo da dança-teatro alemã –, os quais buscarão estabelecê-la como forma de arte independente, dotada de linguagem própria:

A discussão de movimento corporal como natural ou lingüístico tem estado particularmente presente na dança-teatro alemã. Desde o início desta, coreógrafos estavam interessados na definição e exploração de uma linguagem da dança. Tal linguagem seria diferente não somente de expressão espontânea, mas também de linguagem verbal. A definição de dança-teatro por tais parâmetros era um dos principais interesses de Rudolf Laban [...].³⁴

O termo dança-teatro será cunhado a partir dos trabalhos de Rudolf Laban e de seus discípulos Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979) que, todavia, desenvolverão versões muito próprias a partir dos ensinamentos do mestre. A dança-teatro de Laban será desenvolvida por dançarinos profissionalmente treinados em sua companhia, o *Tanzbühne Laban*, e se baseará na relação entre as leis de harmonia espacial e as qualidades dinâmicas do movimento. A experiência do corpo será central na formulação de seu sistema de improvisações sobre *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra). Seus *movimentos corais* serão, em contraposição, atividade voltada a público leigo e terão função

³³ De acordo com Mateo Bonfitto (2006a), o conceito de *texto*, originário da Semiótica, amplia possibilidades de interpretação e descrição dos fenômenos cênicos na medida em que concebe o espetáculo (ou *texto espetacular*) como rede semântica composta pelo conjunto de unidades textuais (*materiais cênicos*): corpo, luz, objetos, som, texto, figurinos etc. Citando M. de Marinis, ele esclarece: “Em seu uso semiótico o termo ‘texto’ não designa somente as sucessões coerentes e completas dos enunciados, escritos ou orais, da língua, mas também, igualmente, toda unidade de discurso – seja essa do tipo verbal, não verbal ou misto – que resulte da coexistência de mais códigos e que possua requisitos constitutivos de completude e coerência. A partir de tal concepção, uma imagem, um conjunto de imagens, uma escultura, um filme, um trecho musical, uma seqüência de sons podem ser ‘textos’ [...]”. Cf. BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006a, p. 83-84.

³⁴ FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000, p. 29.

sociabilizadora, de reabilitação de uma cultura comunitária e fundamentalmente corporal que, segundo ele, estaria desaparecendo. Ao longo de suas pesquisas, entretanto, Laban se distanciará da idéia de dança como forma de expressão de sentimentos subjetivos (PARTSCH-BERGSOHN, 1988).

A partir dos anos de 1960 alguns coreógrafos americanos ligados à *Judson Dance Theater* no bairro de Greenwich Village, New York, iniciarão um movimento de rejeição às preocupações modernistas, orientado para uma perspectiva anti-expressionista e não teatralizada da dança, abandonando estruturas dramáticas e narrativas, ou propostas ancoradas em formas musicais ou idéias literárias. A proposta encaminhada por essa nova geração – que ficou conhecida como *pós-moderna*³⁵ – partirá do pressuposto que as qualidades formais do movimento poderão ser razões suficientes para se fazer dança (BANES, 1980). Experimentar o corpo em diferentes perspectivas de espaço, tempo ou orientação gravitacional; formular ou ilustrar uma teoria da dança durante o seu progresso; compor usando métodos aleatórios, determinação espontânea, repetição, eventos simultâneos, colagem – todos esses se tornariam propósitos válidos para se fazer dança.

O corpo, não tendo que expressar nada além de si próprio, será tomado como elemento privilegiado de trabalho e reflexão. Será também o responsável por diluir as últimas fronteiras entre as artes, gerando experiências interdisciplinares características da década de 1960. A utilização de não-dançarinos, de cidadãos comuns não treinados em técnicas artísticas, misturados a pessoas educadas para a dança fará parte da proposta estética perseguida pelos experimentadores. Haverá abundante uso de atos cotidianos e de posturas

³⁵ Segundo André Lepecki (1999), as historiadoras Sally Banes e Susan Manning divergem entre si quanto ao período em que se iniciam as *práticas pós-modernas* na dança. Banes considera que sua gênese e desenvolvimento se deram durante a década de 1960, a partir dos trabalhos do *Judson Church Theatre* e de coreógrafos americanos como Trisha Brown, Steve Paxton, Simone Forti e Yvonne Rainer. Manning, por sua vez, considera que não só o modernismo na dança americana irá durar até fins de 1970, quanto o pós-modernismo só terá início em princípios dos anos 80, quando os coreógrafos começarão a distanciar-se das duas atitudes definidoras do modernismo na dança: *racionalização reflexiva do movimento e oposição ao balé*. Cf. LEPECKI, André. Crystallisation: Unmaking American dance by tradition. **Dance Theatre Journal**, v. 15, n. 2, p. 26-29, Feb. 1999. Disponível em: <http://www.sarma.be/nieuw/critics/lepecki.htm>. Acesso em: 14 ago. 2005.

casuais nas criações coreográficas, desmistificando o virtuosismo em favor de gestos *naturais*. O espírito democrático e a política não-discriminatória, tanto da produção cooperativa quanto dos métodos coreográficos, terá forte conotação ideológica e “se destinava a despir do polimento o estilo da dança e restituir à dança o que se reconheceu ser uma autenticidade de presença antiteatral” (BANES, 1999, p.99).

O projeto político encampado por diferentes campos da arte nesse período buscaria no corpo consciente um instrumento de conexão cósmica e social. Através da expansão da consciência e da intensificação dos processos de percepção ansiava-se não necessariamente transcender a vida material, mas enraizar-se ainda mais nela por meio do corpo físico. O corpo passaria a ser compreendido como inteligência canalizada na própria fisicalidade. A idéia do *corpo inteligente* será manifestamente defendida na obra *The Mind is a Muscle* (*O pensamento é um músculo*), apresentada pela dançarina Yvonne Rainer em 1966: se exigiria do bailarino não somente ser um *corpo dançante*, mas um *pensante corpo dançante* (BANES, 1999). Paradoxalmente, a ânsia pela unidade e pelo absoluto se expressaria coreograficamente na aversão por um ponto de vista único e centralizado, fazendo-se uso abundante da fragmentação, colagem, superposição, hibridismo e indeterminação nas estruturas compositivas.

A coreógrafa Pina Bausch (1940-2009) será considerada, junto com Susanne Linke (1944) e Reinhild Hoffman (1943), um dos expoentes máximos da cultura alemã dos anos de 1970 e precursora do gênero *tanztheater* (popularizada como *dança-teatro*) que se difundiria por todo o mundo. O *tanztheater* não representaria apenas uma reação à orientação tecnicista e abstrata seguida pela dança estadunidense ou ao academicismo pós-guerra que dominaria a Alemanha até fins dos anos de 1960, mas parte de uma continuidade histórica que teria laços com a filosofia de trabalho desenvolvida pela escola dirigida por Kurt Jooss, a

*Folkwang Schule*³⁶ localizada na cidade de Essen. Nela, tanto Bausch, quanto Linke e Hoffman, completariam sua formação.

Assim, o *tanztheater* de Pina Bausch terá raízes nas experiências colaborativas tanto da arte americana – Bausch estudaria e dançaria com expoentes da dança norte-americana de inícios de 1960 – quanto no expressionismo alemão ligado à escola e companhia de Jooss (com quem também atuou profissionalmente). A mistura da tendência americana com tradições do teatro europeu se evidenciará nas formas de hibridar dança e teatro. Bausch não buscará uma unidade entre forma e conteúdo, mas explorará a natureza lingüística de ambos dança e teatro por meio de procedimentos de fragmentação e repetição. O processo de criação e de composição de seus números de dança, articulando vocabulários cotidianos e extra-cotidianos, se caracterizará pelo grau significativo de auto-referencialidade³⁷ de suas codificações, buscando nas experiências autobiográficas de seus dançarinos os elementos para a confecção de seu artesanato coreográfico e para sua declaração da condição existencial humana.

Nos trabalhos de Bausch, os usos que se faz do corpo escapam à polarização *corpo como produtor de significado / corpo como fisicalidade*. Dando a mesma importância aos gestos cotidianos e técnicos, Bausch expõe as relações corpo-mente, pensamento-movimento, sentimento-expressão, cultura-natureza, teatro-dança, indivíduo-sociedade de forma tensional, explicitando-as em sua

³⁶ A *Folkwang Schule*, criada em 1927 na cidade de Essen (Alemanha), convidaria Kurt Jooss para dirigir um departamento de dança onde se pudesse combinar o estudo da dança, da música e do teatro. Jooss, junto com seu assistente Sigurd Leeder, sistematizará um programa seguindo as idéias da dança educativa desenvolvida por Rudolf Laban. Entretanto, fugindo dos nazistas, Jooss e parte de sua companhia – o *Ballets Jooss* – se estabelecerão na Inglaterra até 1949, quando Jooss será novamente convidado para reassumir seu antigo posto como diretor da *Folkwangschule*. Cf. PARTSH-BERGSOHN, Isa; BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany**: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2003.

³⁷ A noção de auto-referencialidade insere o trabalho de Pina Bausch em categorias estéticas que se distanciam da esfera do representacional em direção ao *presentacional*, privilegiando a corporeidade e suas qualidades expressivas em detrimento de codificações e modos convencionais de organização da linguagem cênica. O corpo aqui não remete a uma idéia ou sentimento, mas tão somente a si mesmo, superando o dualismo impressão-expressão e ampliando sua capacidade polissêmica. Para maiores referências, vide BONFITTO, Mateo. Do texto ao contexto. **Revista Humanidades**, Brasília, edição especial, n. 52, p. 45-52, nov. 2006b.

arbitrariedade, fragmentação e paradoxismo (FERNANDES, 2000; TAMBUTI, MOYANO, [1994?]). Do mesmo modo, diferentes expressões da dança-teatro alemã – os trabalhos de Johann Kresnik e Gerhard Bohner, por exemplo – se construirão sobre princípios fundados num novo modo de conceber o corpo em cena.

Especialmente a partir dos anos de 1980, a atitude de oposição às idéias e propostas de gerações artísticas precedentes será abandonada, ocorrendo um movimento gradual de aproximação entre diferentes tendências estéticas e de experimentação de novas possibilidades, tanto no que concerne aos padrões de treinamento técnico, quanto de estrutura coreográfica e dramaturgica. Após as experiências dos coreógrafos americanos com a abstração e os gestos formalistas, haverá um retorno ao fascínio pelas narrativas de histórias e por conteúdos emocionais como fonte coreográfica. Porém, essa tendência não significará um retorno aos estilos narrativos do balé clássico ou da dança moderna, mas uma maneira de experimentá-los em novas articulações, destilando-os e recontextualizando-os de forma crítica. De acordo com Kátia Canton (1994), a *danse nouvelle* francesa, exemplificada pelo estilo da coreógrafa Maguy Marin, revelará a atração dos novos coreógrafos pela convenção e pela narratividade:

[...] Marin compartilha as preocupações estéticas da nova geração de coreógrafos franceses que criou a *danse nouvelle*. Essas preocupações podem ser resumidas, *grosso modo*, como uma crença de que os indivíduos não podem ser separados de seu contexto físico, narrativo e histórico. Todo material coreográfico é uma narração e, portanto, veicula algum tipo de mensagem.³⁸

Da mesma forma, as manifestações do corpo em cena elucidarão representações, corporeidades e modos organizativos que cada geração e/ou época adotará. A noção de corpo cênico é, portanto, algo cambiável, que se

³⁸ CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou...** O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. Tradução de Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994, p.119.

transformará conforme revisões, crises, questionamentos, mas também conciliações, concordâncias e acomodações que venham a ocorrer quanto ao hábito corporal cênico por parte de gerações estéticas sucessivas. O movimento da história, complexo e paradoxal, não é uma seqüência ordenada ininterrupta: é um processo que abriga simultaneamente continuidades e rupturas, a partir das quais as representações das coisas e fenômenos do mundo tendem a deslocar-se de lugar, transformar-se, mas também reter os registros e assimilações de épocas prévias. Uma representação é sempre um modo de imaginar o mundo, de organizá-lo internamente dando-lhe forma, significado, existência.

Por meio da categoria *corpo cênico*, buscaremos, portanto, chegar a uma definição de como cada criadora percebe e entende as manifestações corpóreas, seus modos de gestão na criação em dança até suas formas de utilização em cena.

1.2.2. Princípios estruturais

De acordo com Ribeiro (1997a), será a partir da reformulação de muitas das regras adotadas pelo balé que o *corpo desencarnado* da bailarina – leve, ágil, volátil – empreenderá sua descida à terra, ao humano. O fato de Isadora Duncan e diversas outras bailarinas modernas dançarem descalças não terá a intenção de expressar apenas a liberalização do corpo; significará sobretudo uma mudança radical quanto ao uso de seu peso e sua relação com a força da gravidade: se, no balé romântico, a sapatilha de pontas simbolizava o desejo de alcançar o espaço *espiritual* por meio do esforço contínuo de despregar-se da gravidade; na dança moderna, o contato dos pés descalços com o solo terá um sentido metafórico, de reencontro e fusão com as raízes, num movimento de retorno à terra e ao próprio corpo.

Outro aspecto que terá grande influência sobre os bailarinos modernos será a retomada da idéia de dança como forma ritual, capaz de sustentar idéias e sentimentos, em oposição ao caráter decorativo e de entretenimento que possuía o balé (TAMBUTTI, MOYANO, [1994?]). Toda uma tradição expressionista e expressiva da dança admitirá que o movimento nasce de uma motivação interna. Principiando pela necessidade de entendimento das relações entre interioridade e exterioridade, entre cinestesia (sentido de percepção do movimento e do estado corporal) e sua representação em movimento, criarão inúmeras novas técnicas corporais e coreográficas para expressar suas inquietações.

Rudolf Laban pode ser considerado um teórico do movimento em geral. Seus estudos revolucionaram a dança e influenciaram (e ainda influenciam) toda uma geração de dançarinos, coreógrafos e artistas cênicos. Na sua visão, a fluência do movimento corporal será o elemento primário que conduzirá à dança. Embora partilhasse do interesse de Dalcroze pelos ritmos naturais do corpo, diferentemente deste, Laban acreditará na independência da dança em relação à música. Desenvolverá suas teorias de movimento (*LMA – Laban Movement*

Analysis) baseadas no estudo de quatro categorias fundamentais: Corpo-Expressividade-Forma-Espaço.

Uma de suas principais ferramentas será o uso da improvisação que, no entanto, não será usada de forma livre, mas estruturada e precisa. Um traço característico do sistema de dança criado por Laban – e que será seguido pela escola de seus sucessores Mary Wigman, Kurt Jooss e Sigurd Leeder (1902-1981) – será a rejeição a modelos e padrões pré-fixados, encorajando seus alunos a explorarem, nos *études* que ensinava, um jeito inédito e pessoal de se moverem.

Wigman se tornará a mais radical representante do expressionismo coreográfico alemão. Opondo-se fortemente ao formalismo do balé e considerando-o incompatível com os princípios da dança moderna, edificará sua proposta artístico-pedagógica da forte convicção na liberdade de expressão individual do dançarino e no ímpeto emocional como fonte geradora de movimento. Seu método de ensino se fundará no uso da respiração como força dinâmica primária, sintetizada no binômio *tensão-distensão*; e na consciência rítmica do movimento como legado da formação recebida no Método Dalcroze (PARTSCH-BERGSOHN, BERGSOHN, 2003; TAMBUTTI, MOYANO, [1994?]). Afastando-se da cópia de padrões exteriores para o alcance de *estados do movimento*, sua dança ficará conhecida como *Ausdrucktanz* (dança de expressão), termo cunhado à época do aparecimento do Expressionismo (1905-1920) na Alemanha, assim como seus correlatos *Absoluter tanz* (dança absoluta), *Neuer künstlerischer tanz* (nova dança artística) e *freier tanz* (dança livre).

Jooss, por sua vez, disseminará os ensinamentos de Laban primeiro na *Folkwang Schule* de Essen, entre os anos de 1927-1933 e após seu retorno em 1949; depois em *Dartington Hall*³⁹, escola rural experimental situada no sul da Inglaterra, na qual este se refugiará por ocasião da *Segunda Guerra* e das

³⁹ *Dartington Hall* era uma escola progressista dirigida pelo casal Leonard e Dorothy Elmhirst, situada em Devonshire, Inglaterra. Além do departamento de Belas Artes, que reunia atividades nas diferentes linguagens artísticas, oferecia também práticas e oficinas relacionadas à agricultura, artesanato etc. Kurt Jooss permaneceu em *Dartington Hall* entre os anos de 1934 a 1939. Cf. PARTSCH-BERGSOHN, Isa; BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany**: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2003.

dificuldades enfrentadas com os nazistas na Alemanha. Ao esclarecer sobre seu programa de treinamento na *Folkwang Schule*, dirá:

Nosso objetivo é sempre a dança-teatro, compreendida como forma e técnica de coreografia dramática, preocupada de perto com o libreto, música e sobretudo com os artistas intérpretes. Na escola e no estúdio, a nova técnica de dança deve ser desenvolvida rumo a uma ferramenta objetiva não pessoal para a dança dramática, a técnica do balé clássico tradicional a ser gradualmente incorporada.⁴⁰

Em sintonia com o programa da *Folkwang Schule*, a escola de *Dartington Hall* incluirá em seu currículo os princípios da dança educativa de Laban – a *eukinética* (qualidades de movimento), a *coréutica* (harmonia espacial) e a *labanotation* (notação do movimento) –, a técnica Jooss/Leeder, música, teatro e outros assuntos relacionados à cena teatral. Desenvolvendo paralelamente seu trabalho coreográfico, o *Ballets Jooss* se tornará à época a única companhia de dança a combinar elementos do balé clássico e princípios modernos de movimento, concretizando uma versão muito própria de dança-teatro.

Na dança moderna americana haverá maior tendência por parte dos diferentes criadores de estruturarem sistemas técnicos codificados e objetivamente transmissíveis, traduzindo-se em assinaturas identificáveis de estilos próprios ou *idioletos*. Não é à toa que as técnicas ficarão conhecidas pelos nomes de seus inventores: Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958), José Limón (1908-1972), Lester Horton (1906-1953), Louis Falco (1942-1993), Alwin Nikolais (1910-1993), Merce Cunningham (1919-2009).

Isadora Duncan, Ruth St. Denis (1878?-1968) e Ted Shawn (1891-1972) representarão a *primeira geração*⁴¹ de bailarinos pioneiros da dança

⁴⁰ Tradução do original: “Our aim is, as always, the dance theater, understood as form and technique of dramatic choreography concerned closely with libretto, music, and, above all, with the interpretative artist. In school and studio the new dance technique must be developed toward a non-personal objective tool for the dramatic dance, the technique of traditional classical ballet to be gradually incorporated”. Ibid., p. 26.

⁴¹ Além de Duncan, St. Denis e Shawn, pertencem a esta primeira geração a americana Loie Fuller (1862-1928) e a canadense Maud Allan (1883-1956).

moderna americana. Se Duncan não conseguirá sistematizar suas descobertas numa técnica própria, Ted Shawn elaborará a sua sob forte influência do francês François Delsarte, criando em conjunto com St. Denis a *Escola Denishawn*. A *segunda geração*, composta inicialmente por Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman (1901-1975), se formará na *Denishawn*. Porém, recusando a orientação que seus antecessores darão às suas danças – Duncan se baseará nos modelos da cultura grega, enquanto St. Denis e Shawn partirão da investigação de temas regionais e de formas orientais e exóticas –, os artistas seguirão caminhos separados, criando e formalizando sistemas de movimento e princípios pedagógicos específicos.

Graham e Humphrey foram, sem dúvida, as duas principais representantes deste segundo grupo de coreógrafos. Tanto a técnica de Graham quanto a de Humphrey se desenvolveriam a partir de concepções dialéticas, estruturando princípios técnicos baseados em pares de oposição: contração-expansão em Graham; queda-recuperação em Humphrey. Ambas buscariam desenvolver idiomas que fossem capazes de corporificar emoções. Mas se a Graham interessaria o conflito do homem consigo mesmo, Humphrey por sua vez abordaria o drama humano em relação ao ambiente social (BARIL, 1987; COHEN, 1973).

A ênfase em conteúdos subjetivos e a permanente disposição para romper e experimentar serão características marcantes deste segundo ciclo, que verá ascender uma geração de novos coreógrafos interessada em exprimir uma fisicalidade e personalidade próprias, tais como José Limón, Helen Tamiris, Hanya Holm, Louis Horst, Lester Horton, Erick Hawkins, Anna Sokolow. Esta atitude favorecerá a criação de inúmeras técnicas e repertórios que serão, mais que tudo, conseqüência de pressupostos ideológicos existenciais. Interessante notar que muitas dessas propostas experimentais tenderão a passar por processos posteriores de escolarização, instituindo e sistematizando práticas pedagógicas que se distanciarão fortemente de suas dinâmicas revolucionárias iniciais. Isso

significa que a dissolução de determinadas fronteiras estéticas não será acompanhada, no mais das vezes, por uma similar renovação pedagógica.

Após os anos de 1950, uma *terceira geração* da dança moderna, representada em especial por Merce Cunningham e Alwin Nikolais, desafiará sua dimensão dramática e adotará uma orientação abstracionista, mais preocupada com a imagem cinética que com a expressão de qualquer conteúdo emocional:

As criações deste terceiro grupo requerem uma forma de emoção não convencional, como demonstram as surpreendentes abstrações de Alwin Nikolais, a sutil utilização do gesto cotidiano por parte de Merce Cunningham, a hábil mescla de movimentos de Paul Taylor ou a explosão de interioridade de Murray Louis.⁴²

Todos estes criadores atuarão dentro do período de transição da modernidade para a chamada pós-modernidade na dança, rompendo com inúmeros outros princípios empregados pela geração anterior quanto ao uso do corpo, movimento, forma, vestuário, cor, som, luz.

A improvisação será técnica bastante apreciada pelos movimentos vanguardistas americanos da década de 1960 por duas razões principais: simbolizará a liberdade; confiará na sabedoria cinética do corpo em contraste com a decisão predeterminada, racional (BANES, 1980). O coreógrafo e professor Alwin Nikolais (2005) definirá improvisação como sendo, ao mesmo tempo, *coreografia do instante* e *performance do instante*, indicando a íntima ligação que se estabelece entre os atos de compor e performar num processo improvisacional. Como técnica artística de tomada de decisões no instante da ação cênica, exigirá por parte do dançarino competências complexas, como a capacidade de abrir canais receptivos e lançar mão de componentes intuitivos, assumir atitude interna alerta e explorativa em relação aos materiais em jogo, mas especialmente saber

⁴² Tradução do original: “Las creaciones de este tercer grupo requieren una forma de emoción no convencional, como demuestran las sorprendentes abstracciones de Alwin Nikolais, la sutil utilización del gesto cotidiano por parte de Merce Cunningham, la hábil mezcla de movimientos de Paul Taylor o la explosión de interioridad de Murray Louis”. BARIL, Jacques. **La danza moderna**. Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós, 1987, p. 16-17.

formular um plano racional para gerar a ação numa conformidade coesa com as regras pré-estabelecidas ou com o contexto de atuação.

A época assistiria também ao grande florescimento de diferentes práticas denominadas *holísticas* – o *yoga*, as técnicas de respiração, os métodos somáticos, a expressão corporal, as terapias orientais, dentre outros – como caminho potencial à abertura dos canais sensoriais e integração dos processos perceptivos e de autoconsciência. Segundo Judith A. Gray (1989), o holismo corresponde à visão da realidade como unidade orgânica e integrada, resultando numa totalidade maior que a soma de suas partes. Já a aprendizagem holística diz respeito ao tipo de processamento que integra estímulos quantitativos (analíticos e computacionais) e qualitativos (intuitivos e heurísticos, isto é, baseados em estratégias e procedimentos que conduzem à resolução de problemas e que se utilizam técnicas de auto-educação).

Uma exigência que caracterizará os criadores tanto da *nova dança* americana quanto da centro-européia a partir da década de 1980 será a formação e treinamento multidisciplinares de seus intérpretes, traduzindo-se em assinaturas ou gêneros reconhecíveis de alguns desses autores. Diversos coreógrafos nacionais e internacionais de vanguarda passarão a trabalhar sob o enfoque de maior democracia estilística, sem vincular suas companhias a uma escola de dança particular – situação comum no passado –, buscando dançarinos com formação técnica mais *neutra* e híbrida, isto é, com ênfase cada vez menor em treinamentos exclusivistas ligados a estilos de dança característicos. Em muitas produções, os dançarinos serão constantemente convidados pelo coreógrafo a colaborar na criação de movimentos e/ou nas regras de composição coreográfica, trabalhando de maneira mais autoral que reprodutiva e com ênfase cada vez menor em escolas e modelos estéticos das tradições da dança.

A fim de identificar e analisar o conjunto de ferramentas técnico-artísticas que serão empregadas nos processos de criação das artistas estudadas, a categoria *princípios estruturais* tratará de investigar tanto influências recebidas de seus antecessores, quanto seus possíveis desdobramentos.

1.2.3. Estruturação de linguagem

A escritura cênica, definida como “encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto de sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações” (PAVIS, 1999, p. 132), expressa uma *cultura coreográfica*, isto é, um modo de dispor de ferramentas, técnicas e materiais específicos, que pode ser situada histórica e artisticamente.

Em Reflexões sobre o romance moderno, o teórico-crítico de literatura e teatro Anatol Rosenfeld (2006) sustentará que em cada fase histórica existe um *espírito unificador (Zeitgeist)* que se comunica a todas as manifestações de cultura em contato, interligando diferentes campos de conhecimento (filosofia, artes, ciência). Com base nessa suposição, Rosenfeld tratará da *desrealização* como fenômeno que se evidenciará na pintura desde fins do século XIX e que incluirá, além da pintura abstrata ou não-figurativa, correntes figurativas como o cubismo, o expressionismo e o surrealismo. A desrealização se referirá “ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 2006, p.76). Como fenômeno manifesto analogamente em todos os campos da arte, ele analisará sobretudo as alterações sofridas pelo romance moderno. Apoiando-nos em pressupostos do autor a respeito das linguagens da pintura, do romance e do teatro, podemos buscar alguma correspondência na dança, colocando algumas dessas idéias em estado de pesquisa e experimentação.

Sob o ponto de vista temático, por exemplo, o *espaço de ilusão* do balé romântico, sobrenatural, escapista, expressão da união impossível entre matéria e espírito, será substituído no projeto moderno pelo *espaço da verdade* – verdade que se revelará múltipla, precária e transitória e que colocará em dúvida a posição central da consciência humana face ao mundo (visão antropocêntrica). Rosenfeld (2006, p.81) afirma que as modificações de ordem estrutural e temática sofridas pelo romance moderno, à semelhança de outras formas artísticas, incorporam “a

visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum”, num processo por ele denominado como “desmascaramento do mundo epidérmico de senso comum”. Grosso modo, a arte moderna negará o compromisso com o espaço-tempo posto como real e absoluto e, portanto, com a cronologia dos fatos cuja ordem oscilará constantemente.

A perspectiva aplicada às criações dos coreógrafos modernos será também a da *lente interior* (mesmo quando tratar dos coletivos e das suas relações), em oposição ao absoluto, lógico e seqüencial do mundo exterior. Enquanto que no balé, a introdução da ação dramática, da pantomima e de personagens serão recursos amplamente empregados para narrar histórias de cunho fantasioso num nível não mais que literal, causal e cronológico; na dança moderna, as temáticas buscarão relação mais estreita entre homem e presente histórico, em variantes psicológicas ou sócio-culturais (NAVAS, 1987). Isso trará um deslocamento fundamental das formas narrativas modernas em relação às baléticas: elas não terão como finalidade a simples descrição de uma fábula ou história, mas emergirão de uma infinidade de outras referências que não um argumento escrito, substituindo os *libretos* baseados em contos de fada típicos do balé romântico. Embora certas correntes venham a utilizar estruturas literárias em suas composições, os modos de articulá-las aos demais materiais cênicos (movimentos, sons, imagens, figurinos, objetos) produzirão novas redes semânticas, em enfoques microscópicos (fluxos psíquicos e situações humanas arquetípicas) ou macroscópicos (tratando de grandes espaços e coletivos).

Também a arquitetura dos espaços de encenação da dança romperá com os padrões usualmente adotados pelo balé. A estrutura de palco italiano ilusionista, fechado numa *caixa preta* (com proscênio, poço de orquestra, rotunda, tapadeiras e cortinas pretas), manterá clara separação entre espectador e palco, ampliando a profundidade da imagem cênica e por conseqüência seu poder de sugestão. A estética do balé, sobretudo da época romântica, em sua obsessiva busca pela perfeição, exigirá um olhar à distância que acentue ainda mais o efeito alucinatório pretendido por suas grandiosas paisagens cenográficas e imprima

maior veracidade ao desenvolvimento das histórias mágicas. O desenho de luz combinado ao uso de complicados cenários e outros aparatos mecânicos serão recursos amplamente empregados para enfatizar o espaço ilusório.

A linguagem moderna, por seu lado, repensará o espaço teatral em diferentes possibilidades de participação e de emoção do espectador, propiciando relação mais direta entre público e dançarinos. Isso explicaria, em muitas produções modernas, a opção por espaços de dimensões reduzidas, a *abertura* da caixa cênica e a flexibilização dos espaços fixos de performance, permitindo novos trânsitos entre a obra de arte e sua recepção.

Pelos pressupostos de Rosenfeld, a eliminação da perspectiva ou da ilusão do espaço teria se dado analogamente – embora de modo diverso – na pintura, no romance e no teatro a partir de inícios do século XX. Sobre o teatro, ele diz:

O palco à italiana era tipicamente um palco perspectívico. A cena moderna, 'espacial', sem caixa de palco, cena que faz parte da sala de espetáculos, sem separar-se dela pela moldura que a 'enquadra' e constitui como mundo distinto, é nitidamente aperspectívica. Há uma interpenetração entre o espaço cênico e o espaço empírico da sala que borra a perspectiva. Resultado semelhante decorre dos teatros de arena.⁴³

O princípio da quarta parede⁴⁴ não seria possível sem o palco italiano. O espectador, na sala italiana, mantém-se posicionado frente ao quadro que observa de forma fixa, estática, distanciada; isto é o que determina sua face-a-face com o espetáculo. As produções modernas questionarão essa relação tradicional e, mesmo que não rejeitem completamente a arquitetura italiana, a farão trabalhar a seu favor. Isso reclamará do espectador outro tipo de disposição

⁴³ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto I**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 75-97.

⁴⁴ Para aprofundamento do conceito de *quarta parede*, vide PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 315-316.

(afetividade) para adentrar o novo universo estético, exigindo-lhe uma *postura produtiva* que o auxilie a elaborar entendimentos com a obra.

Também a estrutura das obras coreográficas modernas sofrerá profundas modificações. Corpo, espaço, movimento, som, vestuário, cenografia serão exaustivamente testados, descompostos e rearranjados, dando origem a uma infinidade de novos repertórios e artesanatos coreográficos. Em *Imagens da Dança em São Paulo*, a pesquisadora da dança Cássia Navas (1987) analisará diferentes períodos da dança paulistana a partir da leitura de uma amostragem de fotografias, tratando dos modos de passagem entre sucessivas tendências estéticas. Nos percursos da modernidade da dança na cidade, identificará rastros das vertentes americana e europeia impressos nas *fotocoreografias* de grupos e artistas locais, expondo aproximações quanto às suas formas de manifestação cênica (corpo, tempo, espaço).

Do ponto de vista do espaço cênico, a movimentação dos bailarinos, que no balé utilizava-se quase que exclusivamente dos níveis alto e médio, ocupará níveis espaciais mais medianos e baixos, incidindo diretamente no eixo central de visão do espectador que se dispersará mais democraticamente pelos diferentes pontos do espaço. Ainda, se no balé, o emolduramento formado pelo conjunto de bailarinos em torno das figuras centrais de solistas ou *primas ballerinas* enaltecia o ponto de fuga perspectivo, nas obras modernas este aspecto será flexibilizado por meio de um uso maior de evoluções coletivas ou formações grupais, multifacetando possibilidades de composição coreográfica e privilegiando, em maior grau, a visualização das formas e volumes espaciais que das linhas do desenho coreográfico. A relação entre bailarinos e boca de cena também se diversificará: eles se deslocarão mais livremente pelo espaço, explorando variações de direção sem a preocupação de manterem-se voltados para a face frontal da caixa cênica, como nas obras clássicas. Do mesmo modo, seu olhar não mais se projetará para a infinita parede da dança clássica; ele se voltará, ou para si mesmo, ou em direção ao público, abolindo com mais frequência a quarta parede do teatro.

A partir dos anos de 1950 e sobretudo 1960, o tom formalista e anti-expressionista dominaria a cena e outras preocupações tomariam lugar, revertendo numa renovação de técnicas, repertórios e métodos de trabalho. A poesia seria buscada na própria linguagem cinética e na manipulação de elementos básicos da cena – movimento, espaço, forma, cor, som, luz – e não na decifração literal do drama existencial (NIKOLAIS, 1973).

Favorecendo-se do contexto interativo entre as diferentes áreas artísticas e encontrando esteio nas estruturas e atitudes performáticas da nova música, das artes visuais, cinema, poesia e teatro, a dança se enriqueceria de estratégias criativas inéditas. A música serial e as formas sonoras ruidosas, a *action painting*, os *happenings*, a arte pop, o cinema *underground*, o *teatro do absurdo* forneceriam recursos a serem testados e incorporados pelos novos coreógrafos. Os esquemas de composição colocariam em ação técnicas que subverteriam deliberadamente a narrativa e os significados emocionais da dança moderna padrão, fazendo largo uso da aleatoriedade, *assemblage*, fragmentação, repetição, improvisos, estruturas matemáticas, paradoxismos, organizações espaciais sincrônicas, ambigüidades de tempo e espaço, determinação espontânea, dentre outros. A ação se moveria para fora dos teatros e locais de trabalho em direção às ruas e todo e qualquer cidadão seria chamado a se expressar artisticamente.

Mas será principalmente nos finais da década de 1970 e início dos anos 80 que o debate em torno do conceito de dramaturgia – para além da sua simples associação com o texto teatral – ganhará destaque nos meios artísticos, acadêmicos e de comunicação (BRAVI, 2002). A fim de dar conta dos fenômenos em expansão, novas terminologias serão cunhadas: *dramaturgia da dança*, *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia da fisicalidade*, dentre outras. Se, de um lado, haverá uma tendência cada vez maior por parte dos representantes da dança de especializar discursos e processos relacionados ao seu *métier* daqueles praticados por outras formas de arte; de outro, a dança colocará exaustivamente à

prova idéias, materiais, estruturas, metodologias partilhadas por gêneros estéticos distintos, expandindo seus próprios limites lingüísticos.

O conceito de fisicalidade⁴⁵ nascerá da descoberta do valor comunicativo e expressivo do corpo e virá no rastro dos projetos estéticos das vanguardas históricas e de suas intervenções multidisciplinares e necessariamente corporais. Mesmo que associada a outras formas narrativas, terá no corpo e na expressão física os protagonistas desse processo de alargamento de fronteiras, fazendo nascer soluções como o dança-teatro, o teatro-físico ou a performance corporal. Ribeiro esclarece:

[...] nos espetáculos de dança a dramaturgia é realizada a partir dos movimentos e da gestualidade dos bailarinos, que com seu corpo 'dizem coisas'. Não se trata aqui de uma narratividade, mas de uma fisicalidade. Quer dizer, uma narratividade sem sintaxe, algo parecido à imagem dos ideogramas da escrita chinesa.⁴⁶

A *danse nouvelle* e o *tanztheater* europeus nascerão, em parte, como resposta à abstração da dança americana; dizemos *em parte* pelo fato de não terem se desenvolvido como movimentos de recusa aos preceitos da arte daquela geração, a exemplo do que ocorreu com a dança moderna em relação ao balé. O contato de artistas europeus com as obras dos americanos pós-modernistas Caroline Carlson, Merce Cunningham, Alwin Nikolais e Trisha Brown, mas também com o butô japonês e com o teatro contemporâneo, sobretudo o teatro do absurdo, produzirá efeitos assimilatórios (CANTON, 1994), influenciando a

⁴⁵ Segundo Ribeiro (1997b), o filósofo e poeta Paul Valéry (1871-1945) pode ser considerado um dos precursores da tentativa de formular uma teoria para a dança. Ele criará três conceitos fundamentais, expostos aqui resumidamente: o conceito de *conscientização do corpo*, o conceito dos *quatro corpos* e o par de conceitos *corporeidade-fisicalidade*. Para ele, a fisicalidade diria respeito aos domínios do atlético, do espontâneo e do quantitativo, definiria uma existência tanto individual quanto relacional, mas não necessariamente comunicacional e artística. A corporeidade, como *quarto corpo*, seria a forma que possibilitaria a arte dos gestos e do movimento: domínio da fisicalidade já organizada, com a intenção de constituir um código passível de ser interpretado. RIBEIRO, António Pinto. **Corpo a corpo: Possibilidades e limites da crítica**. Lisboa, Portugal: Edições Cosmos, 1997b, p. 85-89.

⁴⁶ RIBEIRO, António Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa, Portugal: Vega, 1994, p. 18.

formulação de estilos narrativos distintos e expandindo as noções de dramaturgia até então empregadas.

Em *Le processus dramaturgique* (Contredanse, 1997), a dramaturga de teatro e dança Marianne van Kerkhove aborda diferentes acepções do termo *dramaturgia na dança*, trata de defini-la como *uma prática consciente*, expondo o aspecto contingente, não prescritivo, mas também particular que o termo assume na dança em fases mais recentes de sua história. Embora a idéia de uma dramaturgia em dança exista desde que *dança é dança*, isto é, desde que esta se afirma como forma de arte distinta e independente, é nos modos mais recentes de produção – baseados em lógicas de construção que privilegiariam o processo de trabalho sobre o resultado final – que seu conceito e prática serão conscientemente questionados e forçados a novas remodelagens.

A dramaturgia com caráter de processo poderá, entretanto, se referir a um amplo arco de procedimentos cênicos provocadores do alargamento de fronteiras. Kerkhove definirá alguns dos determinantes internos relacionados à dramaturgia processual na dança: não elaboração prévia sobre o resultado a que se quer chegar, privilegiando o processo de trabalho sobre o produto cênico; escolha e investigação de materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, idéias, etc), cujo comportamento é testado por meio de repetições contínuas até a emergência de estruturas de significação; consideração do “material humano” (personalidade e capacidade técnica dos *performers*) como fundamento principal da criação; definição de um conceito / forma somente ao final desse processo.

Para ela, dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas e pode ser resumidamente definida como *composição*: “trata-se de ‘controlar’ o todo, de ‘pesar’ a importância das partes, trabalhar com a tensão entre a parte e o todo [...]. A dramaturgia é o que faz ‘respirar’ o todo” (KERKHOVE, 1997, p.20). A idéia de todo a que se refere Kerkhove não está, entretanto, relacionada à possibilidade da obra constituir-se como unidade significativa, catalisadora de um sentido unívoco,

mas à sua capacidade de aproximar-se da realidade. A *poesia cênica* é para ela, antes de tudo, uma visão de mundo.

A elaboração dramática está ligada, portanto, às maneiras como cada criador entende o mundo, o acolhe, com ele se relaciona, criando fragmentos que podem ser visíveis em suas obras. Trataremos de analisar na categoria *estruturação de linguagem* as formas como cada artista realiza a escritura cênica e organiza seus diversos sistemas constitutivos.

1.3. Recorte do objeto: *Obra de Referência, Obras de Contraste*

Conforme previamente esclarecido na *Introdução* desse trabalho, as artistas Célia Gouvêa e Sônia Mota tiveram intensa produção artística dentro do recorte contextual escolhido para a pesquisa (1974-1993). Ao manipular o material coletado, confrontando documentos diversos (entrevistas, registros audiovisuais dos espetáculos, fotos, materiais textuais diversos como programas, críticas, reportagens jornalísticas), mostrou-se evidente a necessidade de realizar outras incisões no conjunto das obras, decompondo-o e recompondo-o em novas partes, para fins de interpretação. Em geral, a própria dinâmica da pesquisa artístico-acadêmica acaba por construir padrões de marcha investigativa – movimentos que não são sempre lineares, mas que impõem idas e vindas, círculos e suspensões – que podem revelar novos modelos para a análise. Uma leitura diacrônica dos documentos seja talvez menos interessante que a possibilidade de observá-los sincronicamente, buscando alcançar uma compreensão mais profunda de seus sentidos e manifestações.

Uma solução que se apresentou à difícil tarefa de integrar, a essa discussão, o grande número de obras coreográficas das artistas foi a seleção de algumas das peças que fossem tanto representativas de suas trajetórias, quanto permitissem chegar a uma apreciação qualitativa dos princípios que nortearam seus processos de criação e escrituração cênica dentro do período que nos interessa. Um primeiro elemento seletivo foi, evidentemente, destacar as obras que possuíam algum tipo de registro audiovisual (gravação em vídeo disponível). A apreciação de cada exemplar em vídeo permitiu que, aos poucos, a escolha fosse se delineando a partir dos seguintes critérios: recorrência de elementos estéticos; realização de pesquisa de linguagem que tenha revertido na renovação dos códigos e convenções estéticas com relação ao contexto cultural da época de criação; existência de material textual (programas, críticas e/ou reportagens jornalísticas) contendo informações relevantes sobre a obra, que viessem a

colaborar na análise. Além destes, outro aspecto considerado para a escolha foi o fato da criação ter sido concebida para o grupo sob a direção de cada coreógrafa na época, buscando colocar em destaque as experiências realizadas dentro de um esquema de produção de relativa continuidade e que estivessem, portanto, comprometidas com a procura de uma assinatura mais autoral. No caso de Célia Gouvêa, a solução foi imediata já que esta manterá um grupo permanente sob sua direção, em parceria com Maurice Vaneau – o *Teatro de Dança de São Paulo*⁴⁷. No caso de Sônia, que não manteve grupo próprio permanente, optamos por trabalhar com as obras que foram produzidas de suas parcerias mais constantes – seja de sua fase como professora no *Teatro Galpão*; seja das colaborações realizadas ao longo de quase quatro anos com o *Grupo Andança*; ou ainda das consecutivas produções que realizou para o *Grupo de Dança Cisne Negro* do final da década de 1970 em diante.

Dentre as obras escolhidas após a primeira triagem, elegemos, do conjunto de obras de cada artista, uma ***Obra de Referência*** que viesse a funcionar como eixo orientador da discussão. Essa obra será analisada individualmente e, portanto, de forma mais detalhada. As demais peças, que serão chamadas aqui de ***Obras de Contraste***, também de substancial importância dentro da produção das artistas, serão analisadas em seu conjunto e contrastadas com a *Obra de Referência*. A finalidade é a de compreender seus modos de tratar os diferentes materiais e procedimentos cênicos e estruturar a linguagem coreográfica, tanto em sua individualidade, quanto em seus possíveis cruzamentos. As designações *Obra de Referência* e *Obras de Contraste* têm, portanto, como única finalidade a distinção entre a obra que será analisada individualmente e as demais peças que serão analisadas dentro do conjunto de obras da artista, facilitando a comunicação das escolhas efetuadas. Elucidaremos,

⁴⁷ Célia Gouvêa realizou também inúmeras criações para companhias oficiais (*Corpo de Baile Municipal*, atual *Balé da Cidade de São Paulo*; *Balé Teatro Castro Alves*, Salvador/BA; *Balé Teatro Guaíra*, Curitiba), para grupos independentes (*Grupo Dança Câmera Rio*, Rio de Janeiro; *Balé Paula Castro*, São Paulo; *Grupo JC Violla*, dentre outros) e para montagens teatrais diversas.

logo abaixo, os critérios de seleção das *Obras de Referência* e das *Obras de Contraste* para cada coreógrafa.

Nessa primeira etapa de análises, as categorias *corpo cênico*, *princípios estruturais* e *estruturação da linguagem* foram aplicadas integradamente, de modo a não fragmentarmos excessivamente as peças coreográficas e a própria apreciação. No entanto, na discussão do Capítulo 4 – item 4.2 (Duas teatralidades: Célia Gouvêa e Sônia Mota), a aplicação das categorias se dará separadamente, a fim de que possamos fazer uma leitura mais detalhada quanto às semelhanças e diferenças encontradas nos processos cênicos das artistas.

A fim de proporcionarmos ao leitor a apreciação de material relevante utilizado para esse estudo, optamos pela criação de dois DVD-ROM, um para cada artista, contendo: os vídeos das *Obras de Referência* e *Obras de Contraste* selecionadas; as reportagens jornalísticas de maior relevância (críticas, matérias), utilizadas como material de fundamentação; os programas dos espetáculos (daqueles que puderam ser encontrados); algumas fotos selecionadas diretamente dos acervos pessoais das artistas. Buscaremos um diálogo permanente entre a reflexão teórica e os DVD-ROM, buscando proporcionar uma leitura mais viva ao leitor, que poderá interagir com o material visual a seu prazer e necessidade. Além disso, as Fichas Técnicas dos espetáculos de cada uma das artistas, em organização cronológica, podem ser encontradas ao final desse trabalho (pág. 228, para as obras de Célia Gouvêa; pág. 234, para as obras de Sônia Mota). Destacamos que, na cronologia dos espetáculos, estão relacionados apenas aqueles sobre os quais foram encontrados dados suficientes para o registro.

Elucidaremos, a seguir, o recorte realizado para cada criadora.

CÉLIA GOUVÊA:

Todo o material utilizado para essa pesquisa foi retirado do acervo pessoal de Célia Gouvêa que, felizmente, conseguiu realizar boa documentação de sua trajetória, auxiliada inclusive por seu marido, Maurice Vaneau. A artista

possui, a partir de 1979, a maior parte de seus espetáculos registrados em vídeo, o que facilitou grandemente o trabalho de levantamento e organização do material.

Dos trabalhos criados para sua companhia, haverá alguns deles em que Célia se dedicará fundamentalmente à investigação do movimento e de elementos abstratos (formas, qualidades, relações). Esse é o caso de *Pulsações* (1975), *Limites e Raiz* (1979), *Contrastes para Três* (1980), *Urugungo* (1981), *Ciclos de Vidro* (1985). Noutros, a exploração do universo existencial humano será o centro de suas preocupações, experimentando outras vias para sua vocação coreográfica: esse é o caso de *Caminhada* (1974), *Trem Fantasma* (1979), *Isadora Ventos & Vagas* (1978), *De Pernas para o Ar* (1981). A inclinação para alternar referências criativas, comportamento presente sobretudo numa primeira fase da artista – ênfase no movimento numa criação, ênfase nos efeitos teatrais noutra – irá transitando crescentemente para a combinação destes diferentes componentes ao longo de sua trajetória, fazendo-os coexistir numa mesma tessitura. Essa espécie de *síntese* atingida por obras como *Expediente* (1980), *Assim Seja?* (1984), *Festarola* (1988), *Trasgo* (1991) e *Sapatas Fenólicas* (1992), se esclarece na seguinte afirmação da própria coreógrafa:

Inclusive durante muito tempo, eu alternava as minhas criações. Fazia uma vez uma que era movimento. E outra onde tinha esse lado que era, como se chamava na época, de dança-teatro, aonde tinha uma proposta ligada ao ser humano, ligada à vida, das maneiras mais variadas possíveis, mas onde se mergulhava mais nesse universo humano. E depois eu também comecei a querer pôr tudo junto, tanto a coisa do movimento, quanto esse aspecto do humano.⁴⁸

Assim Seja?, obra que data de 1984, de concepção e coreografia de Célia Gouvêa e direção teatral de Maurice Vaneau, mostrou-se emblemática por algumas razões principais e, por isso, foi escolhida como ***Obra de Referência***. Um primeiro aspecto que norteou a escolha refere-se ao fato de que, com essa criação, o *Teatro de Dança de São Paulo* comemorará dez anos de existência e

⁴⁸ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 11 nov., 2005, p.248. (Anexo I)

de atividades praticamente ininterruptas, desde a estréia de *Caminhada* (primeira montagem do grupo que, em 1974, colocará em funcionamento o *Teatro Galpão*). Embora durante todos esses anos a formação da companhia tenha variado constantemente em razão da falta de estrutura financeira mais permanente de trabalho e produção para manutenção de seu elenco, o núcleo de criação, tendo Célia Gouvêa como coreógrafa e Maurice Vaneau como diretor teatral, se manterá fixo. As pausas de atividade da companhia em São Paulo coincidirão com as saídas de Célia ao exterior, para realização de trabalhos e estudos.

Outro aspecto relevante, certamente decorrente do tempo de dedicação e da perseverança na prática investigativa por parte de Célia, será a maturidade que seu trabalho coreográfico alcançará no período, tanto em termos da qualidade de resultado estético, quanto do aprofundamento de sua pesquisa pessoal em busca por uma identidade como artista dentro da linguagem da dança.

O apoio recebido da *FAPESP*⁴⁹ em 1985, em seguida à estréia de *Assim Seja?*, ajudará a companhia a manter-se na ativa, dando continuidade à pesquisa e realizando inúmeras apresentações. O espetáculo fará carreira extensa, participando, nos meses de fevereiro e março de 1988, da *Mostra de Dança Brasileira Contemporânea* promovida pela *Acarte (Serviço de Animação Artística e Educação pela Arte)* da Fundação Gulbenkian, em Lisboa/Portugal.

Quanto às **Obras de Contraste**, foram escolhidas as sete peças seguintes, atendendo aos critérios inicialmente especificados:

- *Trem Fantasma e Outras Danças* (1979), composta pelas partes *Limites*, *Raiz e Trem Fantasma*;
- *Expediente* (1980);
- *De Pernas para o Ar* (1981);

⁴⁹ Célia concorreu a uma bolsa da *FAPESP 1985 – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo*, quando ainda existia uma modalidade de apoio que financiava pesquisadores não vinculados a instituições de ensino e pesquisa de nível superior. Foi aprovada atendendo a critérios de mérito curricular artístico – formação, prêmios, bolsas ganhas anteriormente. Esse programa foi posteriormente extinto e apenas pesquisadores com formação acadêmica puderam continuar concorrendo aos editais. Com essa bolsa, além da manutenção de *Assim Seja?*, Célia conseguiu criar mais dois espetáculos: *Ciclos de Vidro e Alhos e Bugalhos*.

- *Festarola* (1988);
- *Romance de Dona Mariana* (1989);
- *Trasgo* (1991);
- *Sapatas Fenólicas* (1992).

Como a maioria das obras tem tempo de duração aproximado de 60 minutos (exceção feita a *Expediente* e *Romance de D. Mariana* que são obras mais curtas), optamos por extrair-lhes trechos que consideramos mais significativos a essa discussão e realizar sua edição. Apenas *Expediente* manteve-se na íntegra por ser peça de menor duração.

Resumidamente, constam do DVD-ROM:

Obra de Referência (na íntegra):

Assim Seja? (1984)

Obras de Contraste (excertos editados; apenas *Expediente* na íntegra):

Trem Fantasma e Outras Danças (1979)

Expediente (1980)

De Pernas para o Ar (1981)

Festarola (1988)

Romance de D. Mariana (1989)

Trasgo (1991)

Sapatas Fenólicas (1992)

Pelo fato das peças terem sido gravadas dentro de um esquema nem sempre profissional, muitas delas apresentam problemas de qualidade da imagem, o que não impede, todavia, que possam ser apreciadas. Isso aconteceu inclusive com a última parte de *Assim Seja?* (*Obra de Referência*), que está em preto e branco, mas sem danos maiores à apreciação completa.

Encontramos também rico material textual acerca de outras peças não incluídas como *Obras de Contraste*, mas que foram brevemente citadas na apreciação do item 2.3 – *O corpo como laboratório de experiências* (Cap.2) quando se mostraram relevantes para melhor elucidação dos elementos de análise. São elas: *Caminhada* (1974), *Pulsações* (1975) e *Promenade* (1979). O

mesmo aconteceu com *Urugungo* (1981) e *Alhos e Bugalhos* (1985), sobre as quais não encontramos nenhum material textual (programas ou reportagens), mas sim material audiovisual.

No DVD-ROM, incluímos fotos, reportagens e programas de outras obras, além das de *Referência* e de *Contraste*, quando consideramos ser material de importância à compreensão do conjunto de obras da autora. São elas: *Isadora Ventos & Vagas* (1978); *Lenda* (1980); *Contrate para Três* (1980); *Quatro Corpos, Dois Estranhos* (1981).

Embora tenhamos encontrado registro audiovisual de *Petruchka* (1982), *Nijinsky* (1987), *Pé de Valsa* (1989) e *A Bela Moleira* (1991), estes trabalhos não foram selecionados em decorrência de serem peças ou coreografias criadas para outros grupos e companhias, que não o *Teatro de Dança de São Paulo*. *Petruchka* foi uma produção do *J. C. Violla Grupo de Dança*, com direção de Naum Alves de Souza, para a qual Célia Gouvêa foi convidada a coreografar. *Nijinsky* foi peça teatral dirigida por Naum Alves de Souza, em que Célia participou como coreógrafa. *Pé de Valsa* foi peça criada para o *Balé Teatro Castro Alves*, de Salvador; e *A Bela Moleira*, para o *Balé Teatro Guaíra*, de Curitiba.

No DVD-ROM, as peças podem ser encontradas pelos respectivos nomes (seguidas das datas de criação) a partir do menu principal que se divide em:

- **Vídeos** – contém registros audiovisuais da *Obra de Referência* e das *Obras de Contraste*.
- **Fotos** – *Caminhada* (1974), *Pulsações* (1975), *Promenade* (1979), *Contraste para Três* (1980), *Lenda* (1980), *Expediente* (1980), *De Pernas para o Ar* (1981), *Assim Seja?* (1984), *Alhos e Bugalhos* (1985), *Ciclos de Vidro* (1985), *Festarola* (1988), *Trasgo* (1991), *Sapatas Fenólicas* (1992).

— **Reportagens** – *Caminhada* (1974), *Pulsações* (1975), *Isadora Ventos & Vagas* (1978), *Trem Fantasma e Outras Danças* (1979), *Vários*⁵⁰ (1980/81), *De Pernas para o Ar* (1981), *Assim Seja?* (1984), *Festarola* (1988), *Romance de D. Mariana* (1989), *Trasgo* (1991).

Além disso, incluímos as reportagens utilizadas para fundamentação do capítulo 1 – *Introdução*.

— **Programas** – *Caminhada* (1974), *Pulsações* (1975), *Isadora Ventos & Vagas* (1978), *Trem Fantasma e Outras Danças* (1979), *Vários*⁵¹ (1980/81), *De Pernas para o Ar* (1981), *Assim Seja?* (1984), *Festarola* (1988), *Romance de D. Mariana* (1989), *Trasgo* (1991), *Sapatas Fenólicas* (1992). Incluímos aqui também a *Ficha Técnica* de todos os espetáculos pesquisados.

— **Créditos** – contém informações sobre a pesquisa, sobre a equipe de produção do DVD-ROM e agradecimentos aos colaboradores.

SÔNIA MOTA:

O material textual (reportagens, matérias jornalísticas, programas) e fotográfico utilizado para essa pesquisa foi recolhido quase que exclusivamente do acervo pessoal de Sônia Mota, que vem conseguindo documentar satisfatoriamente sua trajetória artística. Para complementação desse tipo de levantamentos, consultamos o acervo pessoal de Acácio Ribeiro Vallim Junior, professor e teórico das artes cênicas que atuou como crítico de dança do jornal *O Estado de São Paulo* durante o período de interesse dessa pesquisa; além do website da professora e crítica de dança Helena Katz⁵².

Como a artista não possuía registro em vídeo das obras realizadas dentro do recorte contextual estudado, consultamos diferentes acervos (privados,

⁵⁰ As peças *Promenade* (1979), *Expediente* (1980), *Contraste para Três* (1980), *Quatro Corpos*, *Dois Estranhos* (1981) e *Urugungo* (1981) foram reunidas sob a designação de *Vários* (1980/81) pelo motivo de terem sido todas criadas nos anos de 1980/1981 e integrarem o mesmo programa de apresentações.

⁵¹ Idem ao anterior.

⁵² HELENA Katz Website. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/>. Acesso em: 02 set. 2008.

públicos) e conseguimos reunir o seguinte material: *Sexteto para Dez* (1976) e *Gente* (1979), cedidos pelo *Cisne Negro Cia. de Dança*; *Agora, Therpsichore* (1977), *Mana* (1978), *Baião* (1979), *Bicho* (1979) e *Espera* (1979), adquiridos na *TV Cultura / Fundação Padre Anchieta*; e *Fuga, Quasi Libera / Busca Opus 39*⁵³ (1987), cedido por Roberto Pereira, então coordenador do curso de graduação em dança da *UniverCidade* (RJ) e diretor artístico da *Companhia de Dança da Cidade*, que possuía o registro da obra dançada por Sônia Mota para fins de remontagem do trabalho para a referida companhia. Adquirimos ainda, por meio da *Divisão de Pesquisas – Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo*, o documentário em super-8 do espetáculo *Dama das Camélias* (1983), produzido por Cássia Navas e Albert Roger Hemsí, que conseguimos telecinar e transpor para DVD.

Com exceção do documentário, que não atende aos critérios de seleção previamente estabelecidos, resolvemos utilizar todas as demais obras recolhidas que, além de não serem em grande número, fornecem um quadro abrangente e significativo do percurso da artista.

As peças *Baião* e *Bicho*, ambas de 1979, foram escolhidas como ***Obra de Referência*** por alguns motivos principais: pelo fato de terem sido criadas durante o ano em que a coreógrafa, retirando-se do *Corpo de Baile Municipal* ao qual estava vinculada desde 1974, decide manter-se atuando apenas na cena independente da dança paulistana, que passará a lhe exigir maior dedicação após alguns anos de trabalho construído (desde setembro de 1976); pelo amadurecimento da parceria com o *Grupo Andança*, com o qual a artista trabalhará desde sua criação, em fins de 1977; mas sobretudo pelo fato do resultado cênico alcançado tornar visível o afunilamento da investigação de alguns dos elementos compositivos que irão se firmando como marcas do trabalho da criadora. Embora as obras tenham sido criadas separadamente, isto é, sem relação entre si (ao menos, sem relação consciente) – e, por isso mesmo, recebido diferentes nomeações – depois de prontas, serão estruturadas

⁵³ *Busca Opus 39* integra a obra completa chamada *Fuga, Quasi Libera* (1987), por isso, optamos por manter o nome composto.

cenicamente de forma a compor o mesmo programa de apresentações. Esse será fator que nos fará analisá-las em seu conjunto.

Como **Obras de Contraste**, serão utilizadas as demais peças, abaixo destacadas:

- *Sexteto para Dez* (1976) – com *Grupo de Dança Cisne Negro*
- *Agora, Therpsichore* (1977) – com *Grupo Andança*
- *Mana* (1978) – com *Grupo Andança*
- *Espera* (1979) – com *Grupo Andança*
- *Gente* (1979) – com *Grupo de Dança Cisne Negro*
- *Fuga, Quasi Libera / Busca Opus 39* (1987) – trabalho solo dançado por Sônia Mota

Como a maioria das obras é de curta duração, optamos por colocá-las na íntegra, exceção feita a *Sexteto para Dez* (1976) e *Gente* (1979) que foram editadas. Resumidamente, constam do DVD-ROM, as seguintes peças:

Obra de Referência (na íntegra):

Baião (1979)

Bicho (1979)

Obras de Contraste (na íntegra; exceto *Sexteto para Dez* e *Gente* com excertos editados):

Sexteto para Dez (1976)

Agora, Therpsichore (1977)

Mana (1978)

Espera (1979)

Gente (1979)

Fuga, Quasi Libera / Busca Opus 39 (1987)

Infelizmente, não foram encontrados registros áudio-visuais de importantes obras, como *Urbana Rural e Suburbana (Da Muguenga)* (1978), *Três Ensaíos (e o resto)* (1979), *Kiuanka* (1981), *Iribiri* (1982) e *No Ar* (1985), apenas programas, fotos e material de imprensa (matérias e críticas) que puderam ser confrontados com informações provenientes das entrevistas da criadora. Por meio

da análise do material, pudemos constatar certos pontos de convergência e de afastamento, semelhanças e diferenças quanto às *Obras de Referência* e *Obras de Contraste*, que puderam ser trazidos à discussão para confirmação ou refutação das hipóteses que iam sendo formuladas. Quanto às demais peças que constam da Ficha Técnica e não foram aqui citadas, não encontramos material suficiente para que pudéssemos utilizá-las nessa análise.

Foram encontrados também muitos registros fotográficos da atuação de Sônia Mota como bailarina, principalmente dos períodos em que integrou o *Corpo de Baile Municipal*. Pelo fato de trabalhar em duas frentes distintas, desenvolvidas em paralelo, optamos por incluir no DVD-ROM dois conjuntos de fotos: um, destacando os trabalhos realizados como bailarina; outro, contendo apenas as produções como coreógrafa. No caso das *Reportagens* e *Programas*, no entanto, mantivemos apenas o material relativo às criações coreográficas da autora.

Nas *Reportagens*, reunimos também sob a denominação de *Grupo Andança*, todas aquelas que incluíam referências aos espetáculos para ele criados, já que em geral apareceram comentados em seu conjunto dentro de uma mesma reportagem.

No DVD-ROM, as peças encontram-se relacionadas por nome e data de criação e podem ser acessadas, da mesma forma que em Célia Gouvêa, por meio do menu principal que divide-se em:

- **Vídeos** – contém registros audiovisuais da *Obra de Referência* e das *Obras de Contraste*.
- **Fotos** – Como coreógrafa: *Quem sabe um dia*⁵⁴ (1976), *E se a gente parasse* (1977), *Campo Aberto* (1977), *Agora*, *Therpsichore* (1977), *Urbana Rural e Suburbana (Da Muguenga)* (1978), *Mana* (1978), *Três Ensaios (e o resto)* (1979), *Cartas Portuguesas* (1979), *Kiuanka* (1981), *No Ar* (1985) e *Fuga, Quasi Libera* (1987).

⁵⁴ *Quem sabe um dia* (1976) inclui as coreografias: *Sexteto para Dez*, *Moda da Onça* e *Jethro Provence*.

Como bailarina: *Cenas de um casamento* (1975), de Marilena Ansaldi; *Apocalipsis* (1976), de Victor Navarro; *Canções* (1976), de Oscar Araiz; *Mulheres* (1976), de Oscar Araiz; *Certas Mulheres*⁵⁵ (1980), de Mara Borba; *Bolero* (1982), de Lia Robatto; *Dama das Camélias* (1983), de José Possi Neto; *Cantares* (1984), de Oscar Araiz; *Tango* (1986), de Luis Arrieta.

— **Reportagens** – *Quem sabe um dia* (1976), *Campo Aberto* (1977), *Urbana Rural e Suburbana (Da Muguenga)* (1978), *Mana* (1978), *Três Ensaios (e o resto)* (1979), *Gente* (1979), *Cartas Portuguesas* (1979), *Kiuanka* (1981), *Iribiri* (1982), *No Ar* (1985), *Fuga, Quasi Libera* (1987), *Grupo Andança*.

— **Programas** – *Quem sabe um dia* (1976), *E se a gente parasse* (1977), *Campo Aberto* (1977), *Urbana Rural e Suburbana (Da Muguenga)* (1978), *Mana* (1978), *Três Ensaios (e o resto)* (1979), *Gente* (1979), *Cartas Portuguesas* (1979), *Iribiri* (1982), *No Ar* (1985).

Incluimos aqui também a *Ficha Técnica* de todos os espetáculos pesquisados.

— **Créditos** – contém informações sobre a pesquisa, sobre a equipe de produção do DVD-ROM e agradecimentos aos colaboradores.

⁵⁵ Embora *Certas Mulheres*, de Mara Borba, tenha sido remontada em 1982 para o *Corpo de Baile Municipal* (já então *Balé da Cidade de São Paulo*), mantivemos a data da criação original do espetáculo, que foi 1980.

CAPÍTULO 2 – CÉLIA GOUVÊA⁵⁶



Figura 3 – *Sapatos Fenólicas* (1992)

2.1. Uma caminhada multidisciplinar

No dia 05 de dezembro de 1974, estréia em São Paulo, na *Sala Galpão* do Teatro Ruth Escobar, *Caminhada*, coreografia de Célia Gouvêa e direção de Maurice Vaneau. Composto por um grupo de alunos pertencentes à escola da bailarina, professora e coreógrafa Ruth Rachou, *Caminhada* se tornará emblemático para a história da dança paulistana por dois motivos principais.

⁵⁶ Célia Regina Gouvêa Vaneau nasceu no dia 23 de outubro de 1949, na cidade de Campinas, São Paulo. Maurice Vaneau (Maurits Victor Van Den Bossche) nasceu em 25 de janeiro de 1926 em Bornem, província de Anvers, Antuérpia / Bélgica; e faleceu no dia 24 de dezembro de 2007, na cidade de São Paulo / Brasil.

Primeiro porque, mesmo inaugurando o *Teatro Galpão* em caráter extra-oficial, colocará em funcionamento um espaço criado, pela primeira vez na história da cidade, para acolher especialmente os acontecimentos da dança. Segundo porque, apresentando uma linguagem multidisciplinar – de certo modo avançada e até incompreensível para os padrões estéticos da época –, imprimirá a marca da experimentação e da criatividade ao período de sobrevivência do *Teatro de Dança* (que, alternando momentos de paralisação e retomada das atividades, fechará definitivamente suas portas em 1981).

No programa do espetáculo, Vaneau ligará *Caminhada* à formação recebida por Célia durante os anos que passou no *Centro Europeu de Aperfeiçoamento e de Pesquisa dos Intérpretes do Espetáculo – Mudra* (gesto, em sânscrito) em Bruxelas, sob direção de Maurice Béjart, dando-nos chaves importantes da aproximação das duas experiências: a de uma arte que se alimenta da realidade e que explora a existência humana com todos os sentidos. Ou nas palavras do próprio Vaneau:

“[...] dessa tentativa que é a de criar um teatro que se fundamenta no espaço, um teatro espelho das angústias e aspirações do homem e que, tendo assimilado a tecnologia, volta à fonte, às origens mais profundas: à dança, e a partir dela re-inventa uma linguagem – esvaziada por tantos anos de comercialização – que se manifesta através de sons, gestos e movimentos, numa experiência, numa ‘Caminhada’ exuberante e palpitante”.⁵⁷

A noção de *ator total*, de um intérprete-criador capaz de utilizar-se dos recursos da voz, do movimento, do corpo por inteiro para expressar-se, estará presente na filosofia de ensino do *Mudra* (BÉJART, 1981). Embora a base de ensino fosse a dança, sobretudo clássica e moderna, os alunos também aprenderiam técnicas vocais, percussão, improvisação, ritmo, arte dramática, folclore, além de aulas de yoga, mas “com muita ênfase para a criação pessoal, de criar uma linguagem a partir de todo aquele material que a gente estava

⁵⁷ Programa do espetáculo *Caminhada* (1974). Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Programas / Caminhada (1974).

aprendendo”⁵⁸. A escola, gratuita e subvencionada pela *UNESCO* e pelo governo belga, receberá jovens de quinze a vinte anos de todas as nacionalidades. Célia, ao lado de outra brasileira, Juliana Carneiro da Cunha, fará parte da primeira turma do *Mudra* em 1970 e, concorrendo com outros 400 candidatos, ficará entre os 24 selecionados.

Porém, a caminhada de Célia começará anos antes, sob inspiração daquela que será sua primeira professora importante: Ruth Rachou. Iniciando seus estudos de dança aos dez anos de idade no *Conservatório Musical Dr. Gomes Cardim*, em Campinas (SP), se transferirá em seguida para a *Academia de Ballet Lina Penteado*. Será ainda lá, por intermédio de Ruth, que tomará contato com princípios técnicos de Martha Graham e Merce Cunningham, experiência determinante à descoberta da sua forte inclinação pela dança moderna em contraposição aos ensinamentos do balé, ao qual sentenciará como “um mal necessário” na sua formação profissional.

Ruth Rachou foi minha professora em Campinas na *Academia de Ballet Lina Penteado*. Eu tinha 16 anos e eu achava aquela figura o máximo! Para mim ela era assim o exemplo da mulher livre, autônoma. Então eu admirava muito a Ruth Rachou, uma mulher muito bonita. Ela foi minha professora em Campinas e em São Paulo, porque ela dava aulas na Reneé Gumiel; foi por causa dela que eu fui para o estúdio da Reneé Gumiel.⁵⁹

Ruth, que a partir de 1967 passará a dar aulas de dança moderna no *Balé Renée Gumiel* antes de montar sua própria escola em 1972, será uma das introdutoras em São Paulo de algumas das técnicas de origem americana – em especial Martha Graham, mas também Merce Cunningham e José Limón, dentre outras – além do método de jazz desenvolvido pelo bailarino Eugene Louis Facciuto, o *Luigi* como ficou conhecido. Além dela, se destacariam no ensino da técnica de Graham, naquele período inicial, a tcheca Vera Kumpere – a quem Ruth apontará como divulgadora local dos novos conhecimentos no início dos

⁵⁸ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 11 nov., 2005, p.245. (Anexo I)

⁵⁹ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 12 fev., 2008, p.262. (Anexo I)

anos de 1960 (FIGUEIREDO, ALMADA, 2008) –, Penha de Souza e, posteriormente, Clarisse Abujamra.

Até então, as *matrizes da modernidade* a que artistas e estudantes locais teriam algum acesso estariam relacionadas à vertente da dança expressionista alemã, por meio das atividades artístico-pedagógicas desenvolvidas em São Paulo pela húngara Maria Duschenes, a partir de 1940; e pela francesa Renée Gumiel de 1957 em diante (NAVAS, DIAS, 1992). Com formação básica recebida em *Dartington Hall* – escola de dança dirigida por Kurt Jooss no sul da Inglaterra – ambas se aproximarão dos ensinamentos de Emile Jaques-Dalcroze, Rudolf von Laban, Mary Wigman e de alguns de seus sucessores, como os próprios Jooss e Leeder, além de Harald Kreutzberg (1902-1968) como no caso de Gumiel.

Mudando-se de Campinas para a capital paulista em 1968 para cursar a Faculdade de Filosofia da USP, Célia irá não somente aprofundar seus estudos em técnicas da dança americana com Ruth Rachou, como também terá oportunidade de apropriar-se de métodos ligados à dança expressionista alemã por meio das aulas encaminhadas por Renée Gumiel e da participação em seu grupo, o *Dança Contemporânea Brasileira*, que esteve em ação entre os anos de 1964 e 1969:

A Ruth não era uma professora que criava em cima do material que ela aprendia, mas era muito bom, então tínhamos uma aula de Cunningham, uma aula de Graham, uma aula desse estilo de jazz, que seja. Então ela oferecia um painel de várias técnicas e a Renée, com aquele espírito dela, instigava a gente tanto a improvisar – foi com ela que comecei a improvisar –, quanto também ela fornecia muito gosto pelo profissionalismo, amor pelo espetáculo. Então foram as duas professoras principais que tive aqui no Brasil: a Ruth Rachou e a Renée Gumiel.⁶⁰

Segundo esclarecerá Renée, “do ponto de vista ‘dança’, Kreutzberg foi muito importante para mim. Na teatralidade. Ele foi um grande homem do teatro e

⁶⁰ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 11 nov., 2005, p.245. (Anexo I)

um grande bailarino” (NAVAS, DIAS, 1992, p.32). Discípulo de Mary Wigman, o dançarino, coreógrafo e professor alemão desenvolverá rica e variada carreira, tornando-se o mais famoso solista europeu de seu tempo. Combinará, em seu trabalho, referências e códigos do balé à intensidade, força e expressão adquiridas no aprendizado com Wigman: “Meu caminho é exatamente o meio-termo entre Wigman e Pavlova”⁶¹, dirá ele. Embora herdeiro dos preceitos de Wigman, Kreutzberg se posicionará favoravelmente ao desenvolvimento de uma dança alemã em cooperação com o balé clássico, a exemplo de seus predecessores Laban e Jooss.

Renée também acreditará na dança como forma individual de expressão, estimulando seus alunos – artistas ou leigos – a irem à busca de caminhos próprios. O uso da improvisação será a estratégia adotada para encorajar o bailarino a colocar um tempero próprio em seus estudos de movimento. Os fundamentos de sua técnica darão ênfase àquilo que chamará de *motivação*: o impulso a partir do qual a emoção é capaz de exteriorizar-se em gesto, traço marcante da estética da dança moderna. A *teatralidade* como influência de Kreutzberg, mas também dos estudos encaminhados em *Dartington Hall*, serão outros ingredientes no processamento das convicções pessoais sobre a forma de dança que criará e ensinará. Ao considerar dança e teatro *artes visuais* inseparáveis, encontrará no corpo e suas manifestações o substrato para o desenvolvimento de sua versão de dança-teatro, gênero do qual se considerará introdutora no Brasil na década de 1960.

Assim, ao ingressar no *Mudra* em 1970, Célia já terá sido introduzida a duas vertentes diferenciadas da dança moderna ocidental que, genericamente, trabalharão em direções opostas, embora complementares: a americana, que enfatizará a apropriação de novos vocabulários por meio de sistemas tecnicamente codificados, para em seguida aplicá-los a fins diversos, sobretudo

⁶¹ Tradução do original: “My way is the exact médium between Wigman and Pavlova”. Cf. PARTSH-BERGSOHN, Isa; BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany**: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2003. p. 44.

criativos e expressivos; e a alemã, que criará suas composições a partir de demandas emocionais mais do que de padrões pré-fixados, não desconsiderando obviamente o domínio dos aspectos técnico-formais do movimento.

No entanto, os próximos três anos de educação como *intérprete total* – bailarina-atriz-cantora-percussionista-acrobata-criadora – serão determinantes para a definição dos rumos de seu projeto estético-ideológico. O preparo multidisciplinar fornecido pelo *Mudra*, ao retomar princípios de certas formas dramáticas como a tragédia grega, os mistérios medievais e o Teatro Nô japonês (BÉJART, 1981), atribuirá grande importância ao corpo do intérprete na elaboração da linguagem cênica. A experimentação e combinação de diferentes materiais cênicos serão a tônica dos ensinamentos da escola, instigando no trabalho de seus alunos o espírito investigativo e a renovação de fórmulas reconhecíveis de organização coreográfica.

A proposta pedagógica do centro recém-criado irá mais além do projeto estético do *Ballet du XXème Siècle (Balé do Século XX)*, companhia criada por Béjart em 1961. Sua dança irá adquirir já na década de 1950 uma força revolucionária transformadora e terá indiscutível importância na renovação da dança franco-belga. Trabalhando inicialmente com grupos pequenos, será convidado por Maurice Huisman, diretor do *Théâtre Royal de la Monnaie*, em Bruxelas, para lá sediar sua companhia, onde permanecerá por três décadas.

De contornos expressionistas, seu estilo encontrará na dança clássica seu instrumental básico. O uso de temáticas literárias e míticas será recurso empregado para construção de estruturas dramáticas que tentarão fundir dança e teatro. Inspirado pela *Gesamtkunstwerk*⁶² wagneriana e pelos preceitos da *prospectiva*, corrente filosófica preconizada por seu pai Gaston Berger, Maurice Béjart buscará religar a dança às suas origens religiosas e ritualísticas e realizar

⁶² *Gesamtkunstwerk*: termo forjado por Richard Wagner em 1850, significando literalmente *obra de arte total* ou *teatro total* (como concepção fundamental do teatro e da encenação). A ópera wagneriana, como *obra de arte total*, buscará a síntese de diversas artes (música, literatura, pintura, escultura etc), intencionando produzir espetáculos capazes de apelar a todos os sentidos do espectador e criar, assim, um sentido de totalidade. Para mais detalhes, vide PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

em suas obras uma síntese das artes. Porém, o enfoque formalista crescente de suas criações perderia o vigor inicial, o que não impediria que sua dança se mantivesse bastante popular e continuasse reunindo platéias grandiosas em torno de si.

Embora o contato direto de Célia Gouvêa com Béjart tenha sido esporádico, fruto das intervenções anuais que este fazia como estimulador de criações e na amarração dos espetáculos dos alunos da escola, ela absorverá referências importantes da companhia e escola que se manifestarão futuramente em sua obra e nos modos de proceder artístico: a abordagem de temáticas humanistas, a incorporação de fontes literárias (textos poéticos, filosóficos, de ficção), a experimentação de sonoridades diferenciadas (da música erudita à concreta), são alguns dos exemplos.

No final dos anos de formação, a turma de oito *mudristas* que permaneceu na escola se reunirá para formar o grupo *Chandra* (que em sânscrito quer dizer *meia lua*), dirigido por Micha van Hoecke, então bailarino da companhia de Béjart. Da trupe, participariam, além das brasileiras Célia Gouvêa e Juliana Carneiro da Cunha, nomes atualmente reconhecidos da dança internacional como Maguy Marin, Dominique Bagouet e Pierre Droulers. O grupo, entretanto, duraria apenas mais um ano e se dissiparia em virtude das diferenças quanto às maneiras de “direcionar essa linguagem multidisciplinar que nós estávamos praticando”⁶³. Em 1974, Célia retornaria ao Brasil juntamente com Maurice Vaneau, seu companheiro de arte e vida, iniciando nova etapa de sua trajetória.

Mas, a escola bejartiana e a experiência autônoma vivenciada no *Chandra* serão para Célia muito mais que ponto de convergência de diferentes conhecimentos e de profissionalização nas artes dos espetáculos. A exemplo do que acontecia em diferentes partes do mundo, a Europa vivia um momento de grandes transformações sociais e via florescer uma cultura jovem, protagonista do movimento que ficaria conhecido como *contracultura*. Em meio a esse ambiente

⁶³ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 12 fev., 2008, p. 257. (Anexo I)

de efervescência cultural, a artista daria prosseguimento ao processo de politização iniciado ainda na adolescência em Campinas – participou dos movimentos estudantis à época do governo do presidente Jango Goulart – e em seguida na capital, como aluna da Faculdade de Filosofia da USP, que em 1968 ainda se localizava no centro da cidade (à rua Maria Antonia, nº 258), ponto nevrálgico de encontro de artistas e da intelectualidade paulistana.

O país, no início da década de 1970, viverá um momento de forte repressão e endurecimento político. As leis de exceção, como o *Ato Institucional nº 5*, dificultarão o exercício da vida cultural e política, resultando na proibição de livros, peças, canções e todo tipo de manifestação que defendesse idéias diferentes das impostas pelo regime militar. Integrantes de diferentes áreas artísticas, sobretudo do teatro, não tardarão a organizar protestos contra a ditadura em suas produções.

Os grupos teatrais de vanguarda, praticando um teatro de equipe e organizando-se em cooperativas de produção, se dividirão em duas correntes claramente identificáveis: a primeira, definida pelo teor político de suas propostas e pela intenção de desenvolver uma linguagem mais popular, capaz de atingir os segmentos sociais menos favorecidos; a segunda, preocupada com a pesquisa de linguagem e com o teatro como forma de manifestação artística e de auto-expressão, desvinculada da tarefa política que movia o *teatro engajado* (FERNANDES, 2000).

A dança local, por sua vez, mantinha-se ainda bastante alheia à *superpolitização da cultura*⁶⁴ e à agitação criativa do momento, cultuando os mesmos ídolos e padrões estéticos do passado, sem grandes renovações.

⁶⁴ Marcelo Ridenti, em *Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança* (Civilização Brasileira, 2003), esclarece que os movimentos de esquerda compostos principalmente pelas camadas médias intelectualizadas da população, assistindo ao fechamento dos canais de representação política, buscarão nas manifestações artísticas uma saída para sua participação, gerando uma superpolitização da cultura. RIDENTI, Marcelo. *Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (Orgs.). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 133-166.

Vivendo momento diferenciado em relação aos colegas de sua profissão, Marilena Ansaldi confirma:

A dança parecia uma coisa à parte, isolada, indiferente ao drama do país. Eu constatava que os atores se expressavam muito bem num momento em que a expressão era tão importante; via que tinham pontos de vista definidos sobre a relação arte e política; testemunhava como viviam, de uma maneira intensa e comprometida, arriscando-se muito e produzindo muito. De outro lado, em uma espécie de limbo, estavam meus companheiros de dança, apáticos ou francamente reacionários. Foi essa comparação que me fez procurar um caminho diferente, um caminho que me permitisse enxertar na dança a mesma expressividade que eu via no teatro.⁶⁵

A exemplo de Ansaldi, Célia Gouvêa e muitos outros artistas iniciarão uma revolução regeneradora da dança local. Disposta a assumir por meio de sua arte o posicionamento político que vinha maturando desde os tempos de adolescente, Célia se entregará à tarefa, não da forma panfletária praticada por certos segmentos teatrais, mas adotando atitude questionadora frente às formas de dança vigentes e convocando a realidade e a vida cotidiana para suas criações. Os primeiros esboços desse projeto terão lugar ainda na Europa, resultando no roteiro de *Procura-se*, título provisório de uma das partes que integraria *Caminhada*.

A chegada de Célia e Vaneau a São Paulo coincidirá com a implantação do *Teatro Galpão*. Do contato com sua idealizadora Marilena Ansaldi, eles decidiram ocupar o local no mesmo ano, com uma produção que se processaria intensa e rapidamente (chegariam durante o mês de setembro e estreariam em dezembro). Contariam para a empreitada com a colaboração das antigas professoras de Célia, Ruth Rachou e Renée Gumiel, que lhes emprestariam as respectivas escolas para os ensaios. Ruth, além de participar da criação, também lhes cederia os alunos mais adiantados, dentre os quais estariam Thales Pan Chacon, Mara Borba, Debby Growald e Daniela Stasi, que seguiriam

⁶⁵ ANSALDI, Marilena. **Atos** – Movimento na vida e no palco. São Paulo: Maltese, 1994, p. 141.

carreiras artísticas de notoriedade. O grupo era composto por quatorze pessoas (incluindo Célia, Vaneau e um músico-percussionista que dialogava ao vivo com a dança).

Vaneau trabalhará em colaboração com Célia na realização do argumento, coreografia e direção de *Caminhada*. Será o nascimento de uma parceria que se estenderá até 2002. Homem do teatro, Vaneau se formará na década de 1940 em artes plásticas pela *Academie Royale des Beaux Arts* e em artes dramáticas pela *École d'Art Théâtral du Rideau*, ambas em Bruxelas. Nos anos de 1952/53, continuará sua formação em arte dramática e direção teatral na *Universidade de Yale* em Connecticut, além de uma complementação em direção no *Bard College* de New York, EUA. Seu envolvimento com diferentes campos da arte fará dele “artista múltiplo” – ator, mímico, dançarino, iluminador, figurinista, cenógrafo, desenhista – e “diretor total”, “aquele que concebe o espetáculo como um todo, criando todo um universo cênico, da direção e da cenografia aos figurinos e à iluminação” (GOUVÊA, 2006, p.263). Aportando no Brasil em 1955, será colaborador relevante da modernização do teatro nacional. Segundo a crítica teatral Mariângela Alves de Lima (2000), a peça *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* do dramaturgo americano Edward Albee, montada e dirigida por Maurice Vaneau, se tornará um marco da cena brasileira dos anos de 1960: “Ao produzir a peça no Brasil, em 1965, o diretor Maurice Vaneau alinhou-se à vanguarda da dramaturgia norte-americana com um dos mais ousados e violentos dos seus novos autores”, dirá.

Vaneau fará também incursões pela dança, antes mesmo de colaborar com Célia, que conhecerá em 1969 como integrante do grupo *Dança Contemporânea Brasileira* dirigido por Renée Gumiel. Transitando entre o Brasil e o exterior, será por meio dele que a artista receberá a notícia da criação do *Mudra*.

No trabalho com Célia fará distintas intervenções, ora conjugando o trabalho de direção cênica com a criação de luz, figurinos, cenário, programação visual; ora tendo atuação mais localizada, em aspectos determinados da

encenação. De qualquer modo, o trabalho da dupla será bem definido quanto às funções que cada um desempenhará, de acordo com depoimento de Célia:

[...] eu diria que o meu negócio era sala de ensaio e o negócio dele era o palco, mais ou menos isso, sabe? Que eu ficava um bom tempo na sala de ensaio, nesse processo de criação e ele vinha era para dar essa levantada, transformar aquilo tudo em material cênico e dar todo um acabamento visual, era essa a relação.⁶⁶

Em 17 de março de 1975, terão início os cursos oferecidos à comunidade no *Teatro Galpão*. Marilena Ansaldi e Linneu Dias, integrantes da Comissão de Dança da Secretaria de Estado da Cultura, elaborarão um plano de atividades permanentes, incluindo aulas, ciclo de palestras, mostra de vídeos. Entre os alunos, se encontrariam Antonio Pitanga, Rosi Campos, Denise Stoklos, Ismael Ivo. Célia assumiria as aulas de expressão corporal⁶⁷, realizando um trabalho que priorizaria o desenvolvimento da sensibilidade, imaginação e criatividade dos alunos ao invés da apropriação de técnicas formais de dança, articulando o conhecimento do corpo a improvisações dirigidas (individuais e relacionais). As aulas resultariam na produção de *Pulsações* (1975), espetáculo de encerramento do curso com seu grupo de alunos do *Teatro de Dança*, que será remontado no ano seguinte para o *Corpo de Baile Municipal* (atual *Balé da Cidade de São Paulo*). Com esse espetáculo, Célia Guvêa obterá o prêmio de melhor espetáculo de 1975 da *Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA*, além do *Prêmio Governador do Estado*⁶⁸ (melhor conjunto). Célia adotará, para o grupo independente que dirigirá daí por diante, o nome *Teatro de Dança de São Paulo*.

⁶⁶ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 11 nov., 2005, p. 251. (Anexo I)

⁶⁷ A expressão corporal foi tendência manifesta nas atividades teatrais das gerações dos anos de 1960 / 70, nas quais a ênfase cada vez maior na articulação física e vocal do ator reclamará por formas de treinamento que o sensibilizem, potencializem suas capacidades motoras e emotivas e ativem sua expressividade. O pesquisador brasileiro Klauss Vianna é considerado um de seus introdutores no teatro nacional, desenvolvendo um sistema próprio que aliaria o despertar sensorial à pesquisa corporal e se fundamentaria num trabalho profundo de consciência corporal e de presença.

⁶⁸ O *Prêmio Governador do Estado* foi criado na década de 1950 a fim de premiar os melhores profissionais em diversas áreas culturais: cinema, teatro, dança, música, literatura. Concedido pelo *Conselho Estadual de Cultura* do Estado de São Paulo, o prêmio foi extinto na década de 1990.

No ano de 1976, Célia ganhará uma bolsa para estudar na escola do coreógrafo americano Alwin Nikolais (atual *Nikolais-Louis Foundation for Dance*⁶⁹), em New York, tomando contato tanto com sua companhia, a *Nikolais Dance Theater*, quanto com a companhia dirigida por Murray Louis (*The Murray Louis Dance Company*), seu maior colaborador. Essa experiência será fundamental para o (re)processamento de referências da artista em busca de uma linguagem coreográfica com personalidade própria.

O contato com o trabalho de Nikolais havia se dado ainda nos tempos do *Mudra*, por intermédio de uma de suas discípulas, Carolyn Carlson, que daria aulas na escola. De volta ao Brasil, Célia Gouvêa terá oportunidade de assistir a uma apresentação da companhia e definitivamente constatar seu desejo de estudar com o coreógrafo: “[...] eu estava inclusive querendo como ferramenta, como instrumentalização para o meu trabalho coreográfico, um maior domínio do trabalho corporal coreográfico”⁷⁰, dirá a artista. Se, por um lado, no *Mudra*, Célia terá a oportunidade de diversificar seus conhecimentos como *intérprete total*, por outro, sentirá como carência a pouca ênfase num trabalho puramente de movimento, o que fará seguir para o EUA com uma bolsa de estudos semestral da *Chimera Foundation*, a fim de estudar, diariamente, técnica, improvisação e composição coreográfica. No ano de 1978, retornará à escola de Nikolais por mais um semestre, para aprofundamento dos estudos. Nikolais receberá formação artística eclética, estudando música, teatro, artes plásticas e, finalmente, dança. Após assistir a um concerto dado por Mary Wigman em 1934, se interessará por compreender o uso que esta fará da percussão em suas danças, o que o levará a estudar com uma de suas discípulas, Truda Kaschmann. Alguns anos depois,

⁶⁹ Alwin Nikolais assumirá, em 1948, a direção de uma escola de dança no *Henry Street Playhouse*, teatro localizado no lado leste de New York. Logo depois, Murray Louis se juntará a Nikolais, inicialmente como integrante de sua companhia, a *Playhouse Dance Company*, e, em seguida, como colaborador permanente até a morte de Nikolais, em 1993. Após vinte anos de funcionamento no *Playhouse*, a organização mudará para o centro de Manhattan (NY), tornando-se a *Nikolais-Louis Foundation*. A fundação inclui as companhias de Nikolais (*Nikolais Dance Theater*) e de Louis (*The Murray Louis Dance Company*). Cf. NIKOLAIS, Alwin; LOUIS, Murray. **The Nikolais/Louis dance technique: a philosophy and method of modern dance**. New York: Routledge, 2005.

⁷⁰ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 27 abr., 2008, p.263. (Anexo I)

complementará seus estudos na técnica de Wigman na escola americana de sua grande colaboradora, Hanya Holm, estudando com a própria. Seu trabalho coreográfico seguirá uma linha abstrata, baseando-se no uso de princípios formais da dança (espaço, tempo, forma e movimento) e em sua combinação com efeitos técnicos variados (luz, figurino, cenografia, música), compondo formas que se afastarão do contexto especificamente humano. Do ponto de vista pedagógico, criará suas teorias de movimento a partir de um trabalho que combinará o desenvolvimento de habilidades motoras à prática da improvisação e da composição coreográfica. Dentre os inúmeros conceitos desenvolvidos para aplicação de seu treinamento técnico, o mais conhecido será o de *descentralização (decentralization)*, que estabelece que o ponto focal pode localizar-se em qualquer lugar no corpo do bailarino ou mesmo fora dele, rompendo com a noção do plexo solar como foco central do movimento (NIKOLAIS, 2005).

Assim, entre os anos de 1976 e 1978, Célia intercalará suas atividades artísticas entre o Brasil e EUA. Durante esse período, realizará inúmeros projetos em colaboração com Henrietta Michelson-Bagley, pintora, escultora e atriz norte-americana e diretora artística do *All Angels Theater Troupe* – grupo nova-iorquino que trabalhará nas fronteiras entre dança, teatro, poesia, artes visuais –, do qual Célia se tornará coreógrafa residente. Atuará também como artista convidada no *Artist-In-Residence Program*, programa artístico-acadêmico desenvolvido pela *Universidade de Illinois* com o propósito de colocar os alunos em contato com diferentes artistas de vanguarda de todas as áreas. Ao mesmo tempo, continuará ministrando aulas no *Galpão* (até 1977), desenvolvendo seus próprios trabalhos coreográficos e apresentando-se regularmente pela capital paulistana e outras localidades do país.

Entre os anos de 1979 e 1982, Célia desenvolverá inúmeras criações que receberão ótimas avaliações da crítica, dentre as quais podemos citar: *Trem Fantasma e Outras Danças* (1979); *Promenade* (1979), que ganhará o *APCA 1979* de melhor coreografia; *Expediente* (1980); *De Pernas Para o Ar* (1981), que virá a

concluir definitivamente o ciclo de funcionamento do *Galpão* como *Teatro de Dança* da cidade; além de *Petruchka* (1982), criado para o *J. C. Violla Grupo de Dança*. No ano de 1980, será contemplada também com o APCA de melhor bailarina.

Em 1981, Célia será convidada por Klauss Vianna – que assumirá a direção da *Escola Municipal de Bailado* entre os anos de 1981 e 1985 – a atuar como professora de dança moderna e de criatividade desta instituição. Porém, em 1982, terá de paralisar suas atividades em virtude de bolsa recebida pela *Fullbright* para estudar dança na *SUNY Purchase (The Performing Arts Center of Purchase College)*⁷¹. Entretanto, a artista terá de retornar antes do esperado, pois viajará com suas duas filhas pequenas, ficando incapacitada de arcar com todos os custos para sobrevivência local. Retomará, assim, as aulas na *Escola de Bailado* até o ano de 1986.

A formação eclética de Célia terá grande influência na elaboração de uma técnica própria de preparação do corpo, na qual buscará integrar o pleno domínio das leis do movimento a dinâmicas mais naturais e orgânicas, atendendo ao seu interesse de expressar a natureza humana em todas as suas facetas. Já no *Galpão*, suas aulas de dança se desenvolverão em três etapas distintas e intercomunicáveis: principiário do contato do corpo com o solo, pela tomada de consciência do peso, das funções musculoesqueléticas e articulares; em seguida, com o corpo na vertical, o enfoque estará nas dinâmicas de equilíbrio corporal, de energia muscular e de oposição do movimento (centro-periferia, alto-baixo, direita-esquerda, atrás-frente); por fim, o movimento ganhará o espaço em progressões, desenhos, trajetos, tensões:

Quando ensinava 'dança', estruturava uma aula que incluía fortalecimento muscular, incluindo *pliés* e *tendus*, mais trabalho do tronco, finalizando com deslocamentos no espaço, diagonais, etc [...]. Costumo em aula ter três etapas - chão, centro sem deslocamento no espaço e centro com deslocamento no espaço.

⁷¹ *Purchase College* – também conhecido como *SUNY Purchase* – é uma escola pública de artes performáticas e visuais situada em Purchase, New York / USA; faz parte da *State University of New York*.

No chão, a ênfase é para o trabalho das articulações, respiração. O abandono à gravidade resulta numa maior percepção de cada região do corpo solicitada. Na vertical, primeiro o foco (do recolhimento à expansão). Trabalho muscular. Nas seqüências com deslocamento, perceber o movimento, a fluência, o espaço e as variações de dinâmica.⁷²

Ao longo de sua carreira, a artista irá incorporando outras influências às referências clássicas e modernas iniciais (como o *Release Technique*, por exemplo), com reforço crescente às propriedades motoras de seu maior interesse: o alinhamento natural do corpo, os movimentos menos formais e mais fluentes, o uso da respiração e da diminuição da tensão muscular como facilitadores do movimento. Dessa síntese, resultará uma metodologia própria que passará a denominar, dos anos de 1990 em diante, de *Técnica Orgânica*.

O trabalho sobre a criatividade do bailarino será outro foco de preocupação, que buscará integrar às práticas de movimento mais codificadas. A improvisação será tanto recurso utilizado para a investigação das propriedades do movimento (espaço, dinâmicas, energia), quanto técnica criativa de levantamento de material para fins compositivos.

Até o período de 1992, a coreógrafa realizará intensa produção em dança, incluindo as obras *Assim Seja?* (1984), *Alhos e Bugalhos* (1985), *Ciclos de Vidro* (1985), *Festarola* (1988), *Romance de D. Mariana* (1989), *Trasgo* (1991), *Sapatas Fenólicas* (1992). Criará para outros grupos e companhias de dança (*Balé Teatro Castro Alves* de Salvador / BA, *Balé Guaira* de Curitiba / PR, *Grupo Dança Câmera Rio* do Rio de Janeiro / RJ, dentre outros) e, inclusive, para o teatro e cinema⁷³. Acumulará críticas, premiações e as mais importantes bolsas nacionais e internacionais (*CNPq*, *VITAE*, *FAPESP*, *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*) que lhe possibilitarão manter-se em pesquisa contínua.

⁷² GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 27 abr., 2008, p.274. (Anexo I)

⁷³ Dentre as peças teatrais para as quais Célia coreografou estão *Nijinsky* (1987), direção de Naum Alves de Souza; e *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (1983), musical infantil, prêmio APETESP 1983 de melhor coreografia; e para o cinema, o filme *O Cavalinho Azul*, direção de Eduardo Escorel.

Todos esses anos de militância pela dança nacional terão para Célia um objetivo indispensável: o de inventar uma dança contemporânea brasileira, “síntese entre o gestual brasileiro e a formação erudita de dança [...] em direção à linguagem de dança extrovertida, exuberante, generosa”⁷⁴. Objetivo que conquistará por meio de sua caminhada vital e incansável.

⁷⁴ Programa do espetáculo *Festarola*, São Paulo, 1988. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Programas / Festarola (1988).

2.2. Assim Seja?

(Obra de Referência)

Espectáculo criado pela dupla Célia Gouvêa (concepção e coreografia) e Maurice Vaneau (direção teatral e programação visual), *Assim Seja?* teve sua estréia no dia 05 de dezembro de 1984, na *Sala Jardel Filho* do *Centro Cultural São Paulo*. O registro visual utilizado para essa análise foi feito no ano seguinte, como resultado do *Programa Coreografia*⁷⁵ produzido pela TV Cultura, São Paulo. O elenco está ligeiramente modificado com relação à estréia: os bailarinos Reginaldo Ditiva e Jorge Burges, que participaram da primeira montagem, serão substituídos por Francisco Frederico e Rose Akras. Integraram, essa edição, nove bailarinos: Brazilia Botelho, Francisco Frederico, Gabriela Rodela, João Senna, Mônica Monteiro, Paulo Borges, Rose Akras, Susy Schönberger e Zé Índio. A assistência de coreografia foi feita por Rose Akras. Como trilha sonora, foi utilizada a obra *Messe de Liverpool*, do compositor francês Pierre Henry, com breve incursão de Keith Jarret.

No ano seguinte, Célia receberá o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) para manutenção do espetáculo e continuidade de suas pesquisas criativas. Com o auxílio à pesquisa fornecido pela FAPESP, os dançarinos poderão receber um cachê fixo por apresentação ao invés de dependerem unicamente dos lucros incertos provenientes da bilheteria; porém, a verba não será suficiente para o pagamento de salários ou de qualquer tipo de remuneração durante o período de ensaios. Nas sucessivas edições, haverá certa flutuação do elenco, característica tanto específica a essa produção quanto à própria dinâmica de trabalho do *Teatro de Dança de São Paulo* ao longo de sua trajetória. O espetáculo fará extensa carreira, encerrando suas

⁷⁵ Programa *Coreografia* – TV Cultura / Fundação Padre Anchieta, gravado no dia 21 de fevereiro de 1985; adaptação para TV de Antonio Carlos Rebesco.

apresentações no ano de 1988, na *Mostra de Dança Brasileira Contemporânea* de Lisboa.

Nessa obra, Célia retomará a temática da opressão humana que já havia explorado na terceira parte de *Caminhada* (1974), primeira de suas obras estreada dez anos antes no *Teatro Galpão*. Além da repetição de alguns de seus índices temáticos norteadores – a problemática da opressão de um povo, as manifestações rituais primitivas, a esperança numa força superior redentora –, *Assim Seja?* utilizará, como chave dramatúrgica, a estrutura narrativa composta por episódios ou cenas. A roteirização se dará a partir de duas referências principais, ambas de inspiração religiosa: a citação bíblica retirada do *Livro de Isaías*, cap. 8, versículos 21 e 22, do *Velho Testamento*; a estrutura musical de *Messe de Liverpool*⁷⁶, missa profana composta por Pierre Henry, um dos pioneiros da música eletroacústica.

Apoiada nos ritos litúrgicos, a obra de Henry estrutura-se como uma missa católica clássica, dividindo-se em seis partes bem definidas – *Kyrie* (6:02), *Gloria* (5:12), *Credo* (14:55), *Sanctus* (5:46), *Agnus Dei* (8:43) e *Communion* (6:35) –, que correspondem exatamente aos seis atos da dança que Célia criará, conforme podemos constatar pela sinopse do espetáculo:

Assim seja? Mostra um ritual vivido por um povo oprimido: **Kyrie** é o lançamento desse povo num universo de aflição; **Glória**, seu estranho contentamento; **Credo** é a memória de uma vida; **Sanctus** ou “quando os céus se abrem”, alguns paralelos entre céu e terra, ou graça e miséria. Ajustes de Contas. O que dizer daqueles que esperam o Paraíso, a Vida Eterna, considerando a vida terrena como mera transitoriedade? Preocupar-se quanto a que ocorrerá ao fim dos tempos não equivalerá a “correr atrás do vento” ou perseguir bolinhas de sabão?, **Agnus Dei** – o conteúdo

⁷⁶ *Messe de Liverpool*, missa criada pelo compositor francês Pierre Henry no ano de 1967, foi especialmente encomendada para a cerimônia de inauguração da nova *Catedral de Cristo Rei de Liverpool*, Reino Unido (*Liverpool Metropolitan Cathedral of Christ the King*), que se deu no dia 26 de maio do mesmo ano. A versão definitiva foi executada no dia 05 de dezembro de 1970, no *Palais des Sports* de Toulouse. Cf. FLEURET, Maurice. **Messe de Liverpool**. França: Éditions APSOME, 1970. 1 Disco.

desse cálice saciará a nossa sede? e **Comunhão** – o ciclo continua, em círculos. A forma perfeita segundo os gregos.⁷⁷

O conjunto de elementos e práticas da celebração litúrgica (missa, orações, cerimônias, sacramentos, objetos de culto) servirá de substrato para a estruturação do ritual coreográfico. Para representar os sucessivos ciclos da existência humana, Célia tomará de empréstimo fragmentos do memorial de Cristo sobre os quais, muitas vezes, organizará seu texto coreográfico: a *concepção virginal* (anunciação, nascimento); *descida ao inferno* (representando os prazeres e sofrimentos mundanos como, por exemplo, na estruturação do lazer e do trabalho); *ressurreição e subida ao Céu* (referências à *Via Sacra* e ao *Juízo Final*).

Por sua vez, o excerto bíblico tomado da seção I do *Livro de Isaías* descreve, em tom profético, os sofrimentos e a ruína de um povo, com advertências do juízo divino:

Passarão pela terra duramente oprimidos e famintos e será que, quando tiverem fome, enfurecendo-se, amaldiçoarão ao seu rei e ao seu Deus, olhando para cima. Olharão para a terra, eis aí a angústia, escuridão e sombras de ansiedade, e serão lançados para densas trevas.⁷⁸

“A obra [de Henry] revela uma relação forte com a citação e também com a realidade brasileira”⁷⁹, diz Célia, referindo-se à dualidade entre aflição e religiosidade evocada pela missa, num paralelo com os costumes e crenças do povo brasileiro. A ambigüidade estará presente inclusive no título do espetáculo que será intencionalmente formulado como interrogação: “Deverá ser assim

⁷⁷ Programa da *Mostra de Dança Brasileira Contemporânea*, Lisboa, 1988. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Programas / Assim Seja? (1984).

⁷⁸ Programa da *Mostra de Dança Brasileira Contemporânea*, Lisboa, 1988. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Programas / Assim Seja? (1984).

⁷⁹ “ASSIM Seja?”, para comemorar os dez anos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 dez., 1984, p.15. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Assim Seja? (1984).

mesmo? Devemos concordar com o que nos vem de cima? [...] Não devemos nós mesmos escolher nossas vidas e nossas alegrias?”⁸⁰.

Messe de Liverpool será utilizada na íntegra, com apenas um único corte feito no início da quinta cena, *Agnus Dei*, para inserção de um fragmento de peça para órgão de Keith Jarret. O recurso serve como contraponto à composição eletroacústica de Henry, quebrando momentaneamente o clima apocalíptico que sua missa futurista-primitiva evoca, ao mesmo tempo em que conduz cenicamente a entrada do cálice a ser consagrado, símbolo da esperança de redenção coletiva.

A missa de Henry consiste basicamente na recitação de textos litúrgicos que foram seccionados e decompostos estruturalmente em palavras, fonemas e letras (consoantes, em especial) por meios eletroacústicos. Manipulando a palavra falada e cantada, sobretudo a voz – material sonoro de sua predileção – o compositor a mesclará com instrumentos musicais e sonoridades eletrônicas diversas (cordas, xilofones, campainhas, gongos)⁸¹.

Tributária da música concreta, a música eletroacústica é, de modo genérico, toda produção musical que envolve a utilização de meios eletroeletrônicos e que é feita em estúdio – analógico ou digital. Utiliza sons de origens diversas (vozes, máquinas, ruídos, instrumentos) que são gravados e trabalhados experimentalmente por meio de montagens, colagens e outros tipos de transformações. Por meio de procedimentos de distanciamento dos sons de suas fontes geradoras, o que entra em questão na música eletroacústica, mais do que os meios técnicos empregados para sua composição, é a criação de novos *critérios de percepção*, baseados prioritariamente nas qualidades internas de um som – como, por exemplo, granulação de textura, densidade de massa, o ritmo *natural* de certos objetos sonoros, aceleração – e na sua capacidade de sugerir as mais diversas causalidades à imaginação (CAESAR, 1994). Sendo assim, na relação com os outros componentes da cena (corpo, espaço, movimento, luz,

⁸⁰ FUSER, Fausto. Assim Seja, refinado e intrigante. **Folha da Tarde**, São Paulo, 26 jul., 1985. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Assim Seja? (1984).

⁸¹ Cf. FLEURET, Maurice. **Messe de Liverpool**. França: Éditions APSOME, 1970. 1 Disco.

objetos), é possível perceber que a missa de Henry não se constitui em mera ambientação; ela se materializa geograficamente, funcionando como elemento de figuração tanto de um espaço ritualístico sagrado, quanto de um tempo cósmico e mítico em que a *ação* se desenvolve.

Embora a estrutura musical da missa tenha servido como base para a escrita coreográfica, nota-se que esta última não se define por meio de uma relação de subserviência aos elementos sonoro-musicais, que funcionam mais como espécie de *trama* em que a dança pode entrelaçar-se. O que se dá é uma recíproca textualização entre os componentes visuais e auditivos, sobretudo movimento e sonoridade, que trabalham de forma autônoma, embora complementar – não no sentido de se comporem (serem *colocados com*), mas de se *(re)constituírem*: “cada elemento influi nos outros, de maneira às vezes imprevista” (PAVIS, 1999, p.256). Os efeitos musicais de fragmentação e dissonância coadunam-se com os propósitos expressivos da obra coreográfica, iluminando a atmosfera emocional primitiva e irracional da dança, assim como a dança ajuda a revelar toda a força e mistério da peça musical.

Em função das propriedades harmônicas da música, a impossibilidade de estabelecer uma contagem dentro de uma marcação rítmica precisa será utilizada como estratégia de composição e de alcance de unidade performática entre os bailarinos. O processo usado será a escuta e cronometragem da melodia, exigindo dos intérpretes um estado de atenção expandido e maior conexão entre si a fim de desempenharem suas ações dentro da duração musical e, sempre que necessário, em uníssono.

Os bailarinos não se caracterizam como entidades individualizadas (*personagens* no sentido tradicional). São seres anônimos, massa humana intemporal e sem identidade, destinada a caminhar pela eternidade. A maquiagem carregada entra como recurso alegórico: elimina-lhes a expressão individualizada, ao mesmo tempo em que colabora para deformar-lhes a máscara facial que se mimetiza em expressões de angústia, dor e brutalidade, beirando o caricatural.



Figura 4 – *Assim Seja?* (1984), *Sanctus* (4ª parte)

Às vezes, configuram-se papéis um pouco mais definidos, como os seres angelicais que aparecem em *Sanctus* (4ª parte) ou como o bailarino-ator que se destaca na função de líder ritualístico ao longo de toda a performance, concentrando para si esferas de ação que flutuam entre messias, sacerdote, carrasco, demônio.

O vestuário básico é bastante simples, enquanto feito e material, diferenciando homens (calça, camisa) e mulheres (vestido) e valorizando o aspecto visual maltratado que se quer expressar. O sacerdote veste uma tanga (fralda) branca, destacando-se simbolicamente como ser divino, superior. Os figurinos foram confeccionados em malha, tingida e manchada em tons terra – marrom, ocre, magenta – e tons azuis, interligando forças telúricas e cósmicas. Os

pés estão descalçados. Os cabelos estão soltos ou presos por uma touca cor da pele. Apenas em *Sanctus* (quarta parte) haverá pequenas variações nos trajes dos intérpretes, aludindo a seres celestiais e mitológicos (como é o caso das *Três Graças*, deusas da dança).

O espaço cênico utilizado em *Assim Seja?* é a caixa italiana, preenchida inicialmente por alguns poucos elementos cenográficos que caracterizam o ritual litúrgico a ser encenado: um tronco de madeira colocado horizontalmente ao fundo do palco, em direção às coxias; uma tina cheia de água na lateral direita, frente-baixo; uma cuia. O chão se encontra revestido de linóleo, a parede de fundo do palco é de tom argiloso, as coxias são brancas. Ao longo da performance, outros objetos característicos de cerimoniais religiosos superpõem-se ao texto coreográfico – ex-votos (muletas), um molho de chaves, ramos de folhagem, um cálice, hóstias feitas de pedaço de jornal, amuletos diversos –, configurando-se como conjunto de materiais instáveis, dos quais muitas vezes só se pode capturar significados precários para a formulação de entendimentos com a obra.

Conforme falamos acima, a música de Pierre Henry funciona como uma paisagem sonora, contribuindo para delimitar o espaço dramático, transpondo seu esvaziamento físico para uma circularidade virtual própria dos atos cerimoniais. A luz também colabora na criação da atmosfera do espetáculo, com suas cores, desenhos, focos⁸². Sob seus efeitos, os corpos dos intérpretes projetam-se como sombras na parede de fundo do palco, criando um mundo de aparências em que as imagens das coisas são mais visíveis que as coisas por si mesmas. Assemelham-se aos habitantes da caverna de Platão que nunca viram “[...] de si mesmos e de seus companheiros, mais do que as sombras projetadas pelo fogo na parede da caverna que lhes fica defronte” (PLATÃO, 2002, p.257).

⁸² No caso de análise feita por meio de registro videográfico, a observação da luz e de suas características (cores, desenhos, funções) fica bastante prejudicada, já que torna difícil a visualização precisa de sua aplicação ao espetáculo. Além disso, a função da luz foi, nesse caso, a de proporcionar boa captação das imagens pela câmera para fins de apresentação televisiva. Por isso, não nos alongaremos em sua análise.

O recurso às danças corais é elemento compositivo recorrente que colabora na materialização de um espaço-tempo ritualístico, cíclico, ligado às danças sagradas primitivas. Coreograficamente, o coro aparece ora como elemento artificial e de distanciamento dramático, comentando uma ação ou situação em desenvolvimento (como no início de *Glória* ou do *Credo*); ora como manifestação coletiva devotada a representar um estado de corpo e de consciência: “Há uma excitação nervosa recíproca, um abandono de ao menos uma parte da identidade pessoal em proveito da identidade do grupo” (BOUCIER, 2001, p.9). No segundo caso, realçam-se evoluções características das *contradanças* (danças camponesas): a organização em roda, as trocas de pares, as saudações de casais (como exemplo, as evoluções finais coletivas de *Glória*). A atitude interna é rítmica, “muito encontrada em povos primitivos e em danças folclóricas, apresentando-se uma espécie de visceralidade” (LOBO; NAVAS, 2003, p. 174) ligada nas suas origens ao domínio da terra e das forças da natureza.

A utilização de movimentos ou frases de movimento repetitivos (*movement-phrases*) é outra estratégia compositiva utilizada como forma de manutenção da tensão dramática. Segundo Paul Love (1997), *movement-phrases* são o ingrediente estrutural da *modern dance*, uma combinação de movimentos oriundos de um impulso comum com começo, meio e fim. Estão raramente associadas a uma idéia artística unitária, isto é, raramente são apresentadas uma única vez numa composição de dança. Para Doris Humphrey (1987), o termo “phrase” é usado para organizar movimentos no tempo-espaço; deve ter uma forma reconhecível, com um começo e fim, suspensões e quedas em sua linha geral e diferenças de duração constantes. Como exemplo de movimentos repetitivos estão os gestos *laborais* mecanizados que são executados pelos bailarinos em *Credo*; e de frases de movimento, as formas canônicas dançadas pelos pares de intérpretes que aparecem ao final de *Agnus Dei*. A retomada de *leitmotive* coreográficos – por exemplo, a repetição da mesma gestualidade por parte do sacerdote ritualístico em diferentes episódios – é utilizado

dramaturgicamente como reforço de uma figura retórica ou como retomada de uma tensão narrativa.

No entanto, como elemento principal na definição do espaço cênico aparece o intérprete, que o codifica e contextualiza por meio de sua corporeidade – seus trajetos, gestualidade, dinâmicas. Aqui, o espaço é usado conforme acepção de Hanya Holm ao se referir à dança expressionista alemã: “como elemento emocional, como *partner* ativo na dança” (HOLM apud PARTSCH-BERGSOHN, 2003, p. 59):

O espaço, com suas compressões e imensidão, suas perspectivas obscuras e horizontes cegos, se torna para o dançarino um convite ou uma ameaça, mas em qualquer caso um elemento inescapável.⁸³

Ao corpo precário e decadente contrapõe-se às vezes uma movimentação precisa, cortante e impetuosa; noutros momentos, o corpo se abandona ao próprio ritmo ou peso, pondo à mostra toda sua fragilidade e simbolizando sua submissão e impotência frente aos desígnios superiores. As atitudes deformadas, gestos contorcidos e movimentação eloqüente são o meio pelo qual o corpo expõe sua realidade miserável, obscura, criando uma atmosfera dramática, ao mesmo tempo angustiante e irônica. O privilégio do *figural*, atendendo a uma lógica sensorial e cinestésica em substituição à construção de personagens teatrais figurativos, ajuda a comunicar as intenções ficcionais da obra. De acordo com Michel Bernard (1990), a diferença entre o *figurativo* e o *figural* é que o primeiro sempre implica na relação ilustrativa entre uma imagem e um objeto ou ainda na relação de uma imagem com outras, dentro de um conjunto composto que a liga precisamente ao objeto em foco; já o segundo isola a imagem

⁸³ Tradução do original: “But the use of space as an emotional element, as active partner in the dance, is distinctly European. [...] Space, with its constrictions and its immensity, its dark vistas and blinding horizons becomes for the dancer an invitation or a menace, but in any case an inescapable element”. (HOLM apud PARTSCH-BERGSOHN, 2003, p.59). Cf. PARTSCH-BERGSOHN, Isa; BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany**: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2003.

como evento único, quebrando a narração e impedindo a ilustração. Patrice Pavis (2005) define o *figural* como eventos pulsionais que se sucedem segundo intensidades muito heterogêneas que não podem ser decodificadas em termos de um discurso ou significado lingüístico unívoco. Segundo ele, o figural age como um *circuito energético*: “Não é tanto a conjunção e a concordância dos signos que fazem sentido (como na semiologia clássica) mas o circuito energético que cremos descobrir neles e entre eles [...]” (PAVIS, 2005, p.80). Esse tratamento da corporeidade dançante está reforçado na observação abaixo do crítico Manuel Vidal:

[...] é impossível ficar indiferente a estas bizarras criaturas. Presentimos que elas não perderam sua condição de humanas; apenas retrocederam a um grau mais elementar de humanidade, de onde manifestam, de modo mais puro e direto, as emoções, violências e compulsões que fervilham debaixo de nossa asséptica consciência. [...] Neste seu atual espetáculo, Célia Gouvêa transmutou em terra e sangue um grupo de oito bailarinos, para daí moldar o sofrimento e a busca de seres prensados entre forças internas que desconhecem e pressões externas que os manipulam.⁸⁴

O processo de trabalho irá requerer dos intérpretes, além da capacidade de se moverem com qualidades técnicas híbridas, a habilidade de projetarem seu corpo para além de seu *estar-aí*, exprimindo estados de ânimo relacionados à realidade que desejam *re-apresentar*. É visível entre eles a heterogeneidade de morfologias corporais e de formação técnico-artística, o que não impediu que o elenco alcançasse uma sintonia e uniformidade que sobrepujasse as deficiências técnicas de alguns de seus integrantes. Tais características, no entanto, trabalharam a favor da procura estética multidisciplinar da coreógrafa, ressaltando um importante valor em sua formação: o rompimento com o virtuosismo tradicional do corpo na dança e a exploração de novos limites que ampliem a gramática de movimentos. O resultado foi “uma performance

⁸⁴ VIDAL, Manoel. Assim Seja?, simplesmente o melhor. **O Estado de São Paulo** - Jornal da Tarde – Divirta-se, Caderno de Programas e Leituras, São Paulo, 12 jan., 1985, p.9. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Assim Seja? (1984).

altamente profissional”, avaliará a crítica de dança Helena Katz, cujo “mérito, evidente, é tanto de Célia Gouveia, que confeccionou material justo para as aptidões díspares que reuniu para esta produção, quanto de Vaneau, que tão bem soube lhe dar forma teatral”⁸⁵.



Figura 5 – *Assim Seja?* (1984), *Gloria* (2ª parte)

Em *Assim Seja?*, o gesto do bailarino-ator hesita entre a intensidade do movimento dançado, a funcionalidade das ações cotidianas e o fluxo pulsional do desejo. Esse cruzamento se dá por meio da utilização de códigos cotidianos (gestos ordinários estilizados, ações corporais, relação com o outro e com objetos, jogos fisionômicos) e extra-cotidianos (oriundos, em especial, da dança clássica e

⁸⁵ KATZ, Helena. Esperança e busca de uma saída. **Folha de São Paulo** – Ilustrada, São Paulo, 05 dez., 1984, p. 43. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / *Assim Seja?* (1984).

moderna) em diálogo com o eixo existencial humano que detona as intenções poéticas da obra. O relacionamento entre *gestualidade/princípios do movimento/contexto social* forma um tripé referencial do trabalho da artista, que se confirma no texto de apresentação do programa da *Mostra de Dança Brasileira Contemporânea* (1988) de Lisboa, que teve a participação do *Teatro de Dança de São Paulo*:

A proposta básica do grupo, enquanto temática, é a de re-interpretar a realidade humana, assim como elaborar uma linguagem corporal que una o movimento natural ao código técnico específico da dança. Isso implica tanto em procurar captar o contexto, a realidade social, quanto as sensações e comportamentos, o gestual cotidiano, aliados à pesquisa das leis do movimento (dinâmicas, energia, espaço), baseando a sua técnica na observação do princípio da respiração: assim como o fluxo respiratório não se interrompe, o movimento procede de maneira idêntica.⁸⁶

O movimento que Célia Gouvêa chama de *natural* está relacionado aos atos triviais dos corpos comuns, às ações cotidianas mais simples praticadas por qualquer ser humano, conferindo ao movimento uma qualidade de presença antiteatral (BANES, 1999). A naturalidade aqui buscada, no entanto, não se trata de um simples reproduzir de posturas e atitudes somáticas casuais. Ela se constrói tecnicamente. Os gestos aparecem na cena desligados de suas funções habituais, destilados por estratégias de repetição, aplicação de dinâmicas diferenciadas e, inclusive, por fusão ou sobreposição ao movimento técnico da dança.

Esse aparente despojamento é auxiliado pelo trabalho da respiração, que assume um importante papel no deslocamento do peso do corpo. A união entre inspiração e expiração promove a soltura do movimento, fazendo “o bailarino

⁸⁶ Programa da *Mostra de Dança Brasileira Contemporânea*, Lisboa, 1988. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Programas / Assim Seja? (1984).

chegar a um bom resultado sem esforço”⁸⁷, relata Célia. “Quanto à respiração, é ela que ‘comanda silenciosamente as funções musculares e articulares’ [...]” (WIGMAN apud SUQUET, 2008, p. 513), incidindo diretamente na amplitude e velocidade do movimento:

O alternar-se da inspiração e da expiração fornece aos bailarinos a matriz dos princípios de tensão/relaxamento, com a promessa de múltiplas interpretações e evoluções ao longo de todo o século XX. Abre igualmente o caminho para a tomada de consciência de um espaço intracorporal plástico, simultaneamente volumétrico e direcional: pela respiração, o corpo se dilata e se contrai, se estira e se recolhe. Deste modo se produz a relação encadeada e contínua entre o espaço interior e o espaço exterior.⁸⁸

A percepção dos ritmos orgânicos ajuda a tomar consciência do fluxo contínuo do movimento, com implicações diretas nas gradações de energia e em seu justo emprego. Nikolais, tributário indireto do método de economia corporal dalcroziano (BARIL, 1987) através do contato com a escola Wigman-Holm de New York, construirá sua compreensão sobre as condições de energia em termos dos princípios *tension-relaxation-release* (tensão-relaxamento-soltura). Para ele, *tension* (tensão) refere-se ao estado no qual a energia se encontra represada no corpo e nenhum movimento interior é visível; *relaxation* (relaxamento) é a soltura da tensão à ação da gravidade, resultando na queda e modificação de uma forma estendida no espaço; *release* (soltura) acontece quando a energia represada é libertada a fim de permitir a fluência interior da energia. Nesse último caso, a forma pode ser mantida de modo visível e definido, mas a energia pode fluir livremente para a direção escolhida: “Quando o estado de soltura é compreendido e alcançado, este equilibra as energias interiores da execução com o desenho exterior do corpo ou do movimento, sem que haja gasto da energia necessária

⁸⁷ CÉLIA Gouveia: prazer de dançar. **Jornal da Cidade de Santos**, Santos, 22 jul., 1984, p.19. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Assim Seja? (1984).

⁸⁸ SUQUET, Annie. Cenas, O corpo dançante: um laboratório de percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (dir.). **História do Corpo Vol. 3**: As mutações do olhar. Século XX. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008, p.513.

para suportar o movimento interior”⁸⁹ (NIKOLAIS, 2005, p.30). Esse preceito será de especial importância na formulação da técnica de Célia, para quem o emprego do tônus adequado e a economia de esforço estarão a serviço de comunicar a intenção interior do gesto, suas qualidades e, por consequência, sua expressividade, tanto em termos da reprodução/repetição do movimento, quanto em sua aplicação para fins criativos (como veremos acontecer em determinados processos que serão abordados nas *Obras de Contraste*).

Nessa peça, Célia comporá a partir das experimentações que fará com seu próprio corpo e movimento, embora em inúmeras outras obras tenha sido comum o uso da improvisação como ferramenta para as fases de preparação e de levantamento de material para a criação. Isso não invalidará em absoluto a participação do intérprete na composição, pois será em seu corpo que uma segunda camada da pesquisa tomará lugar. De Béjart, a coreógrafa apreenderá que somente em frente ao bailarino, no “momento da construção” coreográfica, é que se concretizam os limites e desafios daquilo que pertence ao “momento da visão”⁹⁰ inicial do criador, em que tudo parece ser exequível.

Por sua vez, os instrumentos de como atuar sobre o movimento abstrato e seus componentes serão apreendidos dos estudos realizados na escola de Nikolais – os mecanismos de percepção sensorial, os órgãos cinéticos, as ações físicas, as condições do tempo, espaço, direção, gravidade, os aspectos visuais e auditivos do meio-ambiente –, os quais ela conseguirá transformar em esquemas compositivos de grande sofisticação. “Há frases que são verdadeiras aulas de composição, tal a justeza com que misturam música, espaço, corpo em ação e iluminação”⁹¹. O trabalho em parceria com Vaneau será de grande importância no resultado final da obra, embora os aspectos processuais de

⁸⁹ Tradução do original: “When the state of release is understood and attained, it balances the interior performing energies with the exterior design of the body or movement without sapping the energy needed to support the movement form within”. Ibid., p.30.

⁹⁰ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 12 fev., 2008, p. 260. (Anexo I)

⁹¹ KATZ, Helena. Esperança e busca de uma saída. **Folha de São Paulo** – Ilustrada, São Paulo, 05 dez., 1984, p. 43. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Assim Seja? (1984).

construção coreográfica tenham ficado inteiramente a cargo de Célia. Vaneau assumirá a direção de cena, sendo responsável pela criação e acabamento visual da peça e fazendo a mediação necessária entre o texto coreográfico e sua apresentação estética.

Quanto aos modos de tratamento da corporeidade dançante, podemos colocar em destaque as seguintes características gerais a seguir:

O torso tem grande participação como foco motor, sendo largamente explorado em suas possibilidades de se expandir, recolher, inclinar e torcer, de forma a romper constantemente com o eixo espacial. O corpo assume estados cambiantes, vagando entre o onírico, o rítmico e o alerta. O vocabulário gestual abusa do uso das articulações dos segmentos superiores e inferiores, privilegiando a assimetria e o isolamento das partes corporais. A cabeça ganha grande evidência pela força dramática das expressões fisionômicas; as mímicas faciais e gestuais ganham destaque e assumem quase sempre forma paródica frente à dança executada.

O jogo de oposição céu-terra, deus-homem, ilusão-realidade é enfatizado pelo uso do peso forte e pelo contato intenso do corpo com o solo em posturas variadas (deitar-se, sentar-se, arrastar-se, utilizar-se de diferentes zonas corporais de apoio), aliado a tentativas permanentes de despregar-se dele como meio de atingir o espaço superior. Os saltos são utilizados com freqüência, valorizando os movimentos de queda e suspensão do corpo; aparecem muitas vezes associados à posição do tronco em arco (em extensão, com foco no peito para cima), reforçando a atitude de exaltação. Há intensa utilização de giros sobre si mesmo e de abandono do eixo (equilíbrio) característicos de experiências rituais.

O vocabulário fricciona movimentos funcionais estilizados e movimentos técnicos de dança (em especial, do balé e da dança moderna), acercando-se ainda de codificações provenientes de danças sociais populares. Grosso modo, a predominância de repertórios gestuais, muitas vezes repetitivos, aparece

associada à comunicação de idéias ou a desejos narrativos específicos. O corpo oscila permanentemente entre gesto puro e mimese, entre ação e sentido.

Os ritmos temporais (isto é, produzidos pelos movimentos corporais) estão enfatizados, aspecto decorrente inclusive da escolha sonoro-musical. O uso de pausas e de movimentos *staccato* reforça ainda mais a atmosfera de tensão permanente e a temporalidade primitiva que se quer expressar.

O espaço é descentralizado e democraticamente ocupado pela movimentação alternada de grandes e pequenos agrupamentos. O relacionamento em duetos é estratégia usada para expor dinâmicas do tipo masculino-feminino, dominador-dominado (como em *Glória*, por exemplo); ou ainda forma de representação de acontecimentos específicos – um parto (*Credo*), um jogo lúdico (*Glória*), um evento festivo (*Credo*). As evoluções do conjunto em uníssono enfatizam a idéia de massa humana em deslocamento, assim como as formações em roda remetem ao movimento primitivo da dança coral e à temporalidade circular, a-histórica. Os trajetos pelo espaço são bastante explorados e diversificados, assim como as faces corporais multiplicam-se em diferentes direções.

Completada nossa análise, passaremos a seguir ao exame comparativo entre a *Obra de Referência* e as *Obras de Contraste* da autora. Além destas, faremos pontualmente referência a algumas peças que, ainda que não tenham sido selecionadas para compor as análises, contém informações relevantes à elucidação do percurso empreendido pela coreógrafa. Informaremos no texto sempre que alguma delas aparecer, indicando-as como *peças de apoio*.

A título de lembrança, retomamos as *Obras de Contraste*:

- *Trem Fantasma e Outras Danças* (1979)
- *Expediente* (1980)
- *De Pernas para o Ar* (1981)
- *Festarola* (1988)
- *Romance de D. Mariana* (1989)
- *Trasgo* (1991)

— *Sapatas Fenólicas* (1992)

E as peças de apoio que citaremos brevemente serão: *Caminhada* (1974), *Pulsações* (1975), *Promenade* (1979), *Urugungo* (1981), *Alhos e Bugalhos* (1985), *Ladeira da Misericórdia* (1997).

2.3. O corpo como laboratório de experiências

(Obras de Contraste)

O grupo *Teatro de Dança de São Paulo* teve nascimento semelhante à maioria dos agrupamentos de dança independentes que surgiram dos anos de 1970 em diante: organizou-se em torno da figura central de um criador, normalmente um coreógrafo, a quem cabia a coordenação e execução das diversas funções administrativas e artísticas. No caso específico, Célia Gouvêa contará também com a colaboração de Maurice Vaneau, formando com ele um pequeno núcleo de trabalho que se manterá em funcionamento durante longos anos. No entanto, seus projetos criativos se desenvolverão quase sempre junto a uma equipe de bailarinos que, frente à ausência de subsídios para manutenção de uma companhia em atividade permanente, não conseguirá se fixar por longo período.

A dificuldade de manter uma equipe de trabalho menos rotativa será conseqüência das sérias restrições de produção e distribuição enfrentadas pelas companhias que trabalhavam dentro de um esquema pouco institucionalizado ou menos *comercial*, como será o caso do *Teatro de Dança de São Paulo* e inúmeros grupos de dança da época. A falta de investimento por parte de órgãos públicos e privados que viabilizasse economicamente a manutenção de companhias menos consagradas de dança, aliada à falta de espaço e à carência de formação dos profissionais, eram motivos que, na maior parte das vezes, impediam os grupos de criarem e se desenvolverem mais e com melhor qualidade. O fato de, a cada projeto iniciado, terem de reunir um conjunto diferente de dançarinos, pouco ou nada habituados ao trabalho do coreógrafo-diretor, dificultava ainda mais sua sobrevivência.

Célia Gouvêa viverá diferentes experiências com cada criação realizada. Sua predileção por trabalhar com grupo maior de dançarinos, girando normalmente em torno de 12 pessoas, se alternará com a realização de solos e

duetos. A intenção será dar uma pausa na exaustiva atividade administrativa que envolverá uma companhia grande e que, de quebra, não terá nenhum tipo de subvenção. Em geral, serão elencos híbridos, formados de pessoas mais preparadas técnica e artisticamente e de “pessoas sem muita experiência ainda, mas que eu sentia uma personalidade, um físico ou uma disposição”⁹², revelará Célia.

O uso simultâneo de corpos treinados e não treinados de forma mais sistemática na dança, bem como a falta de convivência anterior do grupo assim reunido, serão elementos que Célia procurará colocar sempre a favor da criação. Haverá nela grande interesse pela cultura corporal diferenciada de seus intérpretes, valorizando a presença de tipos físicos ecléticos e de formação heterogênea, capazes ou com disponibilidade para exprimirem-se corporalmente de muitas formas (dançar, interpretar, usar o aparato vocal, produzir sons através de instrumentos, manipular objetos, realizar ações corporais diversas) e com diferentes qualidades expressivas. Essa noção muito própria de corpo cênico será tributária da formação recebida como intérprete-criadora e de seu contato com diferentes matrizes da dança cênica, mas também das experiências multidisciplinares que produzirá ao longo de toda sua trajetória criativa unindo à dança, o teatro, a música, a mímica, as artes circenses e plásticas.

O corpo será, assim, material central na elaboração do discurso cênico da artista. Visto como *laboratório de experiências*, não será poupado em suas possibilidades de produzir gestos, movimentos, formas, sons e de investigar conexões possíveis e inusitadas com outros corpos, palavra, música, espaço cênico, objetos, figurinos e adereços.

A exigência de “dados humanos”⁹³ de seus intérpretes, isto é, a capacidade de usarem seu corpo como o do cidadão comum, que se expressa cotidianamente por meio dos recursos do gesto, da voz, das ações corporais simples, será uma marca no processo de criação de Célia. A codificação gestual,

⁹² GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 12 fev., 2008, p. 272. (Anexo I)

⁹³ Id., 2005, p.247.

entendida aqui como “processo estético de estilização, ampliação, depuração, distanciamento do gesto” (PAVIS, 1999, p. 186) terá grande importância em seu trabalho, resultando numa maneira característica de usar o corpo, perfeitamente articulada ao movimento técnico da dança e (re)definível de acordo com as qualidades técnico-expressivas de seus intérpretes.

Como parte das influências de sua formação, encontraremos em seu discurso fortes resíduos do contato mantido com a técnica de Alwin Nikolais e Murray Louis. O domínio das leis do movimento terá para ela grande significado, importando-lhe saber como manipular precisamente o corpo e suas partes, o espaço, o tempo, a energia e todos os fatores motores envolvidos na elaboração da ação. A expressividade por ela procurada deve, no entanto, colocar em evidência as intenções motoras do intérprete para além dos componentes tangíveis do movimento. Os desenhos, deslocamentos e formas aparecerão muitas vezes a serviço de comunicar uma maneira de ser e estar no mundo, uma circunstância, uma tensão existencial.

Entendido sobretudo como unidade psicofísica, o corpo não será testado tão somente na sua própria materialidade. Outros tipos de informação deverão ser processados a fim de fazer atingir a interioridade ou *estados de ser* do intérprete que se coadunem com os enigmas existenciais a serem comunicados: sobre o corpo visível, *concreto*, devem agir os sentidos, os nervos, os fluidos, os processos inconscientes e oníricos, enfim, devem entrar em ação “todos os recursos que o corpo oferece”⁹⁴, inclusive aqueles da ordem do sensível.

Será possível distinguir, em suas criações, a presença de tais características em diferentes graus e com diferentes ênfases. Sendo assim, a corporeidade não se construirá de forma única e imutável, mas estará relacionada

⁹⁴ Nas suas entrevistas e nas diversas conversas que mantivemos, Célia reforçará diversas vezes a presença dos sentidos, do inconsciente, da intuição na sua criação; creditará a influência ao diretor, ator, dramaturgo de teatro francês Antonin Artaud, um dos mentores da aprendizagem recebida no Mudra, “que falava tanto nessa comunicação pelos sentidos, que atingisse nervos, os líquidos do seu corpo, justamente para se afastar de tudo que fosse a palavra literária, que deveria voltar aos livros, de onde nunca deveria ter saído”. Cf. GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 12 fev., 2008, p. 259. (Anexo I)

a cada processo de investigação, variando em função das necessidades de cada descoberta ou objeto de pesquisa.

Conforme dissemos na análise da obra de referência, *Assim Seja?* guardará forte conexão temática com *Caminhada*⁹⁵ (1974), primeira peça coreográfica da dupla Gouvêa-Vaneau: um povo oprimido em busca de salvação. No entanto, em *Caminhada*, o assunto aparece em evidente relação com os problemas da censura e da repressão política por que passava o país na época, conforme faz saber o programa do espetáculo:

Caminhada tem um tema único: a repressão, sob 3 aspectos diferentes. A primeira é psicológica, talvez patológica. Uma mulher jovem, 4 paredes (por fora ou por dentro), com suas reflexões e/ou pesadelos. A segunda toca ao tema pelo lado grotesco, num movimento perpétuo. A terceira, mais dançada, com a estória mais estruturada de um povo, do nascimento à descoberta do gesto, a comunicação, com a aparição de dois líderes, um positivo, um negativo, repressivo, ditador, que organiza o trabalho e o lazer, até sua aniquilação e prosseguimento da **caminhada**.⁹⁶

Para a construção dessa terceira *Caminhada*, Célia e Vaneau tomarão como base o roteiro de *Procura-se*, escrito pouco antes de seu retorno ao Brasil em 1974. Sem apegar-se fielmente a ele, buscarão sua *essencialização* e formalização a partir do processo de trabalho com o grupo de dançarinos que será reunido para a montagem. Sua estrutura narrativa se aproximará bastante da composição de uma fábula, organizando suas ações em episódios que seguem uma lógica causal de acontecimentos. Essa obra inaugura uma primeira matriz do motivo condutor que se tornaria de grande predileção da autora: o rito.

A roteirização prévia não será procedimento constante no trabalho de Célia, que variará bastante os pontos de partida para a confecção de cada obra:

⁹⁵ *Caminhada* é uma das peças de apoio usada para essa análise; estreou no dia 05 de dezembro de 1974 no *Teatro Galpão*, São Paulo. Embora não haja registro audiovisual, encontramos farto material textual – roteiro, programas, matérias, reportagens e críticas jornalísticas – e fotográfico sobre a mesma, que puderam colaborar às nossas análises. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / *Caminhada* (1974). Vide também Fotos e Programas.

⁹⁶ VANEAU, Maurice. Programa do espetáculo *Caminhada* (1975). Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Programas / *Caminhada* (1974).

“muitas vezes eu começo sem ter as rédeas, as coordenadas completas de que é que estou fazendo”⁹⁷, dirá. Uma música ou objeto, fragmentos de textos, o puro movimento, uma situação cotidiana, todos estes serão elementos válidos, manipuláveis, organizadores de um impulso criativo que será a princípio meio caótico e sem direção definida e que irá se formalizando ao longo do processo de trabalho.

Caminhada (1974) e *Pulsações*⁹⁸ (1975) são exemplos de experiências produzidas na etapa inicial de sua carreira, que reunirão um grupo de jovens bailarinos-atores ainda em fase de formação. Se para a criação de *Caminhada*, serão *tomados de empréstimo* os melhores alunos de sua antiga professora, Ruth Rachou, para a realização de *Pulsações* Célia convidará os alunos do curso de Expressão Corporal que ministrará no *Galpão* a partir de 1975. Em ambas as produções, a vontade de descobrir uma energia mais artesanal em detrimento de técnicas impostas pela tradição, conduzirá a resultados bastante diferenciados entre si. Se em *Caminhada*, o corpo será usado prioritariamente “na função de transmitir mensagens”⁹⁹, em *Pulsações* a ênfase será no “movimento proveniente do centro de energia do corpo”¹⁰⁰, articulando-se à experimentação de diferentes sonoridades e ritmos, em especial aqueles produzidos pelo aparato vocal do intérprete (misturando ainda música eletrônica, Edgard Varèse, Jan Kapr, percussão), deixando para segundo plano o universo existencial humano tão explorado na primeira obra.

Trem Fantasma e Outras Danças (1979) é um conjunto coreográfico composto de três partes distintas – *Limites, Raiz e Trem Fantasma* –, cada qual

⁹⁷ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 11 nov., 2005, p. 250. (Anexo)

⁹⁸ *Pulsações* é uma das peças de apoio usada para essa análise; estreou no dia 20 de novembro de 1975, no *Teatro Galpão*, São Paulo, com a participação do grupo de alunos de Célia Gouvêa. Embora não haja registro audiovisual do trabalho, encontramos material textual relevante – reportagens e críticas jornalísticas. A coreografia recebeu o *Prêmio Governador do Estado* com melhor conjunto; e o *Prêmio APCA* – Associação Paulista dos Críticos de Arte – como melhor espetáculo de dança. No ano seguinte (1976), será remontada para o *Corpo de Baile Municipal*. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / *Pulsações* (1975). Vide também Fotos e Programas.

⁹⁹ RIZZO, Edgar. Teatro. *Correio Popular*, Campinas, 27 abr., 1975, p. 10A. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Programas / *Trem Fantasma e Outras Danças* (1979).

¹⁰⁰ Programa do espetáculo *Pulsações* (1975). Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Programas / *Pulsações* (1975).

recitando o corpo de uma forma diferente. *Limites*, ao som de Erik Satie, apresenta-se dividido em quatro partes, denominadas *Muitos*, *Um*, *Dois* e *Zero*. Nelas, o corpo é estendido pelo figurino ou interligado a outro corpo por meio de cordões elásticos, o que produz a modificação de sua aparência habitual para encontrar novas formas, relações e movimentos, com clara menção aos experimentos cênicos de Nikolais-Louis. Em *Raiz*, a tônica está na mixagem de dinâmicas das danças populares brasileiras e de matrizes da dança acadêmica clássica e moderna, amalgamadas pelos sons percussivos de Dinho Nascimento, numa pesquisa que se fundamenta no corpo e em seu movimento (impulso, ritmo, peso/energia) para a elaboração de novas estruturas. A última peça, *Trem Fantasma*, centra-se na evocação absoluta do irracional, dos estados instintivos e sensoriais em meio a uma atmosfera surrealista. Um mundo de paisagens oníricas se confunde com instantes da vida cotidiana, tendo como suporte o *corpo-voz* do intérprete em maneiras inusitadas de usar a palavra, pequenas frases, sons monossilábicos, vocalizações, cantigas – recurso que aparecerá em diversas outras peças da autora. Embora essas três distintas facetas sintetizem, para a autora, aspectos fundamentais e complementares da dança¹⁰¹, segundo a crítica especializada, esse potencial permanecerá latente e não conseguirá extravasar-se para o conjunto da obra, como se percebe no comentário de Acácio R. Vallim Jr.:

“Trem fantasma e outras danças” é uma colagem formada por três trabalhos que guardam como relação entre si apenas o fato de terem sido criados por Célia Gouvêa. Tanto como concepção quanto como linguagem cênica, “Limites”, “Raiz” e “Trem Fantasma” são obras autônomas e independentes. [...] A impressão desagradável provocada pelas duas primeiras partes do programa desaparece por completo na seqüência que encerra a apresentação. “Trem Fantasma” é uma coreografia que tem no humor e no absurdo sua tônica dominante. Somente nesse momento é possível sentir que o espetáculo encontra um canal de comunicação com a platéia.¹⁰²

¹⁰¹ Vide programa do espetáculo *Trem Fantasma e Outras Danças*, 1979. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Programas / Trem Fantasma e Outras Danças (1979).

¹⁰² VALLIM JUNIOR, Acácio R. Colagem de três coreografias. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 set., 1979. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Trem Fantasma (1979).

Entretanto, a despeito das fragilidades encontradas, os diferentes julgamentos sobre o espetáculo acharão conciliação quanto à qualidade inventiva da coreógrafa e ao acabamento do espetáculo, indicando na continuidade da pesquisa do grupo o modo de superar as desarticulações apresentadas, conforme vemos nas impressões de Helena Katz:

O espetáculo tem ótimas idéias, trechos interessantes de movimentação e um acabamento irrepreensível. No entanto, a soma de todas essas qualidades ainda não perfaz um total sem tropeços. Leva-nos, porém, a suspeitar que a reunião destes dois talentos – Gouveia e Vaneau – em breve, nos dará este espetáculo perfeito, do qual nunca estiveram tão próximos. [...] Com “Trem Fantasma e Outras Danças” Célia Gouveia desfere três tiros diferentes e só não acerta três vezes porque permite que o confessional extravasasse seu próprio limite. E reminiscências, quando não são coletivas, dificilmente escapam ao tédio que as private jokes transferem a quem não participa delas.¹⁰³

O que naquele momento a crítica especializada veria como carência e fragilidade da produção, será na verdade parte da plataforma criativa encampada pela coreógrafa ao longo de sua trajetória: a capacidade de atuar dentro de um ecletismo de referências, usando cada processo de descoberta como ponte para futuras investigações; a insistência em desafiar-se permanentemente, evitando permanecer em fórmulas seguras e soluções gastas; a construção de uma metodologia de criação própria que irá se ligar crescentemente aos sujeitos presentes em cada investigação.

De Pernas para o Ar (1981), por sua vez, terá forte inclinação teatral. Inspirado na história de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, a peça retomará o universo ficcional de contornos surrealistas, misturando-o à pesquisa das relações possíveis entre gesto-fala, som-movimento, incluindo o uso de diálogos e recitação de textos variados (Jorge Luis Borges, Hilda Hilst, Henri Michaux, Theon Spanudis), ao vivo ou em *off*. Lançando mão de recursos

¹⁰³ KATZ, Helena. O “Trem Fantasma” quase chega lá. **Folha de São Paulo** – Ilustrada, São Paulo, 8 out., 1979, p. 21. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Trem Fantasma (1979).

metalingüísticos, a obra colocará em questão o *corpo dócil* do balé romântico, “corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 1987, p.117). Numa das cenas finais, as bailarinas, embrulhadas em seus próprios *tutus*, realizam variações de repertórios clássicos famosos, ao mesmo tempo em que vão desmontando, por meio de repetidos atos de *(ir)reverência*¹⁰⁴, o mundo de sonhos e fantasia do balé clássico.



Figura 6 – *De Pernas para o Ar* (1981)

¹⁰⁴ *Reverence* ou reverência: nomenclatura usada pelo balé clássico para descrever o último exercício de uma aula ou a saudação que o bailarino faz ao final de uma apresentação.

Nas formas de relacionar dança e teatro, Célia buscará elaborar novos vocabulários e princípios técnicos que sejam capazes tanto de tornar visível a aparente naturalidade da movimentação corporal – visto que esta naturalidade deverá ser tecnicamente construída –, quanto de corporificar os segredos da condição humana. Tão importante quanto um corpo tecnicamente trabalhado, será também a experiência existencial do homem-bailarino-ator com relação aos conteúdos e materiais de atuação, de forma a colocar em evidência a corporeidade e suas qualidades expressivas.

A conjugação de gestualidade, movimento puro e um ambiente coreográfico de contornos expressionistas que se vê em *Assim Seja?* se repetirá, embora de modos peculiares, em obras como *Expediente* (1980), *Romance de D. Mariana* (1989) e *Sapatas Fenólicas* (1992). Tais obras terão como ponto de convergência a investigação de comportamentos e manifestações rituais – outra fonte de permanentes estudos e investigações por parte de Célia – aliada à linguagem contemporânea do movimento.

Em *Expediente* e *Assim Seja?*, o corpo será focalizado como objeto de coerção, limitação e controle, buscando representar, através da dança, certas relações de poder que constituem e caracterizam o *corpo social*. Enquanto *Expediente* enfatiza o indivíduo desumanizado pelos ritos cotidianos, *Assim Seja?* acerca-se dos cultos profano-religiosos como pretexto para discutir a precariedade e decadência da experiência humana. *Expediente*, ao mostrar um corpo urgente e automatizado – estado intensificado pela música experimentalista de Luciano Berio –, “consegue transmitir com clareza o clima opressivo de vidas que se resumem a uma sucessão de movimentos mecânicos”¹⁰⁵.

Já *Romance de D. Mariana* e *Sapatas Fenólicas*, ambas criações-solo, abarcarão o sagrado a partir de mitopoéticas pessoais da autora-intérprete, as quais se fundirão a experiências arquetípicas relacionadas ao inconsciente feminino.

¹⁰⁵ VALLIM JUNIOR, Acácio R. A dança e os problemas mais amplos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 out., 1980. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Vários (1980/81).



Figura 7 – *Expediente* (1980)

Romance de D. Mariana irá partiturar sua movimentação com base na música tradicional portuguesa da região do Algarve, um romance épico carolíngio cujo forte acento árabe servirá de tecido para narrar a paixão e a culpa da alma feminina. Com essa obra, Célia receberá o *APCA 1989* de melhor criação; e *Vaneau*, o de melhor cenografia.

Em algumas das peças, a exemplo de *Assim Seja?*, a música se constituirá em *leitmotiv* para a criação coreográfica; noutras, como em *Promenade* (1979), sua ausência será uma necessidade, já que o propósito será o de obter os sons e ritmos a partir do próprio corpo do intérprete, em movimentos de pura abstração. Dueto interpretado por Célia Gouvêa e Rose Akras, receberá críticas elogiosas pela qualidade da pesquisa empreendida, como esta de Acácio R.

Vallim Jr.: “É uma pequena obra-prima com sua música “silenciosa” feita de respiração, voz, batidas no chão e com movimentos que criam harmonia rítmica que é, sobretudo, visual”¹⁰⁶.

Sapatas Fenólicas, nome que designa os freios dos trilhos do trem, usará como estratégia a citação de fragmentos de composições anteriores (*Expediente, Romance de D. Mariana, Assim Seja?, Festarola*), re-elaborando o material sem esgotá-lo e inaugurando, assim, novos sentidos. Além de Célia, estarão em cena suas duas filhas, aludindo às relações entre o universo adulto e infantil – como já feito em *Alhos e Bugalhos*¹⁰⁷ (1985) anos antes –, num ato de reconciliação com a vida.

Num outro viés, as formas rituais aparecerão nas danças de Célia como parte de seu anseio por encontrar uma “linguagem brasileira de dança contemporânea, ou seja, a fusão entre a dança primitiva, telúrica, e a elaboração da dança contemporânea”¹⁰⁸; mas também como parte da crescente demanda, sobretudo a partir da década de 1980, de novos coreógrafos nacionais que tratariam das questões da *brasilidade*. Célia insere-se nessa tendência na medida em que “[...] dirige suas pesquisas para o gestual de danças ou temas brasileiros, procurando através desse trabalho de investigação um corpo construído de novos elementos, também originários das dinâmicas das danças regionais” (NAVAS, DIAS, 1992, p. 174).

¹⁰⁶ *Promenade* é uma das peças de apoio usada para essa análise; estreou em novembro de 1979, no *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), São Paulo. Não há registro audiovisual da peça, apenas material fotográfico e algum material textual de interesse. Cf. VALLIM JUNIOR, Acácio R. A dança e os problemas mais amplos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 out., 1980. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Vários (1980/81). Vide também Fotos.

¹⁰⁷ *Alhos e Bugalhos* (1985), peça de apoio a essa análise, estreou em 11 de julho de 1985, no *Teatro SESC Pompéia*, São Paulo. Embora haja registro audiovisual da peça, não encontramos nenhum material textual sobre a obra (programas, reportagens, críticas) que nos auxiliassem em nossas análises. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Fotos / Alhos e Bugalhos (1985).

¹⁰⁸ Programa do espetáculo *Trem Fantasma e Outras Danças*, 1979. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Programas / Trem Fantasma e Outras Danças (1979).

Tal é o caso de obras como *Raiz* (1979), *Urugungo*¹⁰⁹ (1981), *Festarola* (1988) e *Trasgo* (1991) que encontrarão seu caminho a partir da fusão de referenciais modernos e arcaicos, misturando técnicas trazidas de além-terra com matrizes da dança popular brasileira. As estratégias de criação da dança passarão necessariamente pelo corpo do intérprete que, eximindo-se da função de mero reprodutor do gestual e dos passos das manifestações culturais locais, funcionará como processador das informações, traduzindo-as em novas grafias de movimento.

Os traços rituais encontrados em todas essas obras, desde *Caminhada*, serão expressão da aspiração da dupla Gouvêa-Vaneau de retornar às origens culturais do teatro, reatando com o rito e com a cerimônia, “como se uma matriz do teatro sagrado [...] fosse sua única oportunidade de sobrevivência ao contato com as artes de massa industrializadas e no seio da tribo eletrônica” (PAVIS, 1999, p.346). No programa de estréia do espetáculo *Caminhada* (1974), Vaneau já registrará a busca do casal por “um teatro que [...] tendo assimilado a tecnologia, volta à fonte, às origens mais profundas”¹¹⁰.

Festarola e *Trasgo* são duas das peças que compõem a *trilogia brasileira* criada por Célia. Junto com *Ladeira da Misericórdia*¹¹¹ (1997), terceira e última parte, buscarão uma síntese entre o gestual brasileiro e as formas eruditas da dança.

Festarola foi o resultado cênico da bolsa de pesquisa concedida a Célia Gouvêa pelo *CNPq* (*Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico*), de pesquisador nível A, com o projeto intitulado *A Identidade da*

¹⁰⁹ *Urugungo* (1981), também peça de apoio, estreou em 17 de junho de 1981 no *Teatro Municipal de São Paulo*, compondo o programa que incluía as coreografias *Contraste para Três* (1980), *Expediente* (1980), *Quatro Corpos*, *Dois Estranhos* (1981) e *Intermezzo II* (1981). Embora haja registro audiovisual da peça e algum material textual, optamos por não incluí-la em nossas análises, dado que a peça trabalhará com ênfase na pesquisa de linguagem de movimento. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Vários (1980/81). Vide também Programas e Fotos.

¹¹⁰ Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Programas / *Caminhada* (1974).

¹¹¹ *Ladeira da Misericórdia* (1997), peça interdisciplinar sobre o universo dos andarilhos e loucos de rua, baseada no texto *Na Sombra da Cidade*, de Miriam Chnaiderman e Regina Hallac, estreou no dia 18 de julho de 1998, no *Memorial da América Latina*, São Paulo. A peça ficou excluída das análises por não atender ao recorte temporal delimitado para esse estudo.

Dança Nacional. Segundo a artista, a instituição levou em consideração seus 15 anos de carreira e produção como correspondência às exigências de publicação e titulação acadêmica. Teve ainda o apoio das *Oficinas Culturais Três Rios* da Secretaria de Estado da Cultura, onde a pesquisa e montagem puderam ser desenvolvidas contando com dez profissionais bolsistas e cinco estagiários não remunerados. Recebeu dois prêmios *APCA 1988*: o de melhor pesquisa, por Célia Gouvêa; o de melhor programação visual, por Maurice Vaneau. Uma parte do material coreográfico de *Festarola* foi coletado por meio de pesquisa de campo, de festas populares que Célia percorreu de norte a sul do país. A outra parte proveio das interferências do elenco reunido para essa montagem que, composto por profissionais de formação artística heterogênea e de origens diversas (como Telma César de Alagoas e Vanda Mota do Piauí), colaborou tanto no levantamento de referenciais culturais característicos de suas regiões, quanto no processamento do material para sua transformação em linguagem cênica. É o que revela o trecho da crítica de Ana Michaela:

A exigência técnica da coreografia só permite que participem desse espetáculo bailarinos de formação eclética. Os intérpretes vão dos movimentos mais controlados e apolíneos aos dionisíacos em frações de minuto, sendo que os segundos predominam no espetáculo. A capoeira e suas possibilidades acrobáticas não foi esquecida.¹¹²

Célia partirá do estudo de diversas festividades, ritos e representações da cultura popular (umbigada, maculelê, bumba-meu-boi, frevo, capoeira, caboclinho, dentre outras) para chegar às origens de nossa festa nacional mais marcante, o Carnaval. Apropriando-se de suas formas, imagens, comportamentos e linguagem, elaborará seu texto espetacular sob o signo da *carnavalização*¹¹³,

¹¹² MICHAELA, Ana. Folclore e realidade se reúnem na linguagem alegórica do espetáculo. **Folha de São Paulo** – Ilustrada, São Paulo, 12 dez., 1988, p. E-7. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / Festarola (1988).

¹¹³ As bases da teoria crítica da carnavalização foram lançadas pelo lingüista russo, Mikhail Bakhtin (1895-1975), em sua obra clássica *Problemas da Poética de Dostoievski* (Forense Universitária, 1981). Segundo DUARTE (2005), a carnavalização seria a influência do conjunto de manifestações carnavalescas da cultura

mostrando nossa cultura em seus efeitos cômicos e paródicos manifestados no uso de máscaras, no riso, no grotesco, no corpo em metamorfose, no espírito de festa (DUARTE, 2005). Os personagens e brincantes serão retirados da rua e reconstituídos para a linguagem da cena: “No final do espetáculo, um boneco enorme cheio de frutas tropicais com grandes tetas que oferece ao público, caracteriza os prazeres que entorpecem os sentidos”¹¹⁴.



Figura 8 – *Festarola* (1988)

popular em diferentes contextos: “os conceitos bakhtinianos se têm mostrado extremamente fecundos para a investigação recente em estudos literários e têm sido extensivamente utilizados para uma reinterpretação de certos textos à luz da sua afinidade com os rituais e os gêneros carnavalescos.[...] Mas não só na literatura canônica a teoria do Carnaval tem sido aplicada; outras práticas culturais revelam a sua afinidade com o carnavalesco: o espetáculo teatral (o teatro religioso medieval, a “*commedia dell'arte*”, o “*happening*”), a pintura (Bosch, Breughel, Chagall), o “*cartoon*”, os graffiti, o cartaz, a publicidade, manifestações de rua, ritos populares residuais, como os cardadores do Vale do Ílhavo e as bugiadas de Sobrado (Valongo)”. Cf. DUARTE, João Ferreira. *Carnavalização*. <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>. Acesso em: 05 mai. 2009. Vide também DUARTE, João Ferreira. *Carnavalização e texto literário*. <http://www.usinadeletras.com.br>. Acesso em: 05 mai. 2009.

¹¹⁴ MICHAELA, Ana. *Folclore e realidade se reúnem na linguagem alegórica do espetáculo*. **Folha de São Paulo** – Ilustrada, São Paulo, 12 dez., 1988, p. E-7. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / *Festarola* (1988).

Em 1990, Célia ganhará a *Bolsa Vitae de Artes* na área da Dança para realização de pesquisa coreográfica sobre matérias produtoras de som e movimento. Dela, nascerá *Trasgo*, sinônimo de “espírito travesso, traquinas, moleque”¹¹⁵. Manipulando materiais como bambu, palha, lata, plástico, tubos de PVC, encontrará novas sonoridades que virão articuladas a estudos anteriores, onde o corpo era seu principal produtor. *Trasgo* será o aprofundamento de alguns dos elementos coreográficos já experimentados em *Festarola*: objetos, expressividade audível do corpo, gestualidade. Os “resíduos da civilização”¹¹⁶ – objetos descartáveis de uso cotidiano e sucata – serão de especial interesse nessa pesquisa, sobretudo pela capacidade de serem empregados plástica e ludicamente. Subvertendo suas funções habituais, os objetos serão investigados em diferentes relacionamentos com o corpo, movimento e ambiente, criando situações das mais insólitas por meio da exploração de suas diferentes formas, cores, volumes e dimensões; e também em seus modos de dialogarem com o corpo dando-lhe novas configurações (estendê-lo, deformá-lo, recobri-lo, moldá-lo, participar de seu movimento). Ao manipular o descartável como material cênico, a autora faz uma crítica à sociedade, tocando temática que retomaria em *Ladeira da Misericórdia* – a exclusão crescente do humano e de suas possibilidades de sobrevivência num mundo globalizado.

A questão da autoria assumirá contornos bastante específicos no processo de trabalho da artista. Como intérprete-criadora experimentada, Célia comporá tanto a partir de seu “corpo próprio”¹¹⁷ (RIBEIRO, 1994, p.40), como também – em diferentes graus –, a partir da especificidade do corpo de cada intérprete e do conjunto dos bailarinos que arregimentará para seus projetos coreográficos. A maior ou menor participação do intérprete na criação de uma

¹¹⁵ Programa do espetáculo *Trasgo*, 1991. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / *Trasgo* (1991).

¹¹⁶ PALOMINO, Érika. Célia Gouvêa leva sucata ao palco em ‘Trasgo’. **Folha de São Paulo** – Ilustrada, 07 mar., 1991, p. 5-8. Cf. DVD-ROM / Célia Gouvêa / Reportagens / *Trasgo* (1991).

¹¹⁷ Segundo Ribeiro (1994), a noção de *corpo próprio* instala-se na dança a partir do questionamento do corpo dócil sustentado pelo ballet romântico. *Corpo próprio* refere-se, segundo o autor, ao “corpo histórico, social, somatizado e treinado de um determinado modo”. Cf. RIBEIRO, António Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa, Portugal: Vega, 1994, p. 40.

coreografia não será, necessariamente, fator limitante de sua condição de autor, posto que a atitude coreográfica de Célia, ao se apoiar no plano da diversidade, sempre procurará assinalar a mecânica e organicidade própria de cada corpo. A criação nascerá sempre do confronto entre coreógrafo e bailarino, no instante mesmo da fabricação, “no momento em que você está com os intérpretes na sua frente”:

Então isso é uma coisa que eu aprendi, que é você não se apegar absolutamente àquele percurso individual que você fez antes de ir para a sala pela primeira vez, porque ali é um outro universo que se forma. [...] Hoje você sabe exatamente o que você quer como qualidade de movimento; você sabe exatamente o que você quer como percurso no espaço; mas você não chega e vai dar. Você faz um esboço ao bailarino do que você está querendo – o impulso do movimento, os planos, as dinâmicas –, mas você não chega para o bailarino e marca cada passo que ele vai fazer. E naquela época o meu processo era semelhante, ele deixava um espaço para o intérprete; mas, ao mesmo tempo, o intérprete era bastante dirigido e conduzido. Porque eu sabia o que eu estava buscando, o objeto da investigação, o objeto da pesquisa e, inclusive, como qualidade de movimento. Não existe coreografia feita pelo coreógrafo e os bailarinos lá. É um processo que vai fazendo junto. É junto!¹¹⁸

A concepção de que compor é um ato de cumplicidade, algo que se faz *a dois* e do qual o coreógrafo participa como organizador (BÉJART, 1981), será herdada, em primeira instância, da experiência *mudrista*. Além disso, Célia fará parte de uma geração de criadores disposta a fazer dança fora dos padrões convencionais, adotando processos mais socializados de criação. A intenção primeira será colocar em xeque os modos tradicionais de produção, buscando soluções cênicas renovadas e caminhos próprios de expressão, descobertos durante o processo criativo. Isso se dará por meio de procedimentos diversos, ora convocando a participação ativa dos dançarinos na manipulação dos materiais de criação (movimentos, textos, idéias, objetos etc), ora experimentando como tais materiais se instalam em sua própria fisicalidade de modo idiossincrático. De

¹¹⁸ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 12 fev., 2008, p. 260. (Anexo I)

qualquer maneira, no início de cada processo de criação, o uso de recursos improvisacionais será ferramenta básica aplicada pela artista, um “jogar a rede ao mar”¹¹⁹ que aparecerá como estratégia criativa permanente de coleta de informações, convocando a participação ativa dos dançarinos na produção de materiais.

Quanto às modalidades de gestão da corporeidade (BERNARD, 1990), é possível perceber alguns elementos recorrentes nas diferentes peças coreográficas. O vocabulário gestual fará, grosso modo, maior uso dos segmentos superiores, privilegiando o movimento dos braços e mãos em desenhos espaciais de médio e grande alcance. O tronco terá grande ênfase na gênese do movimento corporal, organizando-se sobre atitudes baseadas no par flexão-extensão, em irradiações centrais e inclinações características da dança moderna. As matrizes do balé terão influência na movimentação dos membros inferiores, impulsionando o corpo a lançar-se em giros, elevações, locomoções e desequilíbrios das mais variadas espécies, experimentando, não raro, uma movimentação mais acrobática.

As formas de contato entre os corpos dos intérpretes e, sobretudo, destes com objetos diversos serão, em geral, bastante utilizados. A desfuncionalização / refuncionalização de objetos será operação criativa que visará a descoberta de novos potenciais significativos a partir do relacionamento corpo-objeto.

O uso fluente dos níveis espaciais fará o corpo gravitar rapidamente do ar ao chão, em formas imprevisíveis de se deitar, sentar, agachar, ficar de pé, realizar inversões; também serão constantes os deslocamentos e percursos espaciais que se valem de formas variadas de marcha, corrida, salto, rolamento, inclusive com auxílio de suportes cenográficos. Os modos de movimentar grandes e pequenos grupos será um dos talentos da coreógrafa, que buscará quebrar com

¹¹⁹ Id., 2005, p. 250.

uma perspectiva unívoca do movimento por meio da variação permanente das direções, dos desenhos espaciais, das faces corporais.

O ritmo temporal e suas formas de percepção e realização pelo corpo serão elementos estratégicos na produção cinética de Célia Gouvêa e motivo de extensa pesquisa coreográfica. A expressividade fônica do intérprete será testada em dinâmicas inesperadas de murmurar, cantar, falar, vocalizar, normalmente mixadas à produção motora. As mímicas fisionômicas virão a serviço de uma dramatização do movimento. Esta, por sua vez, aparecerá relacionada à figuração de comportamentos ou de *personagens* ou à representação de uma *circulação energética* que se expressa na dosagem do movimento e do esforço (PAVIS, 2005).

De *Caminhada* (1974) a *Sapatas Fenólicas* (1992) serão quase vinte anos de atividades ininterruptas e quase quarenta peças criadas por Célia Gouvêa no encaixo de uma dança que se querará contemporânea e brasileira – expressão necessária, singular, memorável de um trabalho realizado artesanalmente, por meio de muita pesquisa e experimentação:

Sabe o que é que eu acho? É a coisa do necessário. Porque acho que você vai chegando num ponto, conforme vai amadurecendo em anos e em coisas que você já fez, que você se atém ao necessário, o que é o necessário? Então, o que é o texto necessário, o movimento necessário, a música necessária? O que não é necessário, o que polui, vai! Larga. Sabe? Até eu acho que no teatro, uma das pessoas que mais admiro, e que tem essa – chamaria “estética do necessário” –, é o Peter Brook, por exemplo. Porque acho que os trabalhos dele têm uma espécie desse refinamento, dessa elevação, de ficar com aqueles elementos mesmo que é o que importa. Não é? Então, acho que o meu pensamento hoje é esse, é ficar com aquilo que importa.¹²⁰

¹²⁰ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 11 nov., 2005, p.251. (Anexo I)

CAPÍTULO 3 – SÔNIA MOTA¹²¹



Figura 9 – *Fuga, Quasi Libera / Busca Opus 39* (1987)

3.1. Romper a forma, reconstituir a forma

Em meados de 1974, Sônia Mota aportará no Brasil após quase quatro anos de atuação como bailarina na Europa. Virá a convite de Antonio Carlos Cardoso, bailarino e coreógrafo recém chegado à cidade para assumir a direção do então *Corpo de Baile Municipal* (hoje, *Balé da Cidade de São Paulo*), que em suas mãos passará por total reformulação artística e administrativa. Mota e

¹²¹ Sônia Maria Hahne Mota nasceu na cidade de São Paulo no dia 16 de maio de 1948.

Cardoso se conheceriam dois anos antes, quando da chegada do último ao *Royal Ballet of Flanders (Balé Real da Antuérpia)*, ao qual Sônia estaria integrada desde 1970, atuando como solista.

Os anos passados no exterior serão para Sônia de grande aprendizado artístico e profissional. Estimulada por Marilena Ansaldi a desenvolver seu talento fora do país, irá diretamente para a Alemanha acompanhando um grupo católico de cantores de coral, com o qual apresentará o *Réquiem* de Mozart em coreografia especialmente criada por Ansaldi para a realização da temporada internacional. Finalizadas as apresentações, permanecerá na Europa, iniciando uma série de audições pelas mais importantes companhias centro-européias – o *Stuttgart Ballet*, o *Béjart Ballet*, o *Ballet de l'Opéra* de Paris, o *Ballet Rambert*, dentre outras. A incipiente experiência da ainda jovem bailarina, com pouco mais de 20 anos, resultará em sucessivas recusas, até que seja aceita como estagiária da companhia holandesa *Nederlands Dans Theater*, onde poderá realizar aulas e acompanhar os ensaios, dando continuidade à sua formação. Contudo, em pouco tempo, Sônia ficaria sabendo, por meio de um anúncio afixado na cantina da companhia, da audição para o *Balé de Flandres*, Antuérpia, da qual participaria sem muitas expectativas, mas que resultaria na sua imediata contratação.

Sônia principiará seus estudos de dança aos oito anos de idade, na *Escola Municipal de Bailado* de São Paulo, realizando o programa completo de formação por ela oferecido (com duração de oito anos) e diplomando-se aos dezesseis anos de idade. Muito embora tenha sido aluna de Aracy Evans, primeira mestra que considerará de importância em sua carreira, será formada dentro de um sistema tradicional de ensino da dança clássica, baseado em padrões técnicos estrangeiros hegemônicos e, portanto, pouco adaptados à conformação corporal de nossos bailarinos nacionais. Desses anos, a artista guardará recordação de muitas dores físicas, provocadas pela exigência permanente da superação dos limites individuais e de um desempenho quantitativo e virtuosístico em detrimento de processos de aprendizagem mais qualitativos.

Concluída a *Escola de Bailado*, Sônia almejará prosseguir com seus estudos sob os ensinamentos de Halina Biernaka, uma das grandes mestras de dança da cidade na época. No entanto, carecendo de maiores recursos que a mantenham estudando dança, terá de sair em busca de alternativas que lhe permitam pagar suas aulas. Assim como inúmeros outros colegas da dança, o sustento será conseguido sobretudo por meio da realização de shows televisivos (*Rede Tupi e Record*) em programas de auditório, musicais ou de variedades, além da apresentação de *números de dança* em boates, restaurantes, feiras e eventos diversos.

É importante destacar que, de meados dos anos de 1960 em diante, assistiremos, lado a lado com as manifestações artísticas mais *marginais* originárias do movimento da contracultura, a um grande investimento na indústria cultural brasileira, que se destinará a atingir um grande público e a desenvolver um mercado de consumidores. Os meios de comunicação terão um impulso vertiginoso, transformando-se em item prioritário de investimento da política econômica nacional, o que provocará um crescimento de gravadoras, rádios, editoras, do cinema e, sobretudo, da televisão, consolidando-se, esta última, como atividade econômica das mais lucrativas (HAMBURGER et al., 2005). Profissionais de diferentes áreas (teatro, música, dança, cinema) serão beneficiados por esse momento de expansão, encontrando, na diversificação dos espaços de atuação, maiores possibilidades de remuneração.

Embora o esquema de shows fosse cansativo e se distanciasse dos ideais artísticos perseguidos por Sônia Mota, a experiência lhe proporcionará uma vivência profissional das mais relevantes, não somente em virtude do salário recebido – que lhe possibilitará custear as despesas de aula com a professora Biernaka e aperfeiçoar seus estudos em dança –, mas sobretudo pelo aperfeiçoamento da prática cênica propiciado pelo processo de ensaios e apresentações diversas. De qualquer modo, tendo alcançado os meios para realização das tão almejadas aulas, a bailarina enfrentará problema de outra natureza: o diagnóstico da mestra de que o aprendizado feito anteriormente

deverá ser recomeçado do início, dado sua fragilidade. Contudo, o novo esforço será coroado logo após o primeiro ano de aulas intensivas, resultando na integração de Sônia, como bailarina solista, à *Sociedade Ballet de São Paulo*, companhia de dança criada por Halina Biernaka – a princípio para produzir os espetáculos da escola, mas que ao longo da curta existência irá adquirindo funcionamento profissional. Sônia completará quase cinco anos de escola / companhia quando, estimulada por Ansaldi, resolverá aventurar-se por terras estrangeiras.

Se, no início dos anos de 1970, a artista deixará o país em busca da atualização e consolidação de uma carreira profissional que aqui teria dificuldades de concretizar, ao chegar à Europa encontrará as companhias em situação mais privilegiada, tanto administrativa, quanto artisticamente. No plano artístico-pedagógico presenciará, em boa parte dos grupos profissionais europeus, a preocupação com a diversificação dos conhecimentos técnico-corporais, fazendo-os alternar as tradicionais aulas de balé clássico com um trabalho de dança moderna. Outra inovação estará relacionada à integração de criações mais modernas ao seu repertório clássico, demonstrando o crescente interesse de criar a partir de temas da atualidade. Será já durante sua estada na Holanda que a artista começará a questionar a dança clássica como técnica corporal exclusiva, percebendo como problemática o fato de seu ensino estar, em geral, baseado em exercícios físicos muito tensos e formais.

O *Balé de Flandres*, seguindo a orientação local, adotará repertórios mais contemporâneos de artistas como Maurice Béjart, Hans van Manen e André Leclair (que atuará como coreógrafo residente naquele período). Durante a experiência européia, Sônia terá a oportunidade de tomar contato com inúmeros criadores da dança internacional, tanto como integrante do grupo e, portanto, participando diretamente das montagens dos coreógrafos convidados, quanto por meio de apresentações de companhias estrangeiras em visita à cidade. Será nesse período que tomará o primeiro contato com o trabalho de Louis Falco (1942-1993), bailarino e coreógrafo nova-iorquino que lhe será importante fonte de

inspiração futura, sobretudo no que diz respeito à elaboração de sua pedagogia da dança. Isso a fará posteriormente ir ao seu encontro nos EUA para a realização de cursos e de um contato mais aproximado com sua produção artística.

Falco iniciou-se na cena da dança moderna em 1950 estudando brevemente com Murray Louis e Alwin Nikolais. Dançou com a companhia de Charles Weidman e, de 1960 a 1970, integrou a *José Limón Dance Company*. Limón foi uma grande influência para o desenvolvimento de seu estilo coreográfico: os princípios de queda e recuperação, herdados da técnica Humphrey/Limón, serão estendidos para extremos físicos explosivos e, ao mesmo tempo, acentuados por uma grande sensualidade. Falco fará uso de uma movimentação de risco, colorida por um senso de facilidade natural, resultando em dinâmicas altamente controladas ainda que abandonadas. Suas composições serão, em geral, marcadas por um clima abstrato, muito embora o coreógrafo tivesse predileção por tratar de relacionamentos entre pessoas. A inovação coreográfica se dará também na escolha da trilha sonora de suas peças, recorrendo não raro às colagens musicais, aos efeitos de som, à marcação sonora do rock ou à inclusão de diálogos entre os bailarinos. O uso de elementos cenográficos insólitos fará, muitas vezes, parte das experimentações cênicas do coreógrafo (BARIL, 1987).

Assim, de 1975 a 1980, já de volta ao Brasil, Sônia Mota se deslocará algumas vezes para New York a fim de estudar com Falco e outros importantes criadores da dança do momento, buscando permanente atualização com relação às novas pesquisas pedagógicas e estéticas na área. Seu retorno ao país coincidirá, conforme dissemos, com o período de reestruturação do *Corpo de Baile Municipal* por Antonio Carlos Cardoso que, inspirado pela experiência européia, tratará de pôr em prática uma série de inovações, mexendo de forma profunda na estrutura decadente em que encontrará a companhia.

O *CBM* será criado em 1968 por iniciativa da bailarina Lia Marques, que indicará Johnny Franklin para o cargo diretivo do grupo, permanecendo como sua assistente durante o período. Franklin se manterá na direção por cinco anos,

quando a companhia passará a funcionar nas dependências da *Escola de Bailados*, ficando a diretora desta última, Marília Franco, como responsável pela continuidade dos trabalhos. O fato da orientação artística da companhia permanecer atrelada às apresentações operísticas do *Teatro Municipal* e sem maiores oportunidades de desenvolvimento de criações independentes será motivo de forte descontentamento por parte de representantes dos meios teatrais que, no ano de 1974, se organizarão em torno de um movimento de renovação da estrutura do *CBM* (NAVAS, DIAS, 1992), culminando na indicação de Cardoso para sua direção. A reforma assumirá contornos radicais para a história da companhia:

O repertório foi totalmente modificado, deixando de lado os balés clássicos (“*Les sylphides*” ou o 2º Ato do *Lago*), quase sempre remontagens, e partindo para um programa de coreografias contemporâneas, privilegiando as criações originais. Também o modo de trabalho buscou afastar o relacionamento paternalístico, em troca de uma posição independente do bailarino como indivíduo e embora as aulas continuassem sendo basicamente de técnica clássica, experimentaram-se outros procedimentos, sobretudo na preparação de coreografias. Imprimiu-se ao Corpo de Baile Municipal o caráter de uma companhia de balé “contemporâneo”, isto é, nem “moderna”, porque basicamente clássica, e nem “clássica” porque recusava qualquer academicismo no trabalho coreográfico.¹²²

Muito embora Sônia venha a identificar-se profundamente com o tom contemporâneo que as novas produções do *CBM* assumirão – decorrente, sobretudo, da atuação de uma nova geração de coreógrafos que começava a despontar, como Victor Navarro, Oscar Araiz e Luís Arrieta – perceberá, no direcionamento interno das aulas e ensaios, a presença ainda marcante de certos resquícios relacionados a uma prática eminentemente conservadora e pouco flexível, tais como o preparo técnico-corporal rígido e muitas vezes massacrante, a

¹²² DIAS, Linneu. As companhias estáveis. In: NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p.111.

exigência de formas físicas padronizadas, ou o controle disciplinar extremo da direção.

Se sua atuação no *CBM* lhe renderá, em 1976, o prêmio de melhor bailarina pela *Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA* e o *Prêmio Governador do Estado 1976* na área da dança, o estado de insatisfação crescente com o sistema de trabalho da companhia a impulsionará em direção a um novo caminho, revelando-lhe outro grande talento profissional: o de professora de dança. Será mais uma vez Marilena Ansaldi, atuando então como coreógrafa e professora do *CBM*, quem dará o estímulo inicial, sugerindo-lhe montar, paralelamente aos trabalhos realizados na companhia, uma turma de alunos no *Teatro Galpão* a fim de testar suas inquietações em ebulição. Embora sem um plano exato sobre o tipo de trabalho didático que gostaria de desenvolver, Sônia Mota levará a dica adiante e as aulas terão início em setembro de 1976. Contará, já de início, com uma turma de alunos bastante talentosa, dentre os quais estarão Mara Borba, Malu Gonçalves, Thales Pan Chacon, João Maurício, Paulo Contier, Debbie Growald. Com eles, começará a gestar, a princípio ainda bastante intuitivamente, as bases de seu sistema técnico, elaborado do rompimento com as rígidas formas da dança clássica e da articulação com princípios da dança moderna nos quais vinha se especializando. Vejamos o que diz a professora sobre as primeiras aulas ministradas no *Galpão*:

Então eu me lembro que começou com o *plié*, primeiro eu achava que a aula não tinha que começar com *plié*, achava que a aula tinha que começar com outras coisas [...] Eu acho que o *plié* é um exercício muito forte para começar, tem que começar com alongamento, *tendu*, articulação. Isso eu comecei na época a inserir, porque não tinha muito. Então isso aqui era novo, então as pessoas: “— Não vamos fazer *plié*?”. “— Não! Primeiro vamos começar a correr, rolar, aquecer as articulações” [...] Então, por exemplo, antes de começar, todo mundo tinha de ficar em pé e sentir o fluxo interno. Sentir o pé, quase como uma meditação. Abrir os espaços internos antes de chegar na periferia. As pessoas começaram a se sentir presentes na... assim, não fazendo alguma coisa, mas sendo alguma coisa. Muito forte isso na época. A aula

começou a ficar cheia, cheia, cheia, então só vinha gente fazer aula.¹²³

Nos primeiros anos de divulgação do seu trabalho pedagógico, Sônia Mota ficará conhecida como propagadora do *estilo Falco*, o que – conforme ela mesma afirmará em depoimento –, dará enorme credibilidade às suas aulas. Contudo, se o estilo de dança moderna desenvolvido pelo professor servirá inicialmente de inspiração para a montagem de sua estrutura de aulas, a ele serão adicionados outros ingredientes autorais que ela já vinha testando em sua própria fisicalidade e que serão aprofundados do contato com seus alunos.

Para a finalização do curso, no mês de dezembro, Sônia dirigirá, a pedido dos alunos, uma apresentação intitulada *Quem sabe um dia...*, composta de cinco partes (*Sexteto para Dez, Moda da Onça, Jethro Provence, Para não morrer pela segunda vez, Quem sabe um dia...*) que resultará em ótimas avaliações da crítica local. Com exceção de *Para não morrer pela segunda vez*, que será criada por Mara Borba e Thales Pan Chacon, todas as demais peças serão de composição da professora, em colaboração com Marco Antonio de Carvalho que fará a direção musical do espetáculo, além do roteiro da última peça, *Quem sabe um dia...*, que dará nome ao espetáculo.

Marco Antonio de Carvalho¹²⁴, além de marido de Sônia Mota entre os anos de 1974 e 1989, se transformará num grande colaborador de suas futuras peças coreográficas, atuando sobretudo na direção musical, mas auxiliando-a também na concepção e roteirização de alguns espetáculos, como consultor e espécie de dramaturgo. Professor de literatura brasileira, jornalista e escritor, trabalhará para importantes jornais e revistas do país, como *Última Hora, Jornal da Tarde, O Estado de São Paulo, Isto É*. Publicará diversas obras, dentre elas, a biografia do professor e coreógrafo Klauss Vianna, *A Dança* (Summus, 2005),

¹²³ MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldí. São Paulo, 07 out., 2006, p.280. (Anexo II)

¹²⁴ Marco Antonio de Carvalho nasceu em Cachoeiro do Itapemirim (ES), no ano de 1950; faleceu no dia 12 de julho de 2007, na cidade do Rio de Janeiro.

colaborando na redação por ocasião da bolsa da *Fundação Vitae* recebida pelo último.

Sônia prosseguirá até julho de 1979 integrando profissionalmente duas frentes diversas da cena da dança paulistana: entre 09 e 16 horas, atuará como bailarina na *frente oficial*, representada pelo *CBM*; das 18 às 22 horas, como professora e criadora na *frente independente*, representada pelo *Galpão*. Assim como ela, inúmeros outros artistas terão a cena livre como único meio de prosseguirem desenvolvendo seus projetos de criação, mesmo sem patrocínio ou qualquer forma de subvenção. Conforme dissemos na *Introdução* desse trabalho, essa será época de grande emergência de novos agrupamentos que, mesmo diante de duras condições de trabalho, buscarão firmar-se como núcleo de pesquisa e criação em dança. Um deles será o *Grupo Andança*, que terá papel significativo na carreira de Sônia Mota como coreógrafa e professora.

O *Andança* surgiu em novembro de 1977, de um objetivo comum de suas seis integrantes de fazerem dança dentro de um esquema coletivizado em que a direção, produção, a escolha do programa, cenários, figurinos, o ensaio e a divulgação, enfim, tudo devia ser deliberado e realizado pelo grupo, que se dividia entre as funções, “até a parte burocrática junto à Censura, por exemplo, para a liberação do espetáculo”¹²⁵. Do ponto de vista financeiro, a manutenção dos trabalhos se dava por meio de uma caixinha de contribuição suprida mensalmente pelas próprias bailarinas; porém, a sobrevivência individual provinha das aulas que cada uma delas tinha que dar a fim de poder manter o grupo e a si mesmas na profissão. A criação do repertório da companhia funcionava em sistema rotativo: além de trabalhos realizados pelas próprias integrantes, eram convidados diferentes profissionais, sempre buscando dar espaço aos novos criadores. Os espaços utilizados para os ensaios eram sempre emprestados, já que o grupo não dispunha de um local próprio para produção de seus trabalhos, nem uma escola ao qual estivesse vinculado, como era comum acontecer na época (o *Balé*

¹²⁵ KATZ, Helena. Novos passos do balé Andança. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 ago., 1980. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Grupo Andança.

Stagium e o *Cisne Negro Cia. de Dança* são dois exemplos de companhias que nasceram em torno das escolas de dança de suas criadoras, Máríka Gidali e Hulda Bittencourt, respectivamente). Pelo trabalho inovador, o *Grupo Andança* receberá o prêmio revelação 1978 da APCA.

Sônia Mota será convidada a trabalhar com o *Andança* desde sua criação – inclusive como professora de dança moderna – e se tornará uma coreógrafa mais permanente, muito embora a ausência de coreógrafos fixos fosse parte da plataforma criativa do grupo. O núcleo inicial do grupo será formado pelas bailarinas Malu Gonçalves, Sônia Galvão, Lia Rodrigues, Silvia Bittencourt, Martha Salles e Calu Ramos¹²⁶. Algumas delas já seriam, inclusive, alunas de Sônia Mota no *Galpão*: Malu Gonçalves, desde 1976; Sônia Galvão, Lia Rodrigues e Silvia Bittencourt a partir de 1977. Essa parceria se estenderá durante a curta existência do grupo (até fins de 1980), com mútuo apoio das partes: assim como a coreógrafa auxiliará o grupo a tomar um rumo mais profissional, criando para ele várias peças ou convidando-o a integrar outros projetos dos quais participará, também o grupo dará à coreógrafa a oportunidade de avançar com seus experimentos artísticos (e também pedagógicos). Dentre as coreografias criadas ou recriadas por Sônia Mota para o *Andança* estão: *Agora*, *Therpsichore* (1977); *Mana* (1978); *Baião* (1979); *Bicho* (1979); *Espera* (1979). Além disso, o grupo participará, a convite da coreógrafa, de outras montagens como *A dança e o jazz* (1978); *Três Ensaios (e o resto)* (1979); *Cartas Portuguesas* (1979).

A prática coreográfica será também exercitada pela artista no interior do próprio *CBM*, inicialmente por meio dos *workshops* internos implantados durante a direção de Antonio Carlos Cardoso, a fim de estimular os bailarinos da companhia a iniciarem-se no campo da coreografia, trabalhando diretamente com profissionais, mas sem o objetivo de terem necessariamente suas peças integradas ao repertório do grupo. Sônia participará de dois *workshops*

¹²⁶ A composição inicial do *Andança* sofrerá modificações ao longo de sua existência: Juçara Goldstein e Cristina Brandini se integrarão ao grupo em 1979; Myriam Camargo e Lúcia Aratanha farão sua estréia em agosto de 1980, período em que Lia Rodrigues e Martha Salles realizarão sua despedida.

consecutivos: o primeiro, em 1977, resultando na criação de *E se a gente parasse...*, estreada em outubro no *Teatro João Caetano*, São Paulo (1ª Mostra de Novos Coreógrafos); o segundo, em 1978, dentro do qual produzirá *Mana*, que estreará em agosto no *Teatro Arthur Azevedo*, São Paulo (2ª Mostra de Novos Coreógrafos). Se os trabalhos anteriores não permanecerão no repertório oficial da companhia, a oportunidade se realizará ainda em 1978, quando Sônia será convidada a criar um novo balé para o *CBM*, resultando na obra *Urbana, Rural e Suburbana (Da Muguenga)*, que estreará em dezembro do mesmo ano na *I Bienal Latino Americana*, ocorrida no *Pavilhão da Bienal do Parque do Ibirapuera*, São Paulo.

Com a intensificação das atividades do *Galpão* – que passará a funcionar oficialmente no *Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)* no dia 13 de março de 1979 – e dos inúmeros projetos que será convidada a realizar, Sônia decidirá por se desligar do *CBM* nesse mesmo ano e atuar apenas em caráter independente. A estréia do *TBC* como *Teatro de Dança* se dará com a apresentação do espetáculo *Cartas Portuguesas* (1979), sob direção de Emilie Chamie e coreografias de Juliana Carneiro da Cunha e Sônia Mota. O elenco contará com a participação do bailarino e coreógrafo Ismael Ivo e com o *Grupo Andança*.

Em 1980, criará *Certas Mulheres* em parceria com Mara Borba e Suzana Yamauchi, obra que receberá o prêmio de melhor espetáculo de dança pela *APCA 1980*. Mara Borba se responsabilizará pela direção e coreografia, Suzana Yamauchi e Sônia Mota atuarão como intérpretes-criadoras. A reunião das três criadoras exemplifica um interessante movimento de intercâmbio entre diversos profissionais que, atuando de forma independente, passarão a se reunir em torno de projetos de criação temporários, misturando ou trocando suas funções a cada nova obra (intérpretes de uma peça que coreografam em outra, coreógrafos que depois atuam como diretores, intérpretes que criam e produzem, e assim por diante). Outro exemplar dessa tendência será *Kiuanka* (1981) – prêmio *APCA 1981* de melhor espetáculo –, concebido por Suzana Yamauchi, que

compartilhará com Sônia o roteiro, direção e coreografia, tendo ainda a colaboração de João Maurício.

O *Grupo de Dança Cisne Negro* (atual *Cisne Negro Companhia de Dança*), dirigido por Hulda Bittencourt, será outra companhia que Sônia Mota, à semelhança do *Grupo Andança*, ajudará a alavancar profissional e artisticamente. Criado em torno do *Estúdio de Ballet Cisne Negro* em 1º de abril de 1977, será formado a princípio por bailarinos saídos da própria escola e da *Faculdade de Educação Física* da USP (NAVAS, WALKER, DASTRE, 2006). Como primeiro trabalho, a coreógrafa remontará, em 1979, o *Sexteto para Dez* (1976); logo em seguida, criará *Gente* (1979), estreado pelo grupo em novembro do mesmo ano. Em 1981, outra recriação terá lugar – *Quem sabe um dia...* (1976); e, em 1982, Sônia coreografará *Iribiri* em parceria com Francisco Medeiros (direção e roteiro) e José Rubens Siqueira (roteiro, cenografia), espetáculo que será premiado pela *APCA 1982* como melhor direção e cenografia. Além de coreógrafa, também atuará como professora de dança moderna do grupo nos anos de 1979 e 1980.

Durante aproximadamente quatro anos, a artista permanecerá atuando de forma independente na cena da dança contemporânea paulistana. Com o fechamento do *Galpão* em 1981, suas atividades docentes permanentes serão transferidas para o *Dança Espaço TBC* dirigido por Clarisse Abujamra. Em 1982, no entanto, Klauss Vianna assumirá a direção do *Balé da Cidade de São Paulo* – a mudança do nome se dará, inclusive, sob sua gestão – e realizará uma série de inovações na estrutura interna da companhia. Uma delas será a criação do *Grupo Experimental*¹²⁷, que buscará reunir parte dos profissionais independentes ligados à dança contemporânea, atuantes na cena *alternativa* da cidade, a fim de fornecer-lhes infra-estrutura adequada para desenvolvimento de seus talentos e de criações mais experimentais. A seleção será feita por meio de audição, contando com uma banca examinadora composta por Ruth Rachou, Francisco

¹²⁷ Para maiores informações sobre o *Grupo Experimental do Balé da Cidade de São Paulo*, vide GRUPO Experimental. In: Acervo Klauss Vianna. Disponível em: <http://www.klaussvianna.art.br/obra.asp>. Acesso em: 25 mai. 2009.

Medeiros e o próprio Klauss Vianna, que selecionarão 21 integrantes. Dentre eles, estará Sônia Mota, que reingressará no *Balé da Cidade* participando tanto do *Grupo Experimental*, quanto da companhia oficial. Será a possibilidade da artista reunir, num mesmo lugar, as duas frentes de trabalho de seu interesse, conforme podemos constatar pelo depoimento a seguir:

[...] foi um alívio para mim, porque de repente eu estava num lugar só, num horário nobre, podendo exercitar as duas coisas sem precisar ficar o dia inteiro na luta. [...] Mas o Klauss, na época que estava no *Balé da Cidade*, não aplicou tanto a técnica dele lá dentro. Ele como diretor de companhia tentou só abrir a cabeça do pessoal que estava mais fechadinho, trazendo os outros; e estava tentando dar para os outros mais disciplina, porque também faltava na cena livre aquela coisa da disciplina do dia a dia. [...] Eu acho que a função dele no *Balé da Cidade* foi mais de juntar essas duas forças num mesmo espaço, trazendo mais disciplina e continuidade para um e rompendo com as regras do outro. [...] Eu fui uma das poucas privilegiadas, porque a companhia ficou mesmo dividida, teve só uns 10% que se integraram; eu fui uma desses 10% que trabalharam então na companhia oficial e na companhia experimental.¹²⁸

Durante esse período, Sônia participará de duas montagens importantes que articularão o trabalho das duas companhias, atuando como bailarina e criadora simultaneamente. São elas: *Bolero* (1982), de concepção e direção de Emilie Chamie e coreografia de Lia Robatto; e *Dama das Camélias* (1983), de concepção e direção de José Possi Neto e coreografia criada por uma equipe de bailarinos, da qual a artista fará parte. Realizará também algumas colaborações a diretores teatrais, coreografando para os espetáculos *O Jardim das Cerejeiras* (1982), dirigido por Jorge Takla; *Tronodocrono* (1983), espetáculo teatral infantil de autoria de José Rubens Siqueira e Gabriela Rabelo, sob direção de Francisco Medeiros; e o musical *Band-Age*, de autoria de Miguel Paiva e Zé Rodrix e direção geral de José Possi Neto.

¹²⁸ MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Valéria Cano Bravi, Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 30 ago., 2006, p.301. (Anexo II)

O intenso trabalho com o *Balé da Cidade* não impedirá, portanto, que Sônia continue a atuar ativamente na cena independente e, sobretudo, que se mantenha fiel ao aprofundamento de seu sistema didático, por meio do qual formará inúmeros bailarinos. Conforme vimos, os primeiros anos de formulação de uma metodologia própria de ensino da dança serão dedicados ao rompimento com as rígidas linhas da dança clássica. Esse período, que terá início no *Teatro Galpão* em 1976, irá até a fase de transição de suas aulas para o *Dança Espaço TBC*, em 1982. A articulação do clássico com princípios modernos, originários dos estudos realizados com Falco, mas processados a elementos que já investigava no seu corpo e de seus alunos, atingirá dinâmicas radicais, de características velozes e propulsoras.

O contato subsequente com o trabalho de Klauss Vianna terá grande influência sobre seu desejo de seguir desenvolvendo sua técnica de forma mais sistematizada, iniciando nova fase de pesquisas em que buscará codificar suas descobertas e organizá-las em princípios didáticos precisos:

[...] os primeiros quatro, cinco anos foram bem de formação, de romper com as regras, e essa formação era o que? Eu formava rompendo, então eram movimentos muito vigorosos, muito energéticos, de quedas e suspensões; e o eixo, por exemplo, alongado que eu transformava num “S” em ondas, trabalhar com lateralidade, mas era muito vigoroso. Então essa fase teve uns quatro, cinco anos, mas que aí eu fiquei influenciada pelo Klauss, eu queria formatizar isso, não é? [...] eu comecei a ser muito rigorosa na aula, e dizia: “— *É assim que tem que ser! É assim!*”, aí eu fui meio categórica, era necessário pra eu radicalizar mesmo, assumir aquela forma. [...] Isso foi até mais ou menos em 1984, 82, 83, 84... até [19]86, mas uns quatro anos assim bem radical, onde que o desformatizado tinha que se formatizar desformatizado, entendeu? Tinha que assumir a desformatização, mas tinha que ser daquele jeito, do jeito que eu queria.¹²⁹

Se o sistema de trabalho de Klauss Vianna se desenvolverá do estudo científico dos mecanismos de funcionamento corporal (NAVAS, DIAS, 1992), o de

¹²⁹ Id., 2006, p. 282.

Sônia irá se delineando por meio de procedimentos absolutamente intuitivos e empíricos que nascerão do cotidiano de suas aulas. A chave de acesso para um trabalho mais consciente não se dará, como em Vianna, pela via da investigação das estruturas corporais (ossos, músculos e articulações), mas pela via da sensação interior do movimento, com foco na individualidade expressiva das emoções. Recuperará, assim, a reivindicação originária da dança moderna americana da virada do século XX – antecipada por Isadora Duncan e Ruth St. Denis – quanto ao encontro de um estilo de dança que permitisse uma liberdade de expressão que não podia ser encontrada na rígida formalidade e artificialidade da técnica clássica.

A fim de estimular os órgãos proprioceptivos dos alunos, Sônia Mota criará uma estrutura de aula diferenciada, principiando por uma etapa de conscientização dos estados corporais e motores em que empregará técnicas somáticas diversas, incluindo exercícios de relaxamento e de respiração. O trabalho subsequente sobre as articulações, ao mesmo tempo em que proporcionará um reconhecimento gradativo do esqueleto e de sua mobilidade, auxiliará no emprego eficaz da energia muscular. Em continuidade, virá a prática de exercícios técnicos de dança – baseados em *pliés*, *tendus*, *battements*, *contrações/releases*, *quedas/suspensões*, saltos, piruetas –, seguida de deslocamentos espaciais e da execução de seqüências coreográficas. O grande diferencial de suas aulas estará nos modos de integrar conhecimentos da tradição (clássica, moderna) com aqueles provenientes do próprio percurso individual do aluno, escapando da mera reprodução de modelos externos. Para a professora, cada corpo será único em seus limites e possibilidades. Seu papel será o de estimular o aluno a encontrar, em seu treino, um jeito individual de realizar os movimentos propostos e de expressar-se por meio da dança. Esse será um procedimento básico de suas aulas, por intermédio do qual tentará atingir o corpo e o movimento do bailarino por uma via mais indireta que a da sua materialidade: a via da emoção. Será também a garantia do sucesso que suas aulas atingirão

junto aos profissionais e estudantes da dança paulistana, durante todo o período em que ensinará na cidade.

A artista revela, no depoimento a seguir, o quanto sua história pessoal de educação em dança, marcada por aprendizagens massacrantes, métodos absolutistas, ideais corporais estereotipados e desrespeito aos limites físicos pessoais, lhe servirá de parâmetro para a construção de uma relação diferenciada com o seu aluno:

[...] aí eu começava até a favorecer as pessoas que tinham o corpo difícil do que os que tinham um corpo bom, porque isso custou muito pra depois achar um equilíbrio, porque, por eu ter tido esse corpo difícil, eu queria mesmo abrir uma estrada de possibilidades para esse corpo difícil dançar. Coisa que na época as pessoas não encontravam em qualquer lugar, porque a forma dizia “— *Tem que ser assim*”. Isso é bom num sentido para você ter um objetivo, mas pra mim o importante é que a pessoa tivesse um sentido no movimento e achasse a estética internamente, dentro de si.¹³⁰

Se Sônia Mota irá montando seu método de trabalho principalmente a partir do questionamento de certas posturas das técnicas clássica e moderna, o desejo de compreender os processos de integração corpo-mente-espírito e de conquistar um suporte interno para a realização qualitativa do movimento a farão aproximar-se de conceitos oriundos de terapias corporais diversas (Alexander Lowen, Ida Rolf, Ken Dychtwald), de teorias da física moderna (Fritjof Capra) e das filosofias e pensamentos orientais tradicionais (Taoísta, Zen). A partir de todas essas referências, chegará a uma síntese do método que levará o nome de *Arte da Presença*. Contemplada, no ano de 2001, com a *Bolsa Vitae de Artes* na área da Dança, Sônia intenciona sistematizar e transformar seu método de ensino da dança em livro, cuja publicação está projetada para acontecer no ano de 2012 e, segundo ela, receberá o nome de *Dança – Arte da Ausência*¹³¹.

¹³⁰ MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Silvia Geraldí. São Paulo, 07 out., 2006, p.283. (Anexo II)

¹³¹ Para maiores informações sobre o método *Arte da Presença* desenvolvido por Sônia Mota, vide em anexo entrevista de 30 de agosto de 2006, p. 309, Anexo II.

A partir do ano de 1986, após um período mais rígido de sistematização de sua técnica, as aulas retornarão ao clima inicial mais descontraído e solto, culminando com o momento em que Sônia passará a ser convidada para dar aulas na Europa (Fundação Gulbenkian, Lisboa / Portugal, além de vários festivais e escolas de dança em Viena, Colônia, Trieste, Madrid etc). Em 1988, James Saunders, diretor artístico do *Tanzprojekte Köln*, a convidará para dirigir o departamento de dança contemporânea daquela instituição. Sônia Mota deixará o Brasil no dia 23 de dezembro de 1988, fixando, a partir dessa data, residência na cidade de Colônia, Alemanha.

3.2. Baião, Bicho

(*Obra de Referência*)

Baião e *Bicho* são duas das obras criadas por Sônia Mota para o *Grupo Andança* em 1979. O registro visual utilizado para essa análise foi conseguido na TV Cultura, como parte do *Programa Corpo de Baile*¹³² apresentado no dia 21 de novembro de 1980. Além dessas coreografias, o programa foi composto por mais duas peças também de Sônia Mota: *Agora, Therpsichore* (1977) e *Espera* (1979). As intérpretes que participaram da gravação foram Malu Gonçalves e Juçara Goldstein, em *Baião*; e Sônia Galvão, em *Bicho*. A coordenação do grupo esteve a cargo de Umberto da Silva. Ambas as peças foram criadas com música de Egberto Gismonti¹³³ – *Nó Caipira & Zabumba*, para *Baião*; *Noca & Garrafas e Pira & Bambuzal*, para *Bicho* – todas retiradas do álbum *Nó Caipira* de 1978.

A contigüidade das duas obras na gravação dá a impressão de que há entre elas uma ligação proposital e certa continuidade de uma para outra. No entanto, elas foram criadas em separado, a princípio sem relação direta entre si, embora houvesse interesse da coreógrafa de que pudessem futuramente integrar o mesmo espetáculo, como afinal realmente aconteceu.

Em *Baião*, o argumento coreográfico se criará, segundo a autora, da interligação de três elementos principais: como inspiração fundamental, de sua relação com as qualidades cinéticas singulares das intérpretes – a percepção de

¹³² *Programa Corpo de Baile*, realização da TV Cultura/Fundação Padre Anchieta de São Paulo, produção e direção de Antonio Carlos Rebescos, novembro de 1980.

¹³³ Egberto Gismonti é músico brasileiro multi-instrumentista (piano, violão, flauta, clarinete, kalimba, etc), compositor, arranjador e produtor musical, nascido em Carmo, a 5 de dezembro de 1947, no estado do Rio de Janeiro. Entre as principais influências de sua linguagem musical, podemos citar Heitor Villa-Lobos, Maurice Ravel, Django Reinhardt, John McLaughlin, Baden Powell, Astor Piazzolla, Hermeto Pascoal. Além destas, dedicou-se à pesquisa de matrizes da bossa nova, do folclore nordestino e do centro-oeste brasileiro, da música indígena e indiana, entre outras. Foi um dos primeiros músicos brasileiros a dominar sintetizadores. Vide: GARDNIER, Ruy. Egberto Gismonti & Academia de Danças – *Nó Caipira* (1978; EMI-Odeon, Brasil). Publicado em 28 de maio de 2009. Disponível em: <http://camarilhadosquatro.wordpress.com>. Acesso em: 30 mai. 2009. Vide também: MELO, Rúrion Soares. O "Popular" em Egberto Gismonti. **Novos Estudos - CEBRAP** [online]. 2007, n.78, pp. 191-200. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 28 mai. 2009.

uma gestualidade inerente, de um modo idiossincrático de se moverem, de se apropriarem dos repertórios e os traduzirem corporalmente; as evocações provocadas pela música de Gismonti, em especial, a contemporaneidade e certa estranheza que suas composições lhe transmitiam na época; a necessidade de expressão de certos sentimentos que naquele momento a dominavam, de modo geral relacionados a saudades, sonhos, desejos irrealizados.

Bicho terá um processo relativamente diferente de *Baião*, embora as fontes de inspiração sejam muito semelhantes. A versão original dessa obra foi criada para o bailarino Ricardo Viviani, com quem Sônia trabalhou na época, antes de ser incorporada ao repertório do *Grupo Andança*. O campo temático estará relacionado, principalmente, ao misto de sugestões geradas pelas características sonoras das duas pequenas peças de Gismonti e pela necessidade da coreógrafa de exprimir uma interioridade latente. Não prescindirá, no entanto, de um território propício – o corpo do intérprete – para que possa projetar-se com as qualidades desejadas: “No Ricardo [...] encontrei o corpo disponível para meu ‘bicho siricutico’ acontecer”¹³⁴, dirá Sônia Mota, destacando a importância do movimento proveniente de cada corpo na confecção de seu artesanato coreográfico.

Ao declarar que suas obras nascem da necessidade de expressar sentimentos ou estados afetivos potenciais, Sônia aproximará seu discurso ao dos criadores das primeiras gerações da *modern dance* americana (Graham, Humphrey, Limón), para quem a dança será fruto de uma motivação interna, de uma experiência individual profundamente sentida (COHEN, 1973). No entanto, tanto em *Baião*, quanto em *Bicho*, Sônia cria suas *narrativas* prioritariamente a partir dos recursos do próprio movimento e da experiência cinética de seus intérpretes, escapando aos argumentos ou nexos semânticos tipicamente modernos, conforme veremos.

O universo musical terá influência determinante na configuração do campo poético-formal sobre o qual se desenvolverá o discurso coreográfico.

¹³⁴ MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 28 mai., 2009, p. 320. (Anexo II)

Assim, interessa-nos o reconhecimento de alguns dos ingredientes auditivos e recursos compositivos de Gismonti, auxiliando-nos a elucidar como tais elementos dialogam com as obras coreográficas.

A experimentação será a tônica permanente do trabalho de Gismonti que, em especial nos anos de 1970, irá se dedicar à investigação de estruturas musicais complexas e instrumentos inusitados, voltando-se quase que exclusivamente para a música instrumental. À sua sólida formação europeia se juntará o interesse e sensibilidade para reinterpretar a cultura brasileira, tratando de forma indistinta sonoridades e métodos provenientes da música erudita e popular, o que em sua obra se revelará como recusa aos simplificados dualismos entre nacional-estrangeiro, erudito-popular (GARDNIER, 2009).

Tais características se mostram relevantes para a compreensão do contexto cultural em que se inserem as obras de *experimentalistas* como Gismonti e Mota. Se para os artistas e intelectuais dos anos de 1960, o engajamento contra a ordem estabelecida e o enraizamento das discussões sobre brasilidade serão algumas das problemáticas seminais, a partir do final dos anos de 1970, estas cederão lugar a um posicionamento conciliatório do artista com o mundo, “sem pretensões de luta por uma identidade perdida ou de exploração do caráter exótico de um país tropical” (NAVAS, 1999, p.20). A apropriação do *popular* na arte torna-se uma forma de trair o passado e a herança cultural, de expor as contradições sociais e culturais do país (MELO, 2007), sua diversidade, suas diferentes *falas*. Para o artista, a fusão de referências transforma-se, antes de tudo, num artifício de alargamento de materiais criativos e compositivos.

De acordo com Gardnier (2009), o álbum *Nó Caipira* é uma síntese de características mais marcantes da obra de Gismonti, revelando de forma equilibrada suas inclinações pós-bossanovistas, jazzísticas, barrocas, regional-populares. *Nó Caipira & Zabumba* é um xaxado forte, cheio de camadas percussivas, em que se combinam instrumentos de corda, sopro e percussão. A profusão de sons organizou um contexto lúdico e festivo, ao mesmo tempo em que criou diferentes texturas com as quais a dança de Sônia Mota pôde dialogar.

Noca & Garrafas e *Pira & Bambuzal* são duas vinhetas que misturam a sonoridade de novos *instrumentos* (garrafas e bambuzal) às do acordeão, produzindo o efeito de uma locomotiva a vapor. Na obra coreográfica, funcionaram como espécie de *cenário acústico*, evocando lugares, paisagens, deslocamentos que tanto se materializaram, quanto se transformaram pela corporeidade da intérprete.

A música de Gismonti não será utilizada pela coreógrafa apenas para construir atmosferas ou evocar humores. Além de fornecer rico material sonoro para explorações cinéticas, funcionará sobretudo como elemento organizador da linguagem coreográfica. Dela, Sônia extrairá diferentes matrizes compositivas a partir das quais tratará de construir sua arquitetura de movimentos. Seu *preenchimento* se dará da assimilação gramatical entre balé e dança moderna, tomando ainda de empréstimo elementos gestuais e coreográficos oriundos de bailados populares, num processo de mistura, diversificação e enriquecimento do material de criação.

A utilização de composições brasileiras no conjunto de obras da artista será – segundo ela própria – fato meramente incidental, não se definindo nem como forma de engajamento político característico dos movimentos libertários das décadas de 1960/70, nem como interesse particular em buscar um falar genuinamente brasileiro a que se dedicariam diversos criadores da dança nacional (NAVAS, 1999). No entanto, a tensão entre elementos do erudito e do popular na música de Gismonti reverterá em componente dramático de grande força expressiva na dança de Sônia Mota, inserindo o trabalho dentro de uma tendência modernista local de *dançar o brasileiro*. O resultado pode ser apreciado a partir da crítica de Helena Katz:

“Espera”, um solo sobre música de Egberto Gismonti cantada por Zezé Mota, tem como principal qualidade provar a beleza do acasalamento entre a movimentação de Sônia Mota e a música brasileira. Todas as pequenas peças que ela compôs utilizando a música de Egberto Gismonti apontam uma possibilidade de

linguagem muito interessante. Principalmente pelo fato de revelarem uma cidadania como identidade.¹³⁵

O espaço cênico foi construído da intertextualidade entre os diversos materiais cênicos (corpo, movimento, música, cenografia). O programa foi gravado num palco italiano convencional, o chão se encontra revestido de linóleo preto. A coreografia original foi criada desprovida de qualquer elemento cênico; desse modo, a cenografia que se vê no registro visual foi especialmente montada para compor esse programa. O figurino se mantém conforme concepção inicial. Este é bastante simples, composto por camisetas e calças feitas de algodão, cortadas e amarradas por meio de pequenos nós (as camisetas na altura da cintura, as calças logo abaixo dos joelhos). A cor é branca (crua) para *Baião* e vermelha (sanguínea) para *Bicho*. Pés no chão, rebatendo a terra. O figurino é, portanto, elemento que localiza e faz ressoar a temática do *popular*, buscando na aparência rústica a evocação do indivíduo comum, cidadão simples, do povo, talvez um brincante de manifestações populares nordestinas; ou simplesmente reforçando os efeitos telúricos expressos pelas qualidades cinético-sonoras.

Quanto à cenografia, levando-se em consideração sua inexistência na obra original, caberão aqui duas análises: a primeira, refletindo sobre os efeitos provocados pela ausência de elementos cenográficos, conforme concepção da autora; a segunda, considerando-os incorporados à peça coreográfica.

Caso o palco estivesse totalmente desnudo, o espaço cênico apenas se tornaria perceptível na poesia corporal-sonora – seus impulsos, fluxos, dinâmicas, associações. De qualquer modo, o intérprete aqui não representa nenhum papel, não tem a intenção de figurar um personagem, situação ou circunstância específicos. A ele interessa liberar-se à circulação energética de seu corpo em movimento: “Se há uma lógica, então é a lógica do corpo (ao invés da

¹³⁵ KATZ, Helena. Um passo atrás na carreira do grupo Andança. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 ago., 1980. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Grupo Andança.

consciência), seguindo o princípio da analogia ao invés das leis da causalidade”¹³⁶ (SERVOS, 2008, p. 24). Da relação entre movimento, música e intérpretes, da maneira muito própria como todas as estruturas foram organizadas, vemos certos sentidos virem à tona: enquanto *Baião* é baile, festa, encontro, brincadeira; *Bicho* remete às relações bicho-homem, razão-instinto, máquina-natureza ou até a um grande *bicho-máquina* rompendo a paisagem da mata virgem.



Figura 10 – *Baião* (1979)

No caso do uso de cenografia – visivelmente produzida de improviso para a realização da gravação – o espaço cênico se prolongará nos objetos

¹³⁶ Tradução do original: “If there is a logic, then it is the logic of the body (rather than the consciousness), following the principle of analogy rather than laws of causality”. Cf. SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Dance Theatre**. Munich, Germany: K. Kieser Verlag, 2008, p.24.

colocados ao fundo da cena, conduzindo a uma leitura diferente da anterior e fazendo emergir novas relações. Os elementos foram organizados de forma a materializar uma engenharia inacabada. Vê-se uma estrutura feita de andaimes onde se distribuem materiais típicos do trabalho de construção civil: um carrinho de mão, um vaso sanitário, escada, cordas e fios pendurados, dois grandes embrulhos de papelão imitando tijolos, telhas de amianto. Há ainda alguns tecidos esticados, de cores vermelha, amarela e branca que, ao contato com a iluminação, emprestam diferentes tonalidades à cena, ora de uma vivacidade intensa e quente (como em *Baião*); ora mais amenas e sombrias (como em *Bicho*). A cenografia aqui funciona como pano de fundo para as figuras que se movem à frente da cena. O conjunto de componentes e de materiais básicos utilizados (madeira, metal, têxteis etc) isola a cena em dois universos distintos e contrastantes: um mais ao fundo, onde se sobressai um urbano de feições estáticas, duras, artificiais; outro à frente, que se destaca por suas formas orgânicas, que não cessam de se metamorfosear e de jogar com as mais variadas impressões.

Nas obras em questão, podemos perceber que as intérpretes têm, como traço comum, formação técnica em dança clássica e moderna, embora entre elas sejam perceptíveis diferenças de anatomia – peso, estatura, estrutura física – e de qualidades motoras. Demonstram domínio da verticalidade do tronco e da utilização de passos característicos do balé clássico, ao mesmo tempo em que revelam a apropriação de qualidades tônico-gravitacionais diferenciadas às do clássico, em seus modos de cederem ao peso do corpo e transferi-lo pelo espaço. A mobilidade articular da coluna e, em especial, da caixa torácica, são pontos fortes de expressividade do movimento e evidenciam o processo de rompimento das bailarinas com relação ao treino formal da dança clássica.

O conjunto de elementos acima será também parte integrante do treinamento em dança oferecido por Sônia Mota na época. O balé entrará como referência primeira a partir da qual se dará o processo de rompimento de regras, de desformalização das codificações e das linhas clássicas, de exploração de

novas *texturas de movimento*. Referindo-se à fase que atuou como professora no *Galpão*, a artista dirá:

E ali, durante quatro ou cinco anos, se formou o fundamento dessa aula que era na época muito explosiva porque, como uma técnica clássica se formatiza dentro de uma forma, eu queria romper essa forma. Então tinha muitos exercícios de romper, de se espreguiçar, de muita torção da coluna pra soltar aquele eixo firme. Tinha muita ondulação, tinha muito 'entortar o movimento'.¹³⁷

A técnica de Louis Falco, estudada com o próprio durante suas viagens a terras americanas, serviu-lhe de referência para o entendimento dos princípios de movimento que começava a especular em suas aulas: o impulso, o trabalho sobre o fluxo e uma atração peculiar pelo “[...] movimento sensual, largado e solto, que Twyla Tharp, Jennifer Muller e o próprio Falco empregam [...]”¹³⁸. No entanto, “essa coisa soltinha”¹³⁹ se construirá de maneira controlada, precisa – ainda que nos primeiros anos as experiências de quebra tenham se dado com bastante liberdade –, posto que a elaboração de seu sistema didático partirá principalmente da matriz do balé: os procedimentos de treino, os vocabulários, as qualidades motoras e de tônus corporal, a alta fidelidade dos corpos na produção do movimento (RIBEIRO, 1994), a começar pelo seu próprio corpo.

O projeto estético de Sônia Mota se edificará, portanto, sobre uma constelação de referenciais clássicos e modernos que serão processados dentro das experiências da sala de aula. Esse é um viés importante para a compreensão das técnicas coreográficas utilizadas pela artista, em especial, aquelas que derivam de sua extensa parceria com o *Grupo Andança*. A artista enfatizará em seu discurso a importância do material humano como fonte de criação de suas obras. Muito embora, naquela época, a movimentação fosse concebida quase que integralmente pela coreógrafa, ela nasceria da sua interação com o corpo do

¹³⁷ MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 21 ago., 2007, p. 312. (Anexo II)

¹³⁸ KATZ, Helena. Mostra de Dança com obra baseada em Lorca e Artaud. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 nov., 1979. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Três Ensaios (e o resto) (1979).

¹³⁹ MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 07 out., 2006, p. 281. (Anexo II)

bailarino, do qual capturaria uma personalidade, se apropriaria de um modo peculiar de se mexer ou estimularia a realização do movimento de um jeito individual. No caso de coreografias em que a tônica da investigação será sobre os elementos formais da linguagem – como em *Baião* e *Bicho*, por exemplo –, a criadora atuará sobre a própria “fiscalidade” das intérpretes, conforme esclarece no excerto da entrevista:

Já no *Sexteto para Dez* e no *Therpsichore* a coreografia era mais física, porque era como aqueles bailarinos se mexiam que eu achava bonito, aquela forma. Então a Lia Rodrigues, por exemplo, tinha um jeito de se mexer que eu pegava; a Malu tinha outro jeito, a Sônia Galvão tinha uma coisa mais soberana dançando, então cada uma dançava do seu jeito, os jeitos deles mesmos. Nesse caso eu estava coreografando sua fiscalidade.¹⁴⁰

A articulação entre o plano pedagógico e da criação cênica será elemento propiciador da elaboração de uma linguagem comum entre o *Andança* e a professora/coreógrafa. Sônia não apenas criará espetáculos, também criará corpos; não apenas transmitirá o *texto* coreográfico para as intérpretes, mas também os referenciais corporais, estéticos e filosóficos que o sustentam (LOUPE, 2000). É da construção de uma atitude interna coerente com os pressupostos estéticos que, gradualmente, se processará o cruzamento – e não a simples colagem – das diferentes famílias de movimento empregadas. Assim, quando nos voltamos para as peças coreográficas em análise, notamos que já se amalgama na corporeidade das intérpretes uma cultura heterogênea, embora na estrutura coreográfica a assimilação entre as diferentes matrizes estéticas (clássica, moderna, popular) se apresente ainda em processo, sendo possível distinguir, em seu interior, as fontes de referência originais.

Em *Baião*, a escrita coreográfica se organiza, sobretudo, pela recorrência de frases de movimento (*movement-phrases*) – recurso composicional característico da dança moderna (LOVE, 1997) –, que são executadas pelas

¹⁴⁰ Ibid., p. 288.

bailarinas ora de forma canônica, ora simultânea, com variações espaciais. Estas frases se constroem em íntima conexão com o tecido musical, apoiando-se na sua divisão fraseológica e nas suas propriedades sonoras, particularmente, em seu ritmo métrico.

O tronco é utilizado intensamente, oscilando entre ereto e flexível, com grande ênfase nas ondulações da coluna vertebral e em movimentos originários do centro do corpo (expansão-recolhimento). Ao uso do tronco juntam-se as pernas em passos característicos do balé clássico (*attitudes, pirouettes, arabesques, développés, battements, jetés*), rompendo-se muitas vezes suas formas abertas pela utilização do *en dedans* (para dentro ou em paralelo) e de posições estilizadas dos braços e mãos. À energia explosiva dos braços e pernas contrapõe-se uma sensualidade evidenciada nos movimentos sinuosos da pelve e ombros que se propagam para as extremidades, muitos deles emprestados da gestualidade das danças populares. O clima lúdico é reforçado pela fisionomia faceira e alegre, pela dança a dois, pelos saltos festivos.

As curvas, arcos, inclinações e torções do tronco, representativos da *modern dance* (mais à moda de Falco, posto que menos desenhados que na técnica Humphrey-Limón), aparecem em abundância. O uso do peso corporal centra-se na oposição queda-recuperação (*fall-recovery*), com ênfase nos rebotes (*rebound*) e nos movimentos percussivos, propiciando grande enraizamento do corpo no solo. No entanto, este não se lança ao chão, mantendo-se nos limites dos níveis médio e alto. Os movimentos priorizam o desenho espacial, evoluindo em diferentes trajetos; a relação entre as intérpretes também se modifica periodicamente (lado a lado, perto/longe, em torno, *espelho*, contato). O tempo mantém-se, na maior parte, acelerado.

Da mesma forma que em *Baião*, em *Bicho* a ordenação sintática da dança se dá sobre a base sonora, aproveitando os ritmos, texturas, pausas e demais propriedades das duas pequenas peças musicais. Aqui, no entanto, outra tipologia de *frase de movimento* será utilizada como artifício compositivo, resultando numa escrita diferente da anterior. Essas frases são compostas por

alguns poucos *vocábulos*, muitas vezes até um único, que se repetem certo número de vezes até cessarem e nunca mais voltarem a aparecer. A repetição destes curtos temas confere à dança uma atmosfera de tensão e gravidade, reforçada ainda pelo uso constante de pausas e do tempo desacelerado (sustentado) da primeira peça musical, *Noca & Garrafas*. Já em *Pira & Bambuzal*, o ritmo corporal entra num *acelerando* até atingir o clímax para, em seguida, decrescer rapidamente, desenvolvendo-se também em coesão com a métrica musical do começo ao fim.



Figura 11 – *Bicho* (1979)

Vários dos elementos constitutivos de *Baião* são retomados em *Bicho*, com algumas mudanças. Os vocabulários do balé clássico aparecem novamente associados aos da dança moderna, em padrões de organização semelhantes

(passos, posturas, relações). No entanto, os princípios modernos se apresentam sobretudo através dos movimentos básicos de contração-expansão (*contraction-release*) da Técnica de Martha Graham. A pelve possui função centralizadora na organização do movimento, é “o reservatório das forças motoras, [...] o ponto de mobilização de toda a massa corporal e de seu transporte pelo movimento” (SUQUET, 2008, p.509). Os movimentos resultam assim mais controlados, mais conscientes de seu grau de tensão muscular, expressando uma visceralidade que irradia do interior do corpo e se projeta no espaço. Embora haja uso constante de saltos, giros, de posições de equilíbrio sobre uma perna, estes estão fortemente ligados à terra e imprimem ao corpo um estado mais instintivo e alerta, remetendo-nos a um bicho acuado ou em fuga. Quanto ao espaço, há predominância do uso de níveis médio-alto e de deslocamentos em trajetórias bem definidas.

Passaremos a seguir à análise comparativa entre *Obra de Referência* e *Obras de Contraste*. Além das últimas, optamos por referenciar outras peças das quais não possuímos registro audiovisual, mas que se mostraram relevantes para o entendimento do percurso realizado pela artista em busca de uma teatralidade renovada. Da mesma forma que em Célia Gouvêa, serão utilizadas como *peças de apoio* e serão identificadas no texto quando se fizerem presentes.

Retomamos uma vez mais as *Obras de Contraste*:

- *Sexteto para Dez* (1976)
- *Agora, Therpsichore* (1977)
- *Mana* (1978)
- *Espera* (1979)
- *Gente* (1979)
- *Fuga, Quasi Libera / Busca Opus 39* (1987)

E as peças de apoio que consideraremos nessa discussão serão: *Urbana, Rural e Suburbana (Da Muguenga)* (1978), *Três Ensaio*s (e o resto) (1979), *Kiuanka* (1981), *No Ar* (1985) e *Iribiri* (1982).

3.3. O desenho da emoção

(*Obras de Contraste*)

A estréia de Sônia Mota como coreógrafa acontecerá no dia 20 de dezembro de 1976, no *Teatro Galpão*, com a apresentação de *Quem sabe um dia...*¹⁴¹, espetáculo resultante do curso de dança moderna que lá ministrará de setembro a novembro para um grupo de alunos. Dentre eles, estarão nomes como João Maurício, Ismael Ivo, Mara Borba, Thales Pan Chacon, Malu Gonçalves, artistas que seguirão trajetórias próprias na dança. A direção musical ficará a cargo de Marco Antonio de Carvalho, que se transformará em grande colaborador de produções posteriores.

Originalmente, o programa do espetáculo será uma coletânea de cinco peças: quatro de autoria de Sônia Mota – *Sexteto para Dez*, *Moda da Onça*, *Jethro Provence*, *Quem sabe um dia...* – e uma criada pela dupla Mara Borba e Thales Pan Chacon – *Para não morrer pela segunda vez*. Em abril de 1977, como parte da retomada das aulas, o espetáculo será reapresentado no próprio *Galpão*, acrescido de mais uma coreografia, *Ode para Roma*, de Ismael Ivo. Os diferentes quadros não guardarão nenhuma ligação entre si, serão propositadamente isolados uns dos outros, “quase como um *divertissement*” (NAVAS, DIAS, 1992, p.144), a começar pela escolha da trilha sonora variada que, no caso das criações de Sônia, irá misturar música regional brasileira, medieval, erudita e rock progressivo.

O estímulo para a criação virá da solicitação dos próprios alunos do *Galpão* que, ao final dos cursos realizados, expressarão o desejo de apresentar

¹⁴¹ *Quem sabe um dia...* (1976) estreou no dia 20 de dezembro de 1976, no *Teatro Galpão*, São Paulo. Das cinco peças que compõem o programa, apenas *Sexteto para Dez* possui registro audiovisual, pois foi remontada para o *Grupo de Dança Cisne Negro* em 1979. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Programa / Quem sabe um dia... (1976). Vide também Reportagens, Fotos, Vídeos.

algum resultado. As idéias, roteiro e trilha sonora do espetáculo se originarão da parceria com Marco Antonio de Carvalho, que fornecerá à coreógrafa grande assistência na produção da montagem. A formalização de todos esses ingredientes em coreografia se dará ainda de maneira bastante intuitiva para Sônia, que terá como fonte de inspiração o material humano à disposição naquele momento, como ela própria nos faz saber:

As primeiras coreografias, isso eu lembro bem, eu olhava o que eu tinha, que material eu tinha na mão assim das pessoas e elas me inspiravam. Eu tinha, por exemplo, seis rapazes magníficos, que eram o Thales, o Ismael, o João Mauricio, o Carlinhos que era um louro pequenininho, o Paulo Contier e o Breno Mascarenhas. Com esses seis homens, que na época eles eram assim “os” da aula, eu falei: “— *Com esses seis homens eu tenho que fazer alguma coisa*”. Então criei pra eles o *Sexteto para Dez*, que era o *Sexteto* de Brahms e eram seis rapazes; *para Dez* porque, na verdade, eu usava cinco homens, um de reserva, e cinco mulheres; então era um sexteto para dez pessoas. E as mulheres eram a Mara Borba, Malu, a Calu que agora está na França, Alna Prado que era essa diretora desse teatro infantil, e uma outra menina que não me lembro o nome agora.¹⁴²

O registro visual de *Sexteto para Dez* que será utilizado para essa análise é originário da remontagem de 1979 realizada para o *Grupo de Dança Cisne Negro*¹⁴³, conservando-se a obra conforme criação original feita para o grupo do *Galpão*. Nesse momento, o *Cisne Negro* estaria transitando, por meio do trabalho de *mestras-coreógrafas* como Penha de Souza, Neide Rossi e de Hulda Bittencourt – esta última diretora do grupo –, para uma crescente profissionalização que se concretizaria nas colaborações de novos coreógrafos como Sônia Mota e Victor Navarro, a partir das quais o grupo conseguiria rápida propulsão (NAVAS, WALKER, DASTRE, 2006). Além de coreógrafa, Sônia

¹⁴² O grupo de alunos do *Galpão* que participou da estréia de *Sexteto para Dez* era composto por: Mara Borba, Eugênia Rangel, Alna Prado, Carmem Lúcia e Malu Gonçalves, como parte do elenco feminino; e João Mauricio, Paulo Contier, Ismael Ivo, Carlinhos Silva e Thales Pan Chacon, no elenco masculino. MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldí. São Paulo, 07 out., 2006, p. 284. (Anexo II)

¹⁴³ A título de esclarecimento, a cópia de *Sexteto para Dez* que nos foi fornecida pelo *Cisne Negro* não continha informações sobre data da gravação e elenco.

também atuará como professora de dança moderna do grupo nos anos de 1979 e 1980, ao qual poderá transmitir as bases técnico-artísticas de seu método em evolução.

O *Sexteto*, conforme destacou acima a autora, será composto sobre o *Sexteto de Cordas nº 1* de Johannes Brahms (1833-1897). A dança estará intimamente relacionada à estrutura formal da música, aproveitando suas modulações repentinas para definição das energias dinâmicas do movimento, o que fará o crítico Acácio Ribeiro Vallim Junior avaliar a peça como “simples transposições de frases musicais para frases de movimento”¹⁴⁴. No entanto, o trabalho já demonstra qualidades impulsivas e espaciais que seriam marcas da experimentação da coreógrafa, apresentando “[...] um corpo novo que explora o espaço como um ‘infinito campo de ação’ além de qualquer proposição ideológica ou filosófica [...]” (TAMBUTI, MOYANO, [1994?]).

Embora o rompimento com as formas clássicas acadêmicas apresente-se ainda em fase incipiente, este já se evidencia pela abundante utilização de posições em paralelo dos membros inferiores (incluindo *battements*, *developés*, *attitudes* e *passés en dedans*), pelo contraste dos movimentos côncavos e convexos do tronco (NAVAS, 1987) e, sobretudo, pela apropriação da força da gravidade como elemento de inserção do corpo no solo. Se, de modo geral, o “fio condutor é o corpo e o que ele cria”, será nas formas de relacionar masculino e feminino que o *Sexteto* se especializará, “contrastando a força masculina da primeira parte com o lirismo feminino da segunda, lembrando aqui, através de ecos sutis, movimentos e ações semelhantes em estruturas físicas distintas”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ VALLIM JUNIOR, Acácio R. A importância da dança como um instrumento de afirmação. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 abr., 1977. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Quem sabe um dia... (1976).

¹⁴⁵ VIOTTI, Sérgio. A dança livre de Quem Sabe um Dia... O bom espetáculo em cartaz no Teatro Galpão. **O Estado de São Paulo** - Jornal da Tarde, São Paulo, 07 abr., 1977, p. 20-5. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Quem sabe um dia... (1976).

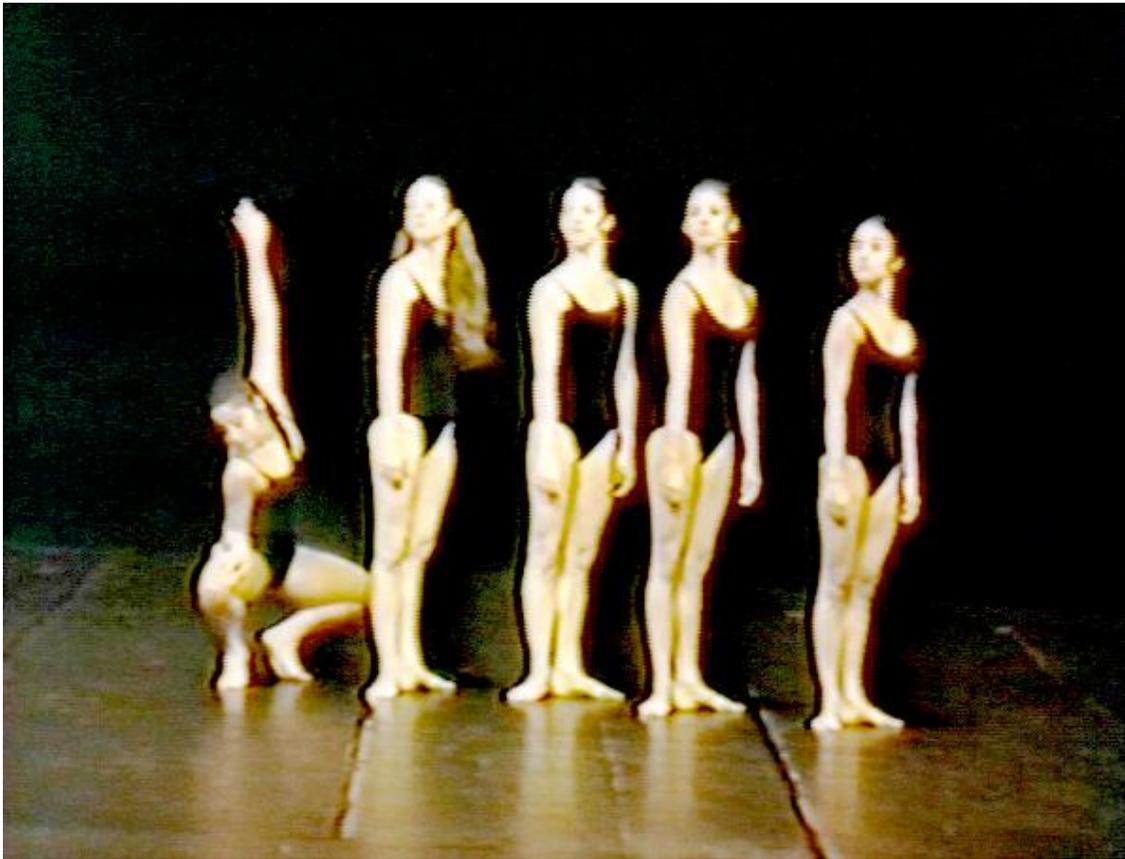


Figura 12 – *Sexteto para Dez* (1976)

O trabalho sobre a fisicalidade do bailarino também será mote de *Agora, Therpsichore*. A coreografia fará parte do espetáculo *Campo Aberto*¹⁴⁶, estreado no dia 10 de dezembro de 1977 no *Galpão*, como finalização dos cursos de dança clássica e moderna realizados naquele ano; será composto por cinco coreografias: *Campo Aberto*, de concepção de Lia Rodrigues e coreografia do grupo; e as peças *Vai-Vem*, *Lar Doce Lar*, *Agora Therpsichore* e *Recepção*, todas de Sônia Mota. A direção musical ficará, uma vez mais, sob responsabilidade de Marco Antonio de Carvalho.

¹⁴⁶ Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / *Campo Aberto* (1977). Vide também Fotos e Programas.

Therpsichore será um desdobramento da criação intitulada *E se a gente parasse*¹⁴⁷, com música de Keith Jarrett (1945-), concebida no mesmo ano para o *Corpo de Baile Municipal*, como resultado do 1º *Workshop (trabalhos de novos coreógrafos)* promovido pelo então diretor Antonio Carlos Cardoso. Sua estréia deu-se no dia 25 de outubro de 1977, na 1ª *Mostra de Novos Coreógrafos*, realizada no Teatro João Caetano, São Paulo. A obra foi inspirada no filme *O Anjo Exterminador* de Luis Buñuel e utilizou música de Keith Jarrett.

Agora, Therpsichore será recriada em seguida para o *Grupo Andança*, conforme podemos constatar da reportagem realizada pela crítica de dança Helena Katz:

Sonia Motta voltou a trabalhar com a música de Keith Jarret, que já havia utilizado para a criação de um trabalho, no Workshop, do Corpo de Baile Municipal, em 1976. Ela explica: “Gosto muito da música dele. Desmembrei aquele balé em duas partes: no “Terpsicore”, que criei para o Grupo Andança, e neste “entre Nós”, que estréia hoje.¹⁴⁸

A gravação de *Agora, Therpsichore* que utilizamos para essa análise foi realizada pelo *Programa Corpo de Baile* da TV Cultura em 21 de novembro de 1980 e contou com a participação de Silvia Bittencourt, Sônia Galvão, Juçara Goldstein, Malu Gonçalves, Myriam Camargo e Lúcia Aratana, bailarinas que integravam o *Grupo Andança* naquele momento.

Assim como em *Sexteto*, o assunto de *Therpsichore* será o corpo em movimento, com forte apoio no tecido musical. No entanto, Sônia Mota demonstrará ter ido mais a fundo na estratégia de compor sobre o corpo individualizado do intérprete, sobre expressões físicas que lhe são inerentes, o que se formalizará coreograficamente por meio da execução de solos atrelados a

¹⁴⁷ Vide programa da apresentação no *Teatro Municipal Castro Mendes* da cidade de Campinas, no dia 12 de novembro de 1977. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Programas / *E se a gente parasse* (1977).

¹⁴⁸ Aqui vale uma retificação quanto à data de criação do trabalho para o *Workshop do Corpo de Baile Municipal* que consta da reportagem, que aconteceu em 1977 e não em 1976. KATZ, Helena. *Mostra de Dança com obra baseada em Lorca e Artaud. Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 nov., 1979. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Três Ensaios (e o resto) (1979).

improvisos musicais, acentuando discursos motores próprios de cada bailarina. O recurso à livre improvisação que será utilizada por Jarrett ao piano reverterá também em modelo para a estruturação do espaço coreográfico que, segundo a criadora, será ao mesmo tempo “solto” e “construído coreograficamente”: “[...] pra época era muito contemporâneo, era muito moderno. A estrutura coreográfica era moderna, era em cima de improvisação, ao menos ela estava construída coreograficamente assim no espaço, mas era solto no espaço ao mesmo tempo”¹⁴⁹. A dinamização espacial se fará acompanhar por uma movimentação de qualidades mais fluidas, em que será possível observar também maior miscigenação de formas clássicas e modernas.

A investigação dos elementos acima prosseguirá com *Mana*, coreografia composta em 1978 para a 2ª *Mostra de Novos Coreógrafos* promovida pelo *Corpo de Baile Municipal*, que teve como intérpretes as bailarinas Ana Maria Mondini e Mônica Mion. À semelhança de *Therpsichore*, *Mana* passará a integrar logo em seguida o repertório do *Grupo Andança*, do qual Sônia Mota terá se transformado em coreógrafa permanente. A criação anterior sobre a música de Keith Jarrett despertará na criadora o interesse por pesquisar outros compositores que desenvolverão linha de trabalho semelhante, o que a levará ao disco *My Spanish Heart* (1976) de Chick Corea (1941-). A temática para a criação de *Mana* emergirá da interligação entre música, intérpretes e os sentimentos da artista. Sônia comentará que a música, além de lhe provocar a visualização de inúmeros movimentos, dará passagem a certos conteúdos íntimos que, naquele momento, reclamavam dela uma expressão. Vejamos o que ela diz em entrevista concedida à crítica de dança Helena Katz:

Sabe quando a gente conversa com a gente mesmo ou quando faz uma coisa e, ao mesmo tempo, pensa em outra? Uma espécie de briga, ou, às vezes, de acordo entre o pensamento e a ação? Esta é a idéia de “Mana”, que surgiu quando passei muito tempo olhando para um espelho e, a partir de determinado momento,

¹⁴⁹ MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 07 out., 2006, p. 285. (Anexo II)

comecei a sentir que aquela que eu via, nada tinha a ver comigo. Um momento muito meu, de agora, particular, quando venho sentindo muito forte as contradições entre a Sônia Motta aqui de dentro e a Sônia Motta que você vê daí.¹⁵⁰

Para dar forma a esse duelo consigo mesma, Sônia escolherá, na concepção original, duas intérpretes com atributos físicos e motores muito semelhantes (Mondini e Mion), quase *gêmeas*, o que a fará intitular sua obra de *Mana*.



Figura 13 – *Mana* (1978)

¹⁵⁰ KATZ, Helena. “Workshop”, uma maneira do balé renovar a coreografia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 ago., 1978. Cf. DVD-ROM / Sônia Motta / Reportagens / *Mana* (1978).

Para a remontagem do *Grupo Andança*, a escolha se dará pela oposição da morfologia das bailarinas (sobretudo estatura), já que não haverá no grupo duas integrantes que atendam ao critério da semelhança inicialmente estabelecido. Na gravação do *Programa Corpo de Baile* – TV Cultura de 12 de setembro de 1980 utilizado por essa análise, as duas intérpretes de *Mana* serão Malu Gonçalves e Sônia Galvão.

Coreograficamente, o que aparecerá de novidade com relação às peças anteriormente analisadas será a tônica na movimentação dos membros superiores com o uso abundante de gestos e atitudes das mãos e braços. Como recurso compositivo, a coreógrafa se aproveitará do jogo permanente entre o contrabaixo e o piano, recorrendo repetidas vezes ao padrão pergunta-resposta tipicamente jazzístico para organização de suas frases de movimento. O relacionamento entre as intérpretes também se criará da alternância entre moverem-se em uníssono, em espelhamento, invertendo seus papéis ou de maneira completamente diversa.

No solo *Espera* (1979), gravado pelo *Programa Corpo de Baile* da TV Cultura no dia 21 de novembro de 1980 e interpretado por Silvia Bittencourt, a música *Canção da Espera* (do álbum *Nó Caipira*, de Egberto Gismonti e Geraldo E. Carneiro) e a interpretação da cantora Zezé Motta serão elementos de inspiração e de suporte para a composição de Sônia Mota. A movimentação jogará com os conteúdos poéticos da letra e com as entonações vocais da cantora, ora seguindo-os, ora quebrando-os, mas buscando manter a atmosfera “demasiado romântica” que a música comunica. A ênfase na expressividade do tronco, por meio do emprego de contrações, extensões, torções, gestos e pausas, ajudará a corporificar o estado solitário e delirante sugerido pela canção.

Gente (1979), com música do compositor britânico Benjamin Britten (1913-1976), tratará dos “pequenos e constantes acordos e desacordos de todos nós”¹⁵¹. Criada especialmente para o *Grupo de Dança Cisne Negro*, *Gente* falará

¹⁵¹ Programa do espetáculo *Gente* (1979). A gravação em vídeo utilizada para essa análise foi cedida pelo *Cisne Negro Cia. de Dança* e realizou-se em setembro de 1988, no Teatro Villa Lobos, Rio de Janeiro. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Programas / *Gente* (1979).

das relações humanas observadas por Sônia Mota em seu cotidiano como professora e coreógrafa do grupo, mas mantendo sua linha de pesquisa básica “que é partir do impulso do movimento, daquilo que a música sugere”¹⁵². Mas, ao mesmo tempo em que tais vivências humanas se personalizam no corpo de cada bailarino, também ultrapassam, à força de suas propriedades expressivas, realidades circunstanciais mais imediatas, superando seu presente temporal e local, conforme nos alerta o excerto crítico a seguir:

“Gente” fala de relacionamentos em um grupo. No caso, um grupo de dança, mas, como em alguns outros trabalhos maduros, o particular, nesta peça, se transforma em geral. E Sônia Motta termina falando apenas de relacionamentos entre pessoas, do isolamento e dos mal-entendidos, da circunstancial sensação de solidão, do companheirismo e de toda essa gama de possibilidades que resultam de uma convivência entre pessoas. Sônia Motta fez “Gente” especialmente para o Cisne Negro, falando, principalmente, do próprio Cisne Negro, cujo trabalho acompanha, também, como professora.¹⁵³

Em *Gente*, o virtuosismo técnico aparece perfeitamente articulado a um comportamento cênico menos formal, mais *natural*, posto que adicionado de expressões físicas retiradas da vida cotidiana, muitas vezes transformadas por operações de desfuncionalização, estilização e repetição do gesto, apartando-o de seus significados convencionais. O movimento abstrato encontra-se revestido de intenções expressivas, buscando comunicar estados de humor que se materializam tanto na gestualidade mais individualizada dos intérpretes, quanto nas suas formas de contato, nos modos de ocupação espacial e nas partituras que se repetem com diferenciação de qualidades de esforço. Também as formas de fazer dialogar música e movimento solucionam-se com mais liberdade, quebrando eventualmente com o acompanhamento rítmico-melódico característico de obras anteriores.

¹⁵² KATZ, Helena. Cisne Negro dança com Sônia e Navarro. **Folha de São Paulo** – Ilustrada, São Paulo, 21 nov., 1979, p. 29. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Gente (1979).

¹⁵³ KATZ, Helena. Em busca da dança como profissão. **Folha de São Paulo** – Ilustrada, São Paulo, 30 nov., 1979, p.40. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Gente (1979).

A linguagem vanguardista de *Gente* à época de sua criação demonstra-se pela presença de certos componentes ligados ao ideário da dança cênica contemporânea: a recombinação entre elementos experimentais e das estéticas da tradição como via para a afirmação de um vocabulário particular da coreógrafa; a ênfase no manuseio da energia e da cinesse corporal sobre o sentido a ser comunicado (BERNARD, 1990), embora o propósito não seja uma dança livre de intenção; a busca de “movimentos mais naturais, porém contundentes, ‘agudos’ e altamente requintados nos detalhes, desenhados no espaço com uma dinâmica estimulante aliadas à precisão formal, controle rítmico e técnico que se bastam” (ROBATTO, 2005).



Figura 14 – *Gente* (1979)

Embora Sônia tenha predileção pela experimentação de “[...] Uma dança que fale de coisas como energia, vida, e sensualidade, sem

necessariamente contar um 'roteiro'.¹⁵⁴, os interesses da criadora se voltarão também a potenciais coreográficos relacionados à transposição poética de idéias, realidades e ficções para a linguagem da dança. Esse é um viés que será retomado em diferentes momentos de sua trajetória artística e que irá integrar-se à pesquisa do movimento puro. Esse componente diferenciado, de ordem mais *narrativa* por assim dizer, é o que Sônia denominará *dança-teatro*:

[...] *Tigarigari, Iribiri* e mesmo *Campo Aberto* que eu fiz no segundo ano que eu estava no *Galpão*, já era um componente bem mais forte de dança-teatro, quer dizer, a gente tinha uma idéia política por trás, uma idéia social ou uma idéia de vida, que eu tentava achar o movimento ou o gesto que transmitisse isso, a idéia estava por trás então, e não só na improvisação do corpo, da coisa física.¹⁵⁵

Um exemplo disso será a obra *Urbana, Rural e Suburbana (Da Muguenga)* (1978), criada para o *Corpo de Baile Municipal*, que “pretende ser um painel sobre a vida de determinadas camadas sociais da sociedade brasileira”¹⁵⁶ retratadas em quatro cenas distintas: o machão e a fêmea sensual dos subúrbios; o homem puro do interior e a meretriz da cidade grande; as figuras femininas típicas de pequenos lugarejos; o trabalhador pobre do centro da cidade. Em *Três Ensaios (e o resto)*, criada no ano seguinte (1979) com o *Grupo Andança* e mais seis bailarinos, a terceira parte, *Que Seja Feita Sua Vontade*, diferencia-se das anteriores por seguir uma “pequena historinha”¹⁵⁷ (partindo do roteiro concebido

¹⁵⁴ KATZ, Helena. Mostra de Dança com obra baseada em Lorca e Artaud. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 nov., 1979. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Três Ensaios (e o resto) (1979).

¹⁵⁵ MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 07 out., 2006, p. 288. (Anexo II)

¹⁵⁶ *Urbana, Rural e Suburbana (Da Muguenga)* (1978) é utilizada como peça de apoio a essa discussão. Estreou no dia 15 de dezembro de 1978, na *I Bienal Latino-Americana*, Pavilhão do Parque Ibirapuera, São Paulo. Não encontramos registro audiovisual da peça, apenas razoável material textual (programa, reportagens jornalísticas) e fotográfico. VALLIM JUNIOR, Acácio Ribeiro. Faltou melhor roteiro para o Corpo de Baile. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, [?], 1978. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Urbana, Rural e Suburbana (1978).

¹⁵⁷ KATZ, Helena. Mostra de Dança com obra baseada em Lorca e Artaud. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 nov., 1979. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Três Ensaios (e o resto) (1979).

por Marco Antonio de Carvalho), ao passo que a primeira, *Entre Nós*, trabalhará “energias e dinâmicas como qualidades principais do ato de dançar”¹⁵⁸.

Em *Kiuanka*¹⁵⁹ (1981), Suzana Yamauchi e Sônia Mota se unirão para narrar a lenda de uma ave gigante que periodicamente deixa sua morada para intervir nos costumes de diferentes comunidades. Não empregarão, no entanto, estratégias além do próprio movimento para comunicar sua idéia. Já em *Iribiri*¹⁶⁰ (1982), feita para o *Grupo de Dança Cisne Negro*, a coreografia de Sônia se juntará à direção teatral de Francisco Medeiros e à colaboração de José Rubens Siqueira (que assinará junto com Medeiros o roteiro original), revertendo numa linguagem que fundirá recursos da dança e do teatro a fim de colocar em foco a realidade cotidiana, indo do seu mais corriqueiro acontecimento, aos sonhos, memórias e reflexões que dela fazem parte.

A inspiração de *No Ar*, espetáculo criado para o *Balé da Cidade de São Paulo* em 1985, sairá de um programa de rádio escutado diariamente por Sônia Mota, onde eram executadas músicas de grandes orquestras dos anos de 1950. Em cena, serão reproduzidos os bastidores de uma emissora, narrando-se, ao estilo de uma novela de rádio, os diferentes momentos vividos por uma artista (com referências à própria biografia de Sônia). A disposição de *No Ar* em quadros sucessivos – estrutura já ensaiada em *Urbana, Rural e Suburbana* e *Iribiri* – emprestará do teatro musical determinadas características, como o uso de personagens, conflitos, situações e ações (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2006). Extraíndo seu material da gestualidade e de situações comuns do dia a dia, Sônia

¹⁵⁸ *Três Ensaios (e o resto)* (1979) é utilizada aqui como peça de apoio. Estreou em 06 de novembro de 1979, na *XV Bienal de São Paulo*, Pavilhão do Parque Ibirapuera, São Paulo. Não encontramos registro audiovisual da peça, apenas algum material textual (programa, reportagens e críticas jornalísticas) e fotográfico. Cf. KATZ, Helena. Sônia Motta conquista segurança e beleza. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 nov., 1979. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Três Ensaios (e o resto) (1979). Vide também Programa e Fotos.

¹⁵⁹ *Kiuanka* (1981) é uma das peças de apoio utilizada para essa discussão; estreou em 08 de outubro de 1981, no *Teatro Galpão*, São Paulo. Não encontramos registro audiovisual da peça, apenas razoável material textual (programa, reportagens jornalísticas) e fotográfico. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Kiuanka (1981). Vide também Fotos.

¹⁶⁰ *Iribiri* (1982) é também peça de apoio; estreou em 14 de maio de 1982, no *Theatro São Pedro*, São Paulo. Não encontramos registro audiovisual da peça, apenas algum material textual (programa, reportagens jornalísticas). Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Iribiri (1982). Vide também Programas.

alcançará o refinamento da pesquisa de linguagem que havia começado anos antes, incorporando “à sua técnica de composição uma naturalidade de gestos e uma fluência de impulsos que geram material bem interessante”¹⁶¹, conforme julgamento da crítica de dança Helena Katz.

Sônia atribuirá o sucesso das produções *Urbana Rural e Suburbana*, *Iribiri* e *No Ar* à aproximação com uma linguagem *popular*, que agradará “mais na periferia e na cozinha e não na sala de visita”¹⁶². Isso se traduz na busca por um estilo de comunicação mais direto, menos analítico, que se constrói coreograficamente por meio de repertórios acessíveis ao “público”, como revelará a própria artista, com o propósito de atingi-lo em sua emoção. Entretanto, mesmo quando recorre ao teatro para contar suas histórias, aquilo que se teatraliza em sua dança é, sobretudo, o próprio movimento, mas com características que, segundo a autora, terão intrínseca relação com aquilo que denomina de *popular*. Quanto a isso, explicará que se a dança expressionista alemã e sua descendente mais imediata, a dança-teatro, desenvolveram-se naquele país sobre motivações histórico-sociais que lhes imprimiram formas mais dramáticas – grosso modo, tomarão como tema central o enfrentamento entre o indivíduo e o mundo exterior que o oprime e hostiliza –, a busca por essa *teatralidade do movimento* em versão nacional será tributária de nossa herança brincante, de origem popular.

Por exemplo, Mary Wigman, que fez essa dança-teatro, ou Kurt Jooss eram gente de dança mesmo e que buscavam na própria dança a teatralidade daquela dança. [...] eram pessoas que buscavam o expressionismo, uma teatralidade no movimento [...]. Eu acho que fui uma das primeiras que começou a trazer isso, de uma maneira brasileira claro, não é aquela maneira dramática alemã, era uma maneira brincante. [...] a forma teatral brasileira é brincante, a nossa história é a chanchada, por isso que eu falo do popular. Nós não somos na nossa cultura aquela coisa séria. [...] E essa coisa mais popularesca, mais de chanchada, mais de teatro de revista, esse é um pouco o nosso caminho se for pensar na

¹⁶¹ KATZ, Helena. Um balé nas ondas dos anos 50. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 mai., 1985. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / No Ar (1985).

¹⁶² MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 07 out., 2006, p. 286. (Anexo II)

cultura brasileira mesmo. E fazer isso moderno. [...] Isso a música conseguiu, eu acho, e a pintura, e até um pouco a arquitetura, mas a dança sempre procura uma outra coisa mais intelectualizada, que não vai na brincadeira. E que é um pouco a nossa tônica...¹⁶³

O interesse por fazer uma *arte popular* orientará inclusive suas escolhas sonoras que, embora ecléticas – variando da música erudita à popular brasileira, rock, jazz, *pop music* –, revelarão sua predileção por sons harmoniosos em detrimento do uso de sonoridades mais experimentais ou de formas ruidosas e dissonantes. Mesmo em suas aulas, a música será utilizada como suporte fundamental para o movimento – “um colchão para o exercício”¹⁶⁴ – e como meio de fazer manifestar-se a expressividade subjacente a cada corpo.

Buscar uma teatralidade no movimento é, antes de tudo, perguntar-se por que razão o corpo necessita mexer-se. À artista, não interessará mover-se caso não haja uma motivação anterior: idéia, sentimento, sobretudo uma *visão*, capazes de fazer com que o corpo vença a própria inércia e peso. Do contrário, revelará uma grande necessidade de silenciar-se fisicamente.

Em Sônia, o corpo que dança fica a meio termo entre ser um corpo que quer exprimir-se ou significar, e ser um corpo em ação, livre de qualquer intenção significativa (FEBVRE, 1995). Tecnicamente, o que lhe interessará não é atingir diretamente a estrutura e organização anatômicas, mas servir-se delas em função da expressão de um sentimento ou idéia que pretende traduzir no movimento, mesmo que seja o mais formal – um *plié* – ou o mais simples – um gesto de ombro. A pesquisa sobre *texturas de movimento* partirá da evocação de imagens, usando como recurso uma linguagem metafórica aplicada aos vocabulários e qualidades expressivas que quer enfatizar – “*grand jeté* estribuchado”, “*plié* pesado”, “*tendu* bengalinha”, “dançar gordo / dançar magro”, “dançar com perna curta”, “acender e apagar a luz” – a fim de estimular o aluno a transpor sua materialidade e encontrar-se com o movimento de forma mágica. Sua principal

¹⁶³ Ibid., p. 292.

¹⁶⁴ Ibid., p. 286.

preocupação será a de fazer com que o bailarino vá ao encontro da técnica de uma maneira individualizada, mais prazerosa e orgânica para si, conscientizando-se de sua potencialidade física como estratégia para atingir uma poesia corporal particular. Concentrando os princípios de sua técnica na experiência corporal sensível, sua pesquisa como professora se inclinará sobre propósitos cênico-expressivos do trabalho com o corpo para além de critérios de mero desempenho físico, conforme constatamos no excerto da entrevista:

Acho que o corpo, a matéria física, ela é pesada. E se você fica só na estrutura física, eu acho que fica tudo muito pesado, a dança, não é? [...] E a música também facilita, eu sempre fico buscando recursos que facilitem a vencer a força da gravidade, o peso que o corpo tem. [...] Então eu tento fazer equilíbrio entre a imagem e a realidade do corpo. Mas naquela época do *Galpão* era mais assim, a gente facilitava através de todos os recursos que pudessem fazer com que o corpo se mexesse sem estar tão consciente da fisicalidade dele. Aí eu diria que eu trabalhei mais o corpo cênico que o corpo, como o corpo mesmo, eu acho que eu sou uma pessoa de teatro, então eu uso o corpo como instrumento cênico mesmo, para transmitir cenicamente e não pra ficar numa viagem interna dele mesmo, mas para passar uma mensagem. Como a tinta ou a música, a nota musical expressa uma coisa humana, não é? E aí tentar isso através do corpo.¹⁶⁵

No plano da criação, os princípios técnicos se transformarão em artifício para que a visão interior da artista se materialize em expressão coreográfica. Seu veio criativo irromperá de dentro de seu sistema didático em formatação, na forma de exercícios diários de aula e por meio de uma pesquisa absolutamente empírica e instintiva. No entanto, ao criar, buscará extrapolar o vocabulário de movimentos descoberto nas aulas para o encontro de conexões inusitadas que se coadunem com a necessidade expressiva, mesmo que esta seja de ordem puramente motora. Uma saudade, um sonho... segundo Sônia, serão esses os principais fios condutores de sua dança. Sonho paradoxal posto que hesitará entre a ambição de romper (quebrar a forma) e a necessidade de parar (aquietar-se fisicamente).

¹⁶⁵ Ibid., p. 287.

Busca Opus 39 (1987), criação de Sônia Mota sob concepção de Marco Antonio de Carvalho e acompanhada pela música *A Morte do Cisne* de Camille Saint-Saëns (1835-1921), terá forte conteúdo biográfico, tornando visíveis três diferentes ciclos da trajetória da artista – a fase de formação acadêmica, em que já se esboça o desejo de romper com as formas clássicas; a etapa da *libertação* e da experimentação de novos conceitos; e, por fim, o momento de esvaziamento interior, expressando sua vontade de silenciar e assumir um estado contemplativo frente a sua arte e ao mundo.

Busca será uma das cinco partes do espetáculo intitulado *Fuga, Quasi Libera*¹⁶⁶, criado em parceria com Zeca Nunes e composto por: *Valsas, Busca Opus 39, Visão, Axis* e *As dez mil coisas* ou *Tarântula* (que se revezarão durante as noites da temporada). *As Vazios I, II, III, IV* serão usados como prólogo, epílogo e entreatos das peças anteriores. A temática aglutinadora de todas essas coreografias será a *fuga*, tratada tanto como gênero de composição musical, quanto problemática humana. Na música, a estrutura de uma fuga constrói-se de um tema que “enunciado sucessivamente por cada uma das partes vocais ou instrumentais, sofre transformações e dá lugar a múltiplos desenvolvimentos”¹⁶⁷. Na relação com a vida, os autores partirão do pressuposto de que “toda problemática humana se resume a duas ou três questões-chave”¹⁶⁸ e que o restante serão variações sobre o mesmo tema.

Dançando sua *Busca* por três vezes seguidas, Sônia explorará a dinâmica repetição/transformação servindo-se apenas de seu corpo, do

¹⁶⁶ *Fuga, quase Libera* (1987) será criada em parceria com Zeca Nunes, ator, bailarino, coreógrafo e diretor brasileiro que, após ter integrado o *Grupo Marzipan*, acabou por estabelecer sua carreira na Alemanha, à semelhança de Sônia Mota. Estreado no *Centro Cultural São Paulo* no dia 10 de dezembro de 1987, *Fuga* viajará logo em seguida para a Europa para participar de dois importantes eventos internacionais: a *Mostra de Dança Brasileira Contemporânea*, promovida pela *Fundação Gulbenkian* de Lisboa em março de 1988; o *Festival Internacional de Dança de Viena*, dirigido pelo bailarino e coreógrafo brasileiro Ismael Ivo. Vide programa do espetáculo apresentado na *Mostra de Dança Brasileira Contemporânea*, de 03 a 06 de março de 1988. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Programas / Fuga, Quase Libera (1987).

¹⁶⁷ Vide programa do espetáculo apresentado na *Mostra de Dança Brasileira Contemporânea*, de 03 a 06 de março de 1988. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Programas / Fuga, Quase Libera (1987).

¹⁶⁸ Vide programa do espetáculo apresentado na *Mostra de Dança Brasileira Contemporânea*, de 03 a 06 de março de 1988. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Programas / Fuga, Quase Libera (1987).

movimento, do figurino único que se altera em pequenos detalhes e de uma cadeira para a execução da cena final:

Busca Opus 39... Quem diria que a “Morte do Cisne”, de Saint-Saëns, poderia ser a estrutura e apoio musicais de qualquer dança que não fosse, na verdade, a fokineana-pavloviana “A Morte do Cisne”? Sim, seria difícil imaginar tal coisa mas isso aconteceu com Busca Opus 39, em que Sônia Mota, como coreógrafa e intérprete, conseguiu criar uma obra muito bela, altamente dramática, muito original, prodigiosamente interpretada. Fazendo repetir seguidamente três vezes o brevíssimo e tão conhecido trecho musical de Saint-Saëns, usando uma linguagem coreográfica modernista que por vezes se apóia em brevíssimos termos de dança acadêmico-clássica (um ou outro *éppaulement*, um ou outro brevíssimo desligar em *pas de bourrée* em meia ponta). Sônia Mota dança com grande fluência e brilhantemente nas duas primeiras vezes em que usa a peça musical para, na terceira vez, se sentar estática e muito teatral num *maple*, com o que consegue um efeito altamente teatral.¹⁶⁹

Na primeira parte, a coreógrafa confronta momentos de beleza puramente física e técnica retirados de balés de repertório clássico com seqüências de forte dramaticidade em que se empregam elementos coreográficos da dança moderna, dando indícios de um enfrentamento que se desfecha num grito calado. Na segunda repetição, os estados vão se alterando. Voz, respiração e cabelo se soltam. O corpo ganha o espaço interno e externo, livra-se ao prazer do movimento, abandona-se ao seu próprio peso, até o esvaziamento total de suas energias, quando então, no derradeiro momento, pára e espera pelo último sopro de vida: “De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser” (LISPECTOR, 1978, p.4).

A ambição de desformalizar as linhas baléticas irá, como em *Busca Opus 39*, se construindo passo a passo nas obras de Sônia Mota. Sem perder a precisão formal, o movimento será aos poucos executado de maneira mais solta e natural, restabelecendo o comportamento humano cotidiano. Os movimentos

¹⁶⁹ RIBAS, Tomás. Sônia Mota e Zeca Nunes na Gulbenkian – Assinatura brasileira em magnífica dança-teatro. **A Capital**, Lisboa, [?], 1988. Cf. DVD-ROM / Sônia Mota / Reportagens / Fuga, Quase Libera (1987).

contínuos e elásticos serão resultado da ênfase no trabalho sobre as articulações. Ao mesmo tempo em que a qualidade articular ocupa um espaço mais intimista e concentrado no corpo, o constante fluir e refluir da energia muscular faz com que este se projete para além de si mesmo, penetrando o espaço externo em amplos deslocamentos.

O jogo de oposição céu-terra, interior-exterior, desloca os centros geradores do movimento da periferia para o tronco, que se comprime, estende, cai, suspende e espirala sem cessar. Os braços e mãos, em geral, estilizam os *ports de bras* do balé, sendo não raro empregados em forma de gestos codificados. Há também predominância do uso das pernas em giros, saltos, *grand battements*, deslocamentos e inúmeros outros passos característicos do vocabulário clássico, que se relacionam a movimentos do tronco em curvas, inclinações e torções.

Em Sônia Mota, os contatos com o solo não são numerosos, embora a terra seja insistentemente referenciada pelos variados modos de gerir o próprio peso – transferir, abandonar, tensionar, desequilibrar –, em atitude corporal global ou segmentária. A dinâmica impulsiva favorece a presença de movimentos percussivos e dos rebotes *a la Limón*. O ritmo motor é, em geral, comandado pela música, mas não sem que se explorem variações de velocidade, acentuação, pausas. O desenho coreográfico é meticulosamente estudado, destacando-se a grande competência da coreógrafa para organizar evoluções do grupo de bailarinos pelo espaço.

Sexteto para Dez (1976), *Agora*, *Therpsichore* (1977), *Mana* (1978), *Baião* (1979), *Bicho* (1979), *Espera* (1979), *Gente* (1979), *Busca Opus 39* (1987). Ao colocarmos o conjunto dessas oito obras em perspectiva, percebemos que Sônia Mota vai alcançando, por sucessivas aproximações, a justa tensão entre a vontade de escrever movimento puro e a necessidade de reconduzir as coisas ao seu sentido. “Não sei coreografia, o que é? É uma coisa mais do desenho daquela

emoção que eu estou sentindo ou daquilo que eu quero dizer¹⁷⁰. *Desenho da emoção* que a artista criará de seu insistente combate com a linguagem coreográfica à procura daquele algo que lhe escapa à expressão.

¹⁷⁰ Em sua entrevista, Sônia Mota coloca que, quando vai para cena, suas principais preocupações localizam-se na forma, no desenho coreográfico: “[...] acho que, no palco, é a forma que vai dizer mais. E, claro, com a textura que tem que ter a qualidade; aí vem a qualidade do artista – pra trabalhar as texturas. Mas a forma aí é muito importante mesmo, o desenho, a precisão, a clareza. O distanciamento”. Cf. MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 21 ago., 2007, p. 315. (Anexo II)

CAPÍTULO 4 – A TEATRALIDADE NAS DANÇAS DE CÉLIA GOUVÊA E SÔNIA MOTA

4.1. Dança e teatralidade

Nos capítulos precedentes, por meio da análise das *Obras de Referência* e de *Contraste* de cada artista, nos foi possível antecipar certos indícios daquilo que será objeto de discussão do atual capítulo: as formas de manifestação da teatralidade nas danças de Célia Gouvêa e Sônia Mota. Se para tal análise, nos utilizamos das categorias *corpo cênico*, *princípios estruturais* e *estruturação da linguagem* de forma ainda amalgamada, nesse capítulo buscaremos distingui-las, destacando-lhes certas propriedades que puderam ser identificadas a partir da apreciação de cada conjunto em separado.

Antes, porém, de indagarmos como se manifesta o *teatral* nas danças de nossas artistas, convém fornecermos os alicerces sobre os quais edificaremos nossas investigações, esclarecendo o que genericamente entendemos por teatralidade na dança. Partindo do pressuposto que a noção se configurou na dança com características diferenciadas daquelas do teatro, utilizaremos para fundamentação dessa reflexão alguns dos conceitos e teorizações desenvolvidos por Michèle Fevre em *Danse Contemporaine et Théâtralité* (Art Nomade, 1995), posto que se relacionam diretamente às questões da teatralidade coreográfica. Não podemos, no entanto, deixar de recorrer aos pensadores do teatro – alguns deles inclusive citados pela própria autora –, por seus estudos significativos e abundantes sobre o assunto, por um lado; e, infelizmente, pela ainda incipiente produção da área da dança sobre a questão da teatralidade, por outro.

Em seus estudos, Fevre colocará em relevo a polissemia do conceito de teatralidade. Recordará que sua origem remonta à Rússia revolucionária do início do século XX, desenvolvendo-se inicialmente a partir dos questionamentos

de Vsevolod E. Meierhold (1874-1940) e Nikolai N. Evreïnof (1879-1953) e seguidamente por Antonin Artaud (1896-1948), Edward Gordon Craig (1872-1966) e Bertolt Brecht (1898-1966), os quais buscarão o afastamento ou libertação do teatro com relação ao discurso literário, fundado na palavra e nas categorias de imitação e ação. Seguindo essa linha de influências, Pavis (1999, p. 372) definirá teatralidade como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”, referenciando a reivindicação artaudiana de que a cena deve ser preenchida por uma linguagem física e concreta, distinta da palavra, que se dirija antes de tudo aos sentidos:

Como é que o teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização da cena, e das *exigências* dessa sonorização) seja deixado em segundo plano?¹⁷¹

Mesmo quando trata da linguagem articulada, Artaud considera que é somente fazendo aquilo que denomina *metafísica da linguagem* que a expressão cênica poderá nos conduzir à verdadeira poesia:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa [...] é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*.¹⁷²

¹⁷¹ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.35.

¹⁷² Ibid., p.46-47.

Ao teorizar sobre o fenômeno teatral, Roland Barthes (2009a) se aproximará das idéias de Artaud: oporá a “polifonia informacional” proveniente dos diversos meios cênicos utilizados pelo espetáculo (cenário, figurino, iluminação, espaço, atores, gestos, fala) à narrativa literária linear, definindo teatralidade como “uma espessura de signos” – signos que se dispõem em contraponto, isto é, de forma sucessiva e simultânea, criando uma rede semântica complexa e densa.

A recusa à primazia do texto dramático e à representação de uma realidade cênica naturalista e verossimilhante fará da teatralidade objeto de inúmeras experimentações estéticas. A esse respeito, Luiz Fernando Ramos (2006) acrescenta que é possível pensar toda a tradição do teatro moderno, de fins do século XIX em diante, como expressão de uma crescente valorização do *espetacular* em relação às formas dramáticas, em que se vê substituir uma *poética do drama* por uma *poética da cena*, isto é, uma poética não mais centrada no drama como eixo principal de produção do sentido, mas numa pluralidade de canais de enunciação. Essa tendência emergirá da aplicação de processos inéditos de produção da materialidade cênica, com ênfase nas relações do teatro com outras expressões artísticas, resultando no aparecimento de diferentes teatralidades – ao que Ramos denomina de *formas transgênicas* ou *bastardas*.

Sobretudo a partir de meados da década de 1960, outras práticas da cena – a música, a dança – passarão a interessar-se intensamente pela questão da teatralidade em decorrência do movimento transdisciplinar, em que diferentes artes cruzarão suas fronteiras e se contaminarão reciprocamente (FEBVRE, 1995). Como resultado, assistiremos dos anos de 1970 em diante uma tendência crescente por parte dos novos coreógrafos de reconduzir a dança à expressão e à produção significativa, lançando mão de recursos teatrais para a criação coreográfica.

Mas se a dança cênica é, antes de tudo, uma forma teatral – no sentido original de que existe, de fato, para se dar a ver, para ser fruída, testemunhada –, como poderíamos então determinar o que nela produz efeito de teatro? Além disso, não seria o teatral, conforme vimos, uma problemática reinventada em cada

época, em movimentos de transgressão, reconciliação ou substituição a metas artísticas anteriores?

Febvre (1995) recorda-nos que, ao longo de toda a sua história, a dança ocidental oscilará entre ser forma e expressão, inserindo-se permanentemente na discussão relativa à dualidade *produção de linguagem / produção de sentido*. Assim, se de um lado, a dança da chamada geração pós-moderna do início de 1960, sobretudo a americana, emergirá da recusa aos artifícios do espetacular e da efetividade teatral tendendo a uma *antiteatralidade*; de outro, as correntes pós-modernistas subseqüentes (ou contemporâneas, conforme denominamos usualmente) se perguntarão novamente *como significar*, num movimento que não será nem de reação, nem de subjugação às *tradições* da dança, quaisquer que sejam elas.

Será, portanto, a partir do comportamento assumido pela geração pós-1970 de “liberar-se da memória estética” (FEBVRE, 1995, p.30) e, ao mesmo tempo, de solidarizar diferentes filiações da dança cênica – características que são de particular interesse a essa investigação, dado certos nexos de ordem contextual –, que lançaremos luz à questão da teatralidade. A fim de identificar traços relevantes de sua ocorrência na dança, Febvre (1995), apoiada pelas teorizações de Michel Bernard (1991), recolocará a problemática especulando em que medida essa noção não se encontrará ainda demasiadamente ligada a referências histórico-estéticas do teatro dramático e às bases mais evidentes daquilo que se designa(va) como teatral, isto é, como lugar da mimese e da representação. Isso equivaleria a reduzir os efeitos do teatral na dança apenas aos ditames do conteúdo semântico, utilizando tanto os meios cênicos, quanto a interpretação dos bailarinos-atores a serviço da produção de um significado indiscutível ou, falando de forma mais direta, com a finalidade de *contar histórias*.

Irena Filiberti ([1994?]) reforça a colocação de Febvre ao afirmar que o conceito de teatralidade na dança é raramente questionado em sua polivalência, restringindo-se em geral ao campo da representação: “É confundido freqüentemente com ‘ladainhas’ narrativas ou decorativas capazes de ocultar uma

ausência de pensamento e informação coreográficos”¹⁷³ (FILIBERTI, [1994?], p.122). De acordo com ela, a má interpretação por parte dos coreógrafos resulta na aplicação de artifícios mirabolantes à linguagem coreográfica para a confecção de obras mais *teatrais*, esquecendo-se que muitas vezes a circulação do significado se encontra no próprio corpo e em seu movimento.

Sob a perspectiva de Bernard (1991, p.3) citado por Febvre (1995, p.45), uma das possibilidades de liberar a dança das amarras do teatro e, ao mesmo tempo, atualizar os fundamentos do conceito inserindo a dança na corrente de discussão, seria remontar às origens da teatralidade como fenômeno extrateatral – isto é, como matriz geradora, estrutura crucial através da qual o teatro é possível – ou ainda como processo de produção do teatro.

A origem da palavra *teatro* (do grego *Theatron*) nos revela que este só toma existência como espaço de representação a partir da relação consciente entre aquele que olha e aquele que é olhado. Sua propriedade mais fundamental é de ser “o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento [...]” (PAVIS, 1999, p. 372). É, portanto, nesse *entreolhar*, no intervalo que se cria entre o olho do observador e o objeto observado – intervalo dentro do qual o sentido pode deslizar –, que a teatralidade se manifesta. A interação entre emissores e receptores é o elemento que torna possível a produção de uma mensagem e o processo de descoberta de significados – espécie de decifração a que o espectador deve ser conduzido via materialidade do espetáculo (BARTHES, 2009a). Nesse processo de decifração estarão implicados, *grosso modo*, os materiais cênicos empregados (gesto, movimento, palavra, sonoridade, objeto, imagem, texto etc), a densidade das informações (economia ou dispêndio dos

¹⁷³ Tradução do original: “Se lo confunde frecuentemente com ‘muletillas’ narrativas o decorativas, capaces de ocultar una ausencia de pensamiento e información coreográficas”. Cf. FILIBERTI, Irena. O visível e o invisível. In: TAMBUTI, Suzana; MOYANO, Marcelo Isse. **Cuaderno de Danza 2: Aproximación a un Estudio Histórico de la Danza en el Siglo XX**. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, [1994?], Tema 7, p.121-122.

elementos cênicos), as estruturas de composição (entrelaçamento das textualidades), os canais de recepção (relação palco-plateia).

O teatro como *lugar de onde se olha* pode também ser considerado no sentido de espaço potencializador daquilo que no teatral é prioritariamente visual, isto é, na força que tem de impor-se como imagem de forma autônoma ao texto e, portanto, configurar-se como possibilidade renovada de escrituração cênica, como um “novo teatro”,

“[...] que não mais se constrói pelos princípios estruturais do drama, ou de qualquer narrativa racional, e que se afirma pela presença física e simbólica, impondo-se menos pelas falas que pelas imagens e sons, menos pela cognição que pela sensação [...]”¹⁷⁴.

Uma das características preponderantes dessas novas formas poéticas será a dissolução da hierarquia entre os diferentes materiais cênicos utilizados, importando mais os modos como estes se elaboram e articulam que sua referencialidade a códigos culturais pré-estabelecidos (BONFITTO, 2006b). Nessa acepção, a narrativa clássica – temporal, causal – tenderá a ser substituída por uma organização espacial sincrônica, que fará largo uso de discursos superpostos, citações, colagens, paradoxismos, justaposições, ambigüidades de tempo/espaço, desmanchando-se freqüentemente o paralelismo entre sentido-representação.

Ao tratar da teatralidade na dança, Febvre (1995, p.40) emprega uma definição extremamente propícia ao nosso estudo, deslocando o teatral do “lugar da mimese e da representação” para a “condição que possibilita a materialização ‘das coisas mais instintivas’”. O instintivo deve aqui ser entendido não como impulso de libertação do inconsciente, mas como *falta de vontade* por parte dos criadores de teatralizarem sua dança, conforme esclarece a autora. O teatral

¹⁷⁴ RAMOS, Luiz Fernando. A pedra de toque. **Revista Humanidades**, Brasília, edição especial, n. 52, p. 27-34, novembro de 2006.

surgirá freqüentemente “à força das coisas”, como resultado de processos aleatórios, pela ação da intuição, pela manipulação dos diversos materiais empregados na criação que irão, aos poucos, impondo seus sentidos. O desejo preponderante não é o de *fazer teatro* senão o de traduzir idéias, estados, sensações. A esse respeito, a autora dirá que a tendência do bailarino e do coreógrafo será trabalhar mais no trajeto ação-emoção que em direção inversa, buscando no próprio comportamento motor o acionamento dos domínios afetivo e simbólico. A dimensão somática do indivíduo já é, em si, um lugar de inscrição tanto de uma história individual, quanto de uma mitologia do corpo inserida num determinado ambiente cultural (GODARD, 2001); é, por assim dizer, um *discurso* sobre si mesmo e o mundo circundante.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Bernard (1976) citado por Febvre (1995) sublinhará o corpo como fonte privilegiada de produção da teatralidade, o elemento que permitirá tanto o exercício quanto a institucionalização da prática teatral. Quanto a esse aspecto, todo o teatro contemporâneo se inclinará aos problemas da corporeidade e suas manifestações. A experiência corporal se tornará o ponto de ancoragem de suas investigações criativas e cênicas. Decorrente disso, assistiremos a um deslocamento fundamental do papel concedido ao corpo na cena, excedendo seu fim puramente (re)produtor de significado – corpo como mediador de um texto – para o alcance de uma forma multiexpressiva que relacionará discurso e ação, pensamento e movimento. Em tal *teatro de corporeidades* (FERNANDES, 2006), o corpo expressará predominantemente estados, intensidades, fluxos energéticos, pulsões, presenças, sensações, afastando-se da mera representação mimética da realidade.

Dando continuidade às suas proposições, Bernard (1976) citado por Febvre (1995) destacará que teatralidades singulares serão criadas da tensão entre corpo e linguagem, variando o resultado de acordo com sua dinâmica de conjunção-disjunção. Aplicado à dança, Febvre (1995) comentará que as características do produto serão fruto das possíveis ênfases dadas à corporeidade

dançante, podendo configurar-se dentro de um extenso arco que vai da auto-reflexividade extrema à atribuição de sentido:

A proposição particularmente árida de Michel Bernard sobre a teatralidade faz entrever como as manifestações intensivas do corpo se convertem, se metaforizam ou se metamorfoseiam em expressão, com efeito de sentido ou de teatro, mesmo quando encontram-se totalmente à parte de uma intenção mimética ou expressiva.¹⁷⁵

O coreógrafo, ao optar por determinadas ferramentas de criação e montagem dentro de uma variedade de outras possibilidades, estará inevitavelmente realizando uma escolha quanto ao processo de significação daquela obra¹⁷⁶. A teatralidade é, portanto, uma “maneira específica de enunciação teatral” (PAVIS, 1999, p. 372), entendida aqui como modo autoral que cada criador tem de manipular os elementos da linguagem cênica, sem a intenção de “transmitir uma mensagem positiva (não é um teatro de significados), mas fazer compreender que o mundo é um objecto que deve ser decifrado (é um teatro de significantes)” (BARTHES, 2009a, p.300).

Destacamos aqui os traços de teatralidade que, segundo Febvre (1995), seriam relevantes tanto para o teatro, quanto para a produção coreográfica: “[...] a heterogeneidade dos materiais (o gesto, o som, o visual, a palavra etc.), a espacialidade dos signos multiplicando a temporalidade e a espacialização da diégese, e, após Barthes, o funcionamento polifônico da produção do sentido”¹⁷⁷ (FEBVRE, 1995, p. 51). A fim de analisar a produção

¹⁷⁵ Tradução do original: “La proposition particulièrement aride de Michel Bernard sur la théâtralité fait entrevoir comment les manifestations intensives du corps se convertissent, se métaphorisent ou se métamorphosent en expression, en effet de sens ou de théâtre, même lorsqu'elles se trouvent totalement à l'écart d'une intention mimétique ou expressive”. Cf. FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Editions Chiron, 1995, 1ª Parte, Cap.3, p.47.

¹⁷⁶ De acordo com Barthes, significação é “o processo que produz o sentido, e não o próprio sentido”. Cf. BARTHES, Roland. **Ensaio crítico**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009a, p.298.

¹⁷⁷ Tradução do original: “[...] l'hétérogénéité des matériaux (le geste, le sonore, le visuel, la parole etc.), la spatialité des signes démultipliant la temporalité et la spatialisation du diégétique, et, après Barthes, le fonctionnement polyphonique de la production de sens”. Cf. FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Editions Chiron, 1995, 1ª Parte, Cap.3, p.51.

coreográfica contemporânea que se desenvolveu sob os efeitos do teatral, Febvre (1995) tratará em seguida de determinar as “vias privilegiadas da teatralidade na dança”, elaborando algumas *variáveis* que lhe permitirão alcançar seu intento. A primeira delas será a intencionalidade ou *regresso ao conteúdo*, em que tentará localizar certa tendência dos criadores contemporâneos a *querer dizer algo* a partir do mapeamento das fontes temáticas utilizadas em suas criações. A segunda se centrará no estudo da corporeidade do bailarino do ponto de vista das morfologias, da interação com o espaço e com outros intérpretes, da exploração de uma gestualidade cotidiana; e de como o emprego de certos mecanismos de dramatização podem agir para a produção dos sentidos da obra. A última variável diz respeito aos efeitos da vocalização – a utilização da voz e da linguagem verbal – na construção do discurso coreográfico. Sem o intuito de aplicá-las de forma rígida em nossas análises, procuraremos todavia permanecer permeáveis às suas interferências sempre que as considerarmos válidas ao enriquecimento das reflexões.

4.2. Duas teatralidades: Célia Gouvêa e Sônia Mota

Corpo cênico

Conforme vimos anteriormente, a corporeidade será elemento central de investigação de novas teatralidades da cena moderna. A título de rememoração, definimos na proposição do modelo metodológico (item 2.1, cap.2) que a categoria *corpo cênico* relaciona-se às maneiras de se referir ao corpo presentes nas práticas e discursos dos criadores, indicando concepções, usos e funções relativos à corporeidade cênica. No caso específico de nosso estudo, devemos nos perguntar sob que condições a corporeidade dançante se transforma em significação nos trabalhos de Célia Gouvêa e Sônia Mota.

Em Célia Gouvêa, o corpo funcionará como laboratório de experiências alquímicas onde serão processadas substâncias materiais (gesto, ação, movimento, voz) e imateriais (estados psíquicos, inconscientes, viscerais). Embora muitas das vezes a autora empregue, em seus processos de trabalho, referências externas ao corpo (textos, objetos, sonoridades), suas partituras serão criadas prioritariamente a partir do texto motor e das infinitas possibilidades encontradas pelo próprio corpo de orquestrar todos esses elementos. A linguagem corporal por gestos, atitudes e movimentos se constitui aqui como matriz de uma teatralidade que recoloca “em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo externo, mas também o mundo interno, ou seja, do homem, considerado metafisicamente” (ARTAUD, 2006, p.104-105). Se, a fim de emitir *mensagens*, esse corpo deve colocar-se em cena para além da simples presença, o resultado produzido, no entanto, escapará à representação de situações e circunstâncias meramente ilustrativas, para funcionar mais como *contexto cênico* –

ou “universo cênico”¹⁷⁸, conforme ela mesma definirá – que irá progressivamente encontrando uma organização interna e um sentido implícito.

Sônia Mota, por sua vez, atingirá a matéria corpórea atuando sobre a imaginação e o sentido cinestésico¹⁷⁹ do bailarino. Para ela, o corpo não é “nem objeto físico nem corpo biológico, mas um corpo energético, feixe de forças” (GIL, 2004, p.130). É da acentuação da ação numa determinada direção (vetor de força) que o movimento se colore de novas intenções: este é um princípio fundamental para o controle da qualidade motora – que Sônia denomina de *textura do movimento* – e sobre a qual sua técnica investirá. Texturizar o movimento é dar “um conteúdo de teatro na coisa que era só puramente dança”¹⁸⁰, o que nesse caso não produz um resultado mimético, mas direcional. Ao atuar sobre a intenção do movimento, a criadora torna visível seu poder evocador, não em termos de significados precisos, mas de afecções, imagens, impulsos, intensidades.

Conforme vimos, Sônia Mota irá progressivamente buscando um comportamento cênico menos formal, resultado da amalgamação de princípios técnicos baseados em qualidades de esforço liberadas com um gestual mais natural. O empréstimo da gestualidade cotidiana torna-se, aqui, tanto um recurso para colocar em relevo uma intimidade, uma memória própria do intérprete, dado que o gesto é em si portador de uma história e de uma carga simbólica que lhe são inerentes; quanto uma possibilidade de quebrar com o virtuosismo da dança, tendendo ao *anti-espetacular*.

A esse respeito, Febvre (1995) ressalta que não é possível determinar uma teatralidade coreográfica sem deixar de fazer referência à utilização de uma gestualidade habitual, rotineira, como objeto de exploração sistemática por parte de certos criadores – gestualidade essa que retorna ao cotidiano e que pode conduzir a uma perda da qualidade da dança. Como *perda de qualidade da dança*,

¹⁷⁸ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 12 fev., 2008, p. 259. (Anexo I)

¹⁷⁹ De acordo com GODARD (2001), a cinestesia é o sentido que fornece informações sobre as sensações internas dos movimentos do próprio corpo, promovendo a consciência do estado corporal (movimento, peso, resistência e posição do corpo).

¹⁸⁰ MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 07 out., 2006, p.293. (Anexo II)

ela se refere à quebra total, parcial ou moderada da mobilidade dançante¹⁸¹ e a inscrição de uma nova potencialidade no campo da representação mimética pelo emprego esporádico ou contínuo do registro da gestualidade social ou individual.

Vimos também que, em ambas as artistas, os gestos e movimentos funcionais aparecerão freqüentemente destacados de sua função utilitária e representativa do cotidiano, transformando-se em vocabulário de dança perfeitamente associado ao movimento técnico. Célia Gouvêa, por exemplo, utilizará abundantemente o movimento gestual estilizado, explorando diversificadas formas de articular mãos, braços e cabeça; de passar pelas estações de pé, sentado, deitado, de quatro; de quebrar deliberadamente com a hierarquia das regiões e funções de nossa aparência física, utilizando as partes do corpo para realizar coisas que supostamente não fariam (BERNARD, 1990). Exigirá, para tanto, um comportamento de seus intérpretes com as seguintes qualidades: “Despojamento, prontidão, viver a situação, sem empostação. Simplicidade, verdade. Deslocar-se como um ser humano comum”¹⁸².

A possibilidade de jogar com a simplicidade dos comportamentos casuais, mais autênticos, sem cerimônias, frente a um preparo técnico-corporal preciso, será tendência significativa dos movimentos de vanguarda da dança pós anos 1970. O trabalho com intérpretes de características morfológicas diversificadas, subvertendo o arquétipo idealizado da bailarina clássica, e com experiências físicas variadas (incluindo o emprego de não dançarinos e de outros artistas da cena) serão aspectos que terão plena participação na configuração de novas teatralidades em dança. Febvre (1995) comenta que o recurso a morfologias singulares seria uma forma de aproveitar-se da *infrateatralidade* inscrita na corporeidade de cada bailarino, moldada não unicamente pela dança, mas pela história pessoal de cada um, com o intuito de ressaltar – e não de apagar, como no caso do balé tradicional – as diferenças individuais:

¹⁸¹ Quanto ao termo “mobilidade dançante”, a autora se refere às condutas espaço-temporais baseadas em parâmetros técnicos da dança cênica, diferenciando-as das condutas cotidianas.

¹⁸² GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldí. São Paulo, 27 abr., 2008, p. 274. (Anexo I)

É evidente que os coreógrafos utilizam também a disparidade de corpos, sua desproporção (o pequeno, o grande, o magro ou o redondo) para contrariar as harmonias esperadas e mil vezes vistas, para opor tonicidades contrárias, para provocar tensões dramáticas entre a vulnerabilidade de um e a potência do outro, ou efeitos cômicos entre o grande e o pequeno; resumidamente, para alargar a paleta de representações do ser humano.¹⁸³

Nas peças de Célia Gouvêa, podemos observar o aproveitamento de tipos físicos ecléticos e de formação artística heterogênea, o que a fará integrar freqüentemente em cena bailarinos, atores, mímicos, músicos e, inclusive, crianças. Além disso, será comum o emprego de artifícios de prolongamento e diversificação do campo de visibilidade corporal, como o mascaramento, a deformação por meio de objetos e figurinos, as maquiagens grotescas, num jogo de mostrar/esconder o corpo altamente significativo. A produção desses *outros corpos* poderá assumir, na cena da coreógrafa, diferentes graus de abstração, indo da mais pura materialidade (exploração dos aspectos formais) aos seus poderes espirituais (exploração de diferentes camadas de significação).

Sônia Mota, por sua vez, buscará trabalhar sobre a personalidade e um jeito próprio de se mexer de cada um dos intérpretes, sublinhando-lhes as potencialidades expressivo-motoras e afirmando-lhes uma identidade que reverterá em elemento dramático potencial. A íntima relação do plano pedagógico com o plano artístico, isto é, o fato da criadora normalmente *formar os corpos* com os quais desenvolverá sua linguagem coreográfica, lhe propiciará uma leitura mais afinada das possibilidades corporais de cada bailarino, sobre as quais poderá intervir conforme seu desejo expressivo.

No trato das relações interpessoais, Sônia Mota explorará, em diferentes peças, dinâmicas e combinações variadas entre masculino e feminino,

¹⁸³ Tradução do original: "Il est évident que les chorégraphes utilisent aussi la disparité des corps, leur disproportion (la petite, la grande, le maigre ou le rond) pour déjouer les harmonies attendues et mille fois vues, pour opposer des tonicités contraires, pour provoquer des tensions dramatiques entre la vulnérabilité de l'un et la puissance de l'autre, ou des effets comiques entre le grand et le petit; bref, pour élargir la palette des représentations de l'être humain". Cf. FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Editions Chiron, 1995, 2ª Parte, Cap.2, p.70.

ora empregando o contato corporal, sobretudo na forma de duetos; ora trabalhando sobre agrupamentos de homens e de mulheres de forma isolada ou conjunta. No entanto, mesmo quando houver desejo de manifestar tensões interiores, o discurso escapará às dramatizações evidentes, produzindo-se tanto por meio das tonicidades corporais, qualidades cinéticas e intensidades gestuais, quanto do jogo espaço-temporal dos intérpretes (perto, longe, ao lado, juntos, em separado, em contato, com diferentes orientações das faces corporais, com diferentes velocidades, em pausa etc).

De acordo com Febvre (1995), a teatralidade inerente ao corpo que dança reforça-se ainda mais pelas formas de aproximação e de contato dos sujeitos entre si e de sua relação com o espaço (posicionamento, orientação). Ela acrescenta ainda que, muito embora essas sejam formas codificadas culturalmente e valoradas socialmente, no discurso coreográfico podem não confessar seus conteúdos de forma direta, assumindo níveis simbólicos, mas também *sentidos obtusos*, um “terceiro sentido” conforme designação de Barthes (2009b):

Leio, recebo (provavelmente, em primeiro lugar), evidente, errático e teimoso, um terceiro sentido. Eu não sei qual o seu significado, pelo menos não consigo nomeá-lo, mas vejo bem os traços, os acidentes significantes de que este signo, desde então incompleto, é composto [...] aquele que vem ‘a mais’, como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo, proponho chamar-lhe o sentido obtuso.¹⁸⁴

O sentido obtuso recoloca-nos aqui na lógica do figural, cuja intenção extrapola o ficcional e representativo do movimento para expressar-se em termos de flutuações de intensidade ou *circulações energéticas*, conforme definido no item 2.2 (cap. 2, p.79). A *ação energética* baseia-se no modelo energético de Jean François Lyotard, o qual distingue claramente o *discursivo*, que comunica por meio

¹⁸⁴ BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009b, p.48-50.

do signo e do lingüístico (por exemplo, o ator que representa mimeticamente situações reais), do *figural* que é um acontecimento irreduzível à linguagem (por exemplo, um espetáculo de dança no qual o gesto não acompanha um texto ou narrativa) e do qual só podemos suspeitar o sentido e função pelo emprego de uma lógica sensorial e cinestésica e não uma lógica do significado (PAVIS, 2005).

Em Célia Gouvêa, as relações interpessoais incidem, em geral, no coletivo, na movimentação de agrupamentos humanos, que ela organiza buscando moldar um ponto de vista político e filosófico. Os intérpretes não chegam a se constituir em personagens no sentido tradicional – como encarnação de entidades figurativas –, mas não é incomum a configuração de papéis em que podemos identificar traços típicos de uma classe social, de uma pertença sexual ou etária, ou ainda de determinado comportamento. Situações intersubjetivas variadas são exploradas sob a forma de jogos corporais e espaciais, de mímicas, de expressões fisionômicas, de efeitos de olhar, raramente resultando na produção de uma unidade dramática, mas buscando amparar a manifestação de alguma idéia, estado ou energia. O corpo e o movimento são usados muitas vezes como num ritual e, embora estejam ligados a um simbolismo, não se submetem às exigências da ficcionalização mimética do ator-bailarino:

Nas sociedades arcaicas, a dança – coletiva ou individual – se bem que ligada a um simbolismo, não implica a submissão rigorosa dos gestos ao imperativo dos sentidos [...]. É a energia do dançarino, o seu arrebatamento, a sua singularidade, o seu investimento próprio, que dão vida aos símbolos dançados. Em última análise, o símbolo é apenas um pretexto para a dança. Os gestos do dançarino não traçam no espaço representações, estas nascem da potência mimética do corpo.¹⁸⁵

A voz será também importante elemento de teatralização nas danças de Célia Gouvêa. O corpo, além de ser investigado exaustivamente em suas possibilidades visíveis, será foco de extensas experimentações como emissor de sons, sobretudo aqueles produzidos pelo aparato vocal do intérprete. As formas

¹⁸⁵ GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. 2.ed. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 1997, p.67.

de exploração da vocalização compreenderão desde os variados ruídos que a voz pode produzir – murmúrios, gritos, risos, ressonâncias respiratórias, sons onomatopéicos etc – até a linguagem verbal e o emprego de suas propriedades (frequência, timbre, intensidade, fluxo verbal, entonação, acentuação, musicalidade, pausas). A voz será utilizada algumas vezes como prolongamento e acentuação da expressividade corporal, enfatizando os impulsos e qualidades motores; noutras, para narrar pequenos textos, introduzir comentários, expressar uma subjetividade do intérprete. Mesmo no caso do uso da linguagem verbal, a preferência por endereçar o discurso diretamente ao espectador será tática que desfará parcialmente a dramatização (FEBVRE, 1995). Além disso, muitas vezes importará menos o conteúdo semântico do texto que a investigação de novas sonoridades, como estratégia de enriquecimento metafórico e estético, conforme podemos constatar do excerto de entrevista da autora:

Era como no *Mudra*: a gente tinha todo esse trabalho, o intérprete total, o corpo concebido como expressão total do corpo, incluindo a voz. Então era natural que já dos roteiros surgisse essa fusão: a dança com imagens e com fragmentos de textos. Às vezes eram palavras ritmadas. Você falou também do *Pulsações* que veio depois, eu me lembro que cada bailarino escolheu uma frase com doze sílabas. Então cada um falando ao mesmo tempo aquela frase de doze sílabas criava uma cacofonia, mas eles falando de costas para o público e com o corpo fechado, aquilo ficava uma sonoridade incrível! [...] Eu acho que isso foi uma constante no meu percurso, que a palavra vem naturalmente. Não é que fala: “— Agora eu vou introduzir a palavra”. Não. É na própria maneira de você pensar.¹⁸⁶

Essa *maneira de pensar* de Célia Gouvêa será tributária de seu contato, ainda no *Mudra*, com os princípios do teatro de Antonin Artaud, a quem a palavra e o gesto interessavam mais por sua capacidade de ação sobre os sentidos que por sua submissão ao texto de origem e à expressão através do discurso. A exploração dos fatores vocais – entonação, intensidade, ritmo, musicalidade –

¹⁸⁶ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldí. São Paulo, 12 fev., 2008, p. 259. (Anexo I)

será usada como estratégia para “criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias” (ARTAUD, 2006, p.37), revelando sentidos inusitados e amplificando possibilidades de sua utilização teatral.

Em Sônia Mota, podemos nos reportar apenas à peça *Busca Opus 39* a fim de analisarmos os efeitos metafóricos do uso da voz, já que nas demais peças enfocadas não houve ocorrência do fenômeno vocal. Conforme pudemos perceber, a vocalização se manifestará como resultado da transmutação das energias corporais da bailarina, que irá de um crescendo de intensidade até a paralisação abrupta (esvaziamento), expressando uma liberação de tensão do movimento. A voz tem, nesse caso, função fortemente expressiva, fazendo transparecer, em última análise, a experiência emocional de libertação que está sendo vivenciada naquele momento pela intérprete.

Veremos, na seqüência, de que forma os *princípios estruturais* interferem na determinação da teatralidade das danças das artistas estudadas.

Princípios estruturais

Tendo focado algumas das formas visíveis da corporeidade dançante nos trabalhos das coreógrafas, passemos à análise dos principais recursos técnicos incorporados ao processo de trabalho, incluindo os treinamentos corporais e as técnicas artísticas empregadas no fazer cênico (preparação, criação, composição). Se a corporeidade será fonte privilegiada de investigação de novas teatralidades, devemos considerar que as bases técnicas e artísticas sobre as quais ela se construirá terão forte implicação sobre seus resultados cênico-expressivos. É Silvia Soter (1999, p.144) quem nos relembra: “O treinamento da dança, seja ele ensaio ou aula técnica, traz em si o projeto estético em que está vinculado”.

Analisando as obras e discursos das criadoras, pudemos identificar estreita relação entre a procura por uma *teatralidade encarnada* e o rompimento com modos tradicionais de habitar o corpo e apropriar-se do gesto. Afastando-se das concepções de corpo da dança tradicional, ambas participarão de uma nova geração de dançarinos-coreógrafos paulistanos que se dedicará ao estudo do corpo em movimento, buscando, por diferentes vias, a conscientização de suas capacidades mecânicas e expressivas para fins cênicos (NAVAS, DIAS, 1992). Para isso, ambas construirão técnicas específicas, buscando realçar as propriedades motoras e sensíveis de maior interesse ao seu projeto coreográfico. Um dos aspectos relevantes desse trabalho é o fato de que, atuando sobre os processos de consciência, o artista da dança (intérprete, criador) estará atuando também sobre o aprimoramento da correlação ação-intenção (FELDENKRAIS, 1977) e, inevitavelmente, sobre o conhecimento expressivo do corpo e de sua capacidade de poetização. “A consciência dos movimentos tornou-se movimentos de consciência”, lembra-nos José Gil (2004, p.131).

Vindo a reboque da compreensão do corpo como unidade psicofísica, observamos, como tendência comum às artistas, a busca por solidarizar os trajetos entre interior e exterior do corpo, associando sua materialidade visível a uma interioridade intangível. Conhecer as vias de corporificação de emoções, imagens, sensações e idéias ajudará o intérprete a amplificar seu potencial comunicativo e, conseqüentemente, sua capacidade de responder criativa e expressivamente via movimento. Se “É no gesto que a produção de sentido se organiza” (GODARD, 2001, p.32), os recursos técnico-corporais empregados pelas criadoras são, por assim dizer, os *subtextos* que ancoram a produção e a execução do texto motor do bailarino. Perscrutar-lhes os fundamentos é um meio de tentarmos entender aspectos marcantes que incidem sobre a expressividade do movimento e, conseqüentemente, sobre suas formas de se *teatralizar*.

Do ponto de vista estritamente técnico, Célia Gouvêa nem sempre conseguirá formar os intérpretes com os quais trabalhará, em razão – conforme dissemos – das dificuldades de manutenção de uma equipe mais estável.

Conforme o processo de trabalho, muitos dos princípios de movimento terão de ser apreendidos a partir de uma prática preparatória mais sintética para os ensaios e do contato direto do bailarino com o material coreográfico. É interessante notar como as qualidades técnicas que a criadora destaca como sendo as de sua preferência podem ser identificadas em seu estilo coreográfico: “Enquanto preparo técnico, muita força nas pernas, muita flexibilidade no tronco e nos braços. Emprego do tônus adequado. Envolvimento de todas as partes do corpo”¹⁸⁷.

Poderemos perceber, nas formas de hibridar balé e dança moderna adotados por Célia, a coordenação de princípios técnicos opostos quanto ao trabalho das pernas – com predominância para os movimentos de impacto e precisão – e do tronco, com enfoque na sua mobilidade tridimensional e na relação tensão-relaxamento. O que se produz daí não é apenas o desejo de ascender ao céu, atitude característica do balé; nem exclusivamente a atração irremediável à terra, própria da dança moderna: o movimento não procederá por trocas permanentes de polaridade entre central e periférico, ascendente e descendente, anterior e posterior (SUQUET, 2008), senão de seu paradoxo. A tensão permanente entre qualidades dinâmicas opostas – contenção e dispêndio, prolongamento e retraimento, avanço e recuo – se tornará um aspecto marcante da expressividade estilística da coreógrafa, interferindo diretamente nas formas de utilização espacial: o corpo não irrompe no espaço senão o *corporeiza*. O resultado visível disso é que, nas danças da coreógrafa, o movimento evolui no interior de um espaço mais existencial (pessoal, psicológico) que topográfico (geral, cênico).

Em reforço à especulação metafísica do movimento, veremos as leis gravitacionais serem permanentemente desafiadas pela modulação do peso corporal e pelos diferentes modos de inserção do corpo no solo (variando entre extremos da relação horizontal-vertical). Tecnicamente, o trabalho de organização gravitacional terá início desde o aquecimento preparatório, do contato primeiro do

¹⁸⁷ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 27 abr., 2008, p. 274. (Anexo I)

corpo com o solo e de seu abandono à gravidade, conduzindo à percepção de cada parte, individualmente e em seu conjunto, até chegar à posição ereta e ser capaz de progredir pelo espaço mantendo tal consciência. Esse procedimento terá grande repercussão sobre o domínio de diferentes níveis de expressividade do intérprete, conforme nos informa Godard (2001, p.19): “O aparelho psíquico se exprime através do sistema gravitacional e é por seu intermédio que carrega de sentido o movimento, modulando-o e colorindo-o de desejo, de inibições, de emoções”.

Outro importante princípio da técnica de Célia Gouvêa refere-se ao justo emprego da respiração, tornando consciente o escoamento ininterrupto das intenções interiores do gesto em direção à superfície corporal e auxiliando na expressão de uma personalidade própria do intérprete. No entanto, se a dança deve ser rearticulada aos seus poderes expressivos, isso não se dará por intermédio de uma gestualidade artificial, figurativa, senão pela busca do movimento natural, baseado na estrutura orgânica do corpo humano e em suas formas autênticas de expressão. Tecnicamente, isso significa alcançar uma equalização tônica que conduza ao estado de soltura desejado.

É também notável o modo como a coreógrafa quebra constantemente com a continuidade e simetria do movimento através do emprego de uma gestualidade abundante e da distorção das diferentes partes corporais. Esse é um procedimento que adquire grande força narrativa em sua obra.

De seu lado, Sônia Mota desenvolverá o viés pedagógico em íntima relação com o artístico, sendo que a criação coreográfica surgirá muitas vezes do próprio processo de ensino, como no caso das experiências iniciais realizadas com o grupo de alunos do *Galpão* ou dos trabalhos com grupos e companhias mais profissionais, em que atuará também como professora, como nos casos do *Grupo Andança* e do *Grupo de Dança Cisne Negro*.

Os movimentos de características impulsivas e fluentes, baseados no uso dinâmico do centro do corpo, estarão dentre os princípios básicos de sua técnica. De acordo com Ciane Fernandes (2002), o fluxo está relacionado ao grau

de controle ou intensidade da energia expressiva, oscilando entre os pólos *livre/contínuo* ou *contido/controlado*. É o fator de movimento que mais se relaciona aos aspectos emocionais, apoiando sua manifestação e desempenhando importante papel em toda a expressão do movimento. Em Sônia, conforme pudemos perceber no conjunto de obras analisadas, irá predominando gradualmente uma movimentação mais solta, extrovertida e fluente – mas nem por isso menos precisa – tendendo a qualidades aceleradas, vertiginosas, desequilibrantes. A propensão à mobilidade, às mudanças repentinas de atitude e posição, induzirá o corpo a expandir-se pelo espaço e a exaltá-lo em suas infinitas possibilidades de orientação, desenho, trajetória, tensão. Se o corpo é quem desenha a emoção, será também ele que a espacializará, multiplicando suas emissões.

No entanto, para a criadora, o processo pedagógico de *encontro com a forma* passará necessariamente pela interiorização da experiência sensível do movimento, por uma etapa de personalização indispensável à produção de um estado de presença distintiva, focado mais na intenção do movimento que na sua formalização. O que se tornará *moderno* em suas aulas não serão somente os vocabulários de movimento utilizados – resultado da hibridação de formas baléticas e da dança moderna –, mas sobretudo as estratégias de ensino-aprendizagem, que colocarão no foco das atenções a experiência do corpo e a organicidade cinética próprias de cada indivíduo, em detrimento de um padrão externo fixo a ser seguido, característico do ensino de técnicas tradicionais de dança.

Ao transmitir corporalmente os exercícios de sua técnica, Sônia se fará acompanhar por uma linguagem metafórica, que instruirá, por meio do emprego de imagens verbais, sobre as qualidades ou texturas a serem alcançadas quando da realização do movimento. Essas imagens serão baseadas, muitas vezes, em estados energéticos contrastantes, conforme podemos ilustrar a partir de exemplo da própria autora:

Isso eu uso, por exemplo, na aula: *acende a luz e apaga a luz*. Isso eu não sei se vocês repararam, mas quando a gente apaga a luz, a gente aparece mais. Se eu acendo a luz, a gente fica assim, entendeu? E quando você apaga a luz, aí o corpo tem que fazer mais assim e aí a gente vê mais o contorno de vocês. Então se eu vou fazer esse passo, eu faço mais apagando a luz, não pra ficar mostrando o passo.¹⁸⁸

Este exemplo ajuda a elucidar o *princípio da presença* que dá sustentação à técnica de Sônia Mota. A (arte da) presença resulta de um *exercício de consciência* permanente, relacionado tanto a um aproximar-se gradativo de si mesmo, quanto a um ausentar-se do *eu* – estado de não-consciência que só pode ser alcançado por um ato de desprendimento de si próprio, “sem, contudo, desprezar a habilidade e o preparo técnico” (HERRIGEL, 1997, p.10).

Podemos dizer, portanto, que o sistema de dança arquitetado por Sônia Mota agirá por meio de forças opostas e complementares em equilíbrio dinâmico: positivo e negativo, mente e corpo, movimento e inércia, razão e emoção, presença e ausência. Cada uma dessas forças contém o germen de seu oposto, que se manifesta sempre que seu par atinge o ponto extremo (*ponto de mutação*), resultando num sistema rotacional (WILHELM, 1996), isto é, que se processa num *continuum* cíclico entre uma polaridade e outra e, portanto, em eterna instabilidade. É, portanto, da possibilidade de exprimir-se a partir de um *corpo-metáfora* e do incessante movimento de romper / reconstituir a forma que Sônia Mota torna visíveis suas intenções estéticas.

Conforme explicitamos nos capítulos 3 e 4 ao tratamos das *Obras de Referência* e de *Contraste* das artistas, a metodologia de criação mais comumente aplicada às suas peças coreográficas de grupo será a da transmissão dos repertórios e climas coreográficos aos intérpretes, muitas vezes criados a partir de uma experimentação inicial que se instalará na própria fisicalidade das criadoras. Discutimos, todavia, o interesse que ambas terão de fazer da criação um *ato de cumplicidade*, aproveitando-se da

¹⁸⁸ MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 21 ago., 2007, p. 315. (Anexo II)

presença e das idiossincrasias cinéticas, morfológicas e de personalidade dos bailarinos, como parte do material coreográfico. Destacamos também, no item anterior (corpo cênico), que o realce de características individuais de cada corpo, de suas experiências físicas peculiares, de aspectos marcantes de sua personalidade ou de uma movimentação mais cotidiana, aparece como fator de teatralização inerente ao corpo que dança.

Podemos considerar, por extensão, que no caso da participação mais efetiva dos intérpretes na criação dos materiais coreográficos – como acontece em muitos dos processos criativos de Célia Gouvêa –, essa característica mais *teatral* tenderá a ser sublinhada. Importante destacar, no entanto, que a adoção pelo coreógrafo de procedimentos compositivos mais *diretivos* na feitura de uma obra, em nada contradiz seu potencial de teatralização, que deve ser dimensionado pelo conjunto de fatores que atuam na atribuição dos sentidos e não por funcionamentos meramente prescritivos deste ou daquele elemento de composição.

Célia Gouvêa, conforme vimos, tenderá a servir-se da improvisação no início do processo de cada trabalho, com finalidade tanto de construir uma unidade grupal, quanto de propiciar a colaboração do intérprete no levantamento de materiais (gesto, movimento, sonoridades, objetos, textos). Algumas das táticas de criação surgirão, muitas vezes, do dia-a-dia dos ensaios e das condições de trabalho do próprio grupo, encontrando nas idéias, atitudes e situações mais habituais os ingredientes para as experimentações criativas. Mesmo quando já possuir coordenadas prévias, o convite da autora à intervenção do bailarino será estratégia de alargamento de referências, evitando a cristalização de repertórios e padrões coreográficos já testados e permitindo maior permeabilidade frente aos sentidos que poderão emergir do manuseio dos materiais.

De qualquer modo, ambas as artistas, pelo fato de serem também intérpretes de seu próprio trabalho, buscarão na investigação do corpo próprio, a partir “da forma como à superfície se mostra o que nesse corpo

intérprete é o mais profundo” (RIBEIRO, 1994, p.12), os materiais criativos privilegiados para a composição de seus artefatos coreográficos, chegando todavia a projetos de teatralidade bastante distintos e de todo autorais.

Estruturação da linguagem

Dentro dessa categoria, nos interessa refletir sobre os princípios estético-ideológicos norteadores das experiências cênicas de cada criadora, destacando como se dará a emergência dos diversos materiais (campo temático, corporeidades, movimentos, sonoridades, visualidades, espaço cênico, luz etc) até a formulação das *opções dramatúrgicas* e da escrituração cênica. Como alguns desses elementos já foram discutidos nos itens anteriores, a fim de não tornarmos a discussão repetitiva, nos ateremos aos aspectos que ainda não foram tocados.

Iniciaremos pela observação do campo temático e das fontes de inspiração utilizadas pelas autoras. Como ponto de partida, vejamos a afirmação de Célia Gouvêa ao ser questionada sobre a necessidade de comunicação de sentimentos, estados, idéias por meio de suas danças:

Eu nunca me coloquei essa questão: “— *O que será que as pessoas estão precisando ouvir? Será que isso vai bater nas pessoas?*”. Eu sempre falava que criar para mim é como despejar o balde: vai enchendo, vai enchendo o balde, aí não agüenta mais o balde cheio e precisa despejar.¹⁸⁹

Ao que parece, para a artista, a questão central não é tanto se o que tem a dizer será ouvido, senão que a necessidade de dizê-lo é algo que não pode ser contido, quanto menos controlado. Se esse preenchimento interior é a fonte de cada criação, o conjunto de sua obra torna visível a variedade de conteúdos que

¹⁸⁹ GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 11 nov., 2005, p. 252. (Anexo I)

daí podem jorrar, indo do puro movimento às grandes crises existenciais humanas. Entre essas duas pontas, Célia Gouvêa se porá a meio caminho, buscando uma síntese entre desempenho e reflexão. A ela, não interessará representar a realidade, mas reinterpretá-la, expondo quase sempre o seu absurdo. Seu projeto de arte é também um projeto político, na medida em que está comprometido com o homem e com o mundo.

Suas fontes de inspiração temática surgirão de uma infinidade de referências, tanto internas quanto externas à dança. Na literatura, buscará apoio na poesia, ficção, filosofia, religião, tratando-as de forma fragmentária, pré-textual ou alegórica, mas nunca ilustrativa. A música (ou sua ausência), objetos diversos, corpo, movimento, sonoridades, a palavra, todos esses serão temas possíveis de sua investigação. Os assuntos variarão entre o urbano, o popular, os ritos, as questões existenciais humanas, as memórias individuais e coletivas. Todavia, o que toma aparência de teatral nas proposições de Célia não é somente *o que* se tem a dizer, mas *o como* se organizam as inúmeras informações. Em geral, as referências nunca serão trabalhadas em ocorrências isoladas, mas em combinações (justaposições, fusões, colagens) que multiplicarão sua capacidade de significação.

Se as preocupações de Célia Gouvêa se dirigirão, sobretudo, às questões relacionadas ao humano e ao social, as de Sônia Mota se aproximarão de um universo mais subjetivo, aos fluxos psíquicos, tendendo muitas vezes ao autobiográfico. Mesmo quando a ênfase da criação decair sobre os aspectos cinéticos, ainda assim *saudade* e *sonho* serão, por excelência, o substrato de sua arte:

Para mim, a arte é saudade e sonho de alguma coisa. É alguma coisa que eu não tenho e gostaria de ter; ou é uma coisa que já tive e que perdi. Eu me sinto um pouco aí no meio. É assim que eu vejo uma obra de arte, quando ela me desperta alguma coisa, que eu vou para algum lugar ou que eu me lembro de alguma coisa. Eu

acho que o presente na arte, ele está só no fazer, mas que ele conduz um pouco ao passado ou ao futuro [...].¹⁹⁰

Na origem de cada dança da artista há uma imagem memorial, visiva, plena de potencialidades implícitas que lhe servirão de estímulo para a criação coreográfica. Suas fontes de inspiração convergirão para três elementos principais: os conteúdos pessoais em ebulição, as idiossincrasias motoras de seus intérpretes (ou a sua própria), as escolhas musicais. Conforme vimos, a música funcionará tanto como ponto de partida de suas composições, quanto como elemento de poetização do movimento e de estruturação coreográfica. A realidade cotidiana, os comportamentos mais habituais, as convivências diárias serão também assuntos que lhe despertarão interesse crescente e que ela irá, aos poucos, integrando ao seu tripé referencial. Se sua dança nunca está isenta de intenção, é todavia na própria fisicalidade que esta deve se materializar: a “emoção que vai por trás [...] Me ampara para que o meu corpo possa dizer aquilo, então que [ele] seja o veículo mesmo para passar aquela emoção”¹⁹¹.

Embora Célia Gouvêa e Sônia Mota olhem para a realidade sob perspectivas bastante diferenciadas – grosso modo, Célia sob a enfocação do coletivo, Sônia em termos de vivência subjetiva – ambas procurarão suas temáticas dentro de seu ambiente mais próximo, em suas experiências mais diretas. De acordo com Febvre (1995), essa será tendência comum aos coreógrafos ligados à nova dança ocidental que participarão do movimento de *regresso ao significado* e, sem dúvida, um dos fatores que reconduzirá à teatralização do ato dançado.

A fusão entre antigo e novo, arcaico e moderno, erudito e popular, estará na base do pensamento estético de Célia Gouvêa. Essa forma de pensar se manifestará tanto na pesquisa da linguagem de movimentos, articulando dinâmicas do balé, da dança moderna e de manifestações populares diversas,

¹⁹⁰ MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 30 ago., 2006, p. 305. (Anexo II)

¹⁹¹ Id., 2006, p. 294.

quanto na investigação de referências sonoro/musicais e de suas possíveis relações com o texto motor do intérprete. Música e coreografia buscarão recíproca textualização, participando juntas da formulação do jogo referencial. Haverá grande tendência a misturar, num mesmo projeto coreográfico, músicas de diferentes gêneros, épocas, autores e culturas. A música eletrônica, os sons percussivos, o clássico, o erudito contemporâneo, o popular-nacional serão selecionados indistintamente, sempre atendendo à proposta de infiltração de universos paralelos e do que isso pode resultar em termos de discurso cênico. Dentro da mesma linha investigativa, os efeitos sonoros do corpo e da voz serão parte importante das preocupações conotativas da autora, a qual irá perscrutá-los em suas possíveis manifestações pulsionais e semânticas e naquilo que sejam capazes de provocar em termos de *mutação do visível* (FABVRE, 1995).

Suportes cenográficos diversos serão outra modalidade de extensas experimentações, sobretudo nas possíveis relações com o corpo. Poderão funcionar como materialização de um tempo-espaco específico; como elemento simbólico, lúdico ou onírico; como *prolongamentos* do corpo do intérprete (em sentido concreto e metafórico); ou ainda cumprir funções variadas ao longo do espetáculo. De modo idêntico, os demais elementos visuais (figurinos, luz, espaco cênico) irão colaborar na enunciação do contexto idealizado pela coreógrafa, seja ele mais realista, fantástico ou simbolista.

Célia Gouvêa normalmente organizará seus espetáculos por meio de blocos de acontecimentos que guardarão entre si uma coerência dramatúrgica, muito embora essa coerência se afaste de linhas narrativas dramáticas ou de um encadeamento evidente e cronológico. Isso não a impede de brincar, freqüentemente, com estruturas de dramatização diversas, recorrendo a *personagens* ou papéis mais ou menos definidos, situações com desenvolvimento linear, relações intersubjetivas, ações miméticas, jogos fisionômicos, olhares de efeito expressivo. Essas dramatizações aparecerão, normalmente, em alternância com seqüências dançadas que quebrarão com a continuidade e unidade narrativa.

Febvre (1995) esclarece, a propósito da organização das narrativas coreográficas, que será raro encontrarmos, entre os criadores pós-modernistas, aqueles que se dedicarão a *contar histórias* respeitando uma estrutura temporal cronológica do conjunto de acontecimentos contados e da qual se poderá extrair um sentido único e definitivo: “A rigor é possível identificar uma temática ou um entrelace de temas, localizar ou mesmo nomear seqüências, identificar personagens transitórios ou recorrentes, situações”¹⁹².

Podemos comparar as peças coreográficas elaboradas por Sônia Mota a poemas cinético-sonoros. Sua estrutura terá forte apoio no desenho musical e nas suas propriedades sonoras – ritmo, intensidade, textura, timbre, duração – que ela utilizará livremente para exploração de estados corporais, temas de movimento e qualidades dinâmicas de seu maior interesse. Os procedimentos compositivos peculiares aos gêneros musicais utilizados serão outro elemento que ela buscará incorporar à sua própria metodologia de composição. O diálogo entre tradição e modernidade se dará tanto no campo motor, hibridando matrizes da dança clássica e moderna, quanto no musical, apropriando-se de referências variadas (erudito, popular, jazz, rock) como estratégia de *trair* o passado e de prosseguir à procura do movimento.

Conforme vimos, o popular em Sônia não aparecerá como investigação deliberada de manifestações da tradição popular brasileira, mas virá atrelado ao seu contato com formas teatrais musicais mais *popularescas* – sobretudo os programas musicais televisivos da década de 1960 que fizeram parte de sua profissionalização em dança –, das quais lhe interessarão certos traços, como o clima lúdico ou a experimentação de possíveis relações entre materiais das artes cênicas e musicais. Se em certas peças será possível identificar apenas vestígios longínquos dessa espécie de popular, é porque os modos de referenciar se darão pela via de uma assinatura bastante pessoal da criadora.

¹⁹² Tradução do original: “A la rigueur il est possible d’identifier une thématique ou un entrelacs de thèmes, de repérer et même de nommer des séquences, d’identifier des personnages transitoires ou récurrents, des situations”. Cf. FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Editions Chiron, 1995, 3ª Parte, Cap.3, p.121.

Em termos de organização narrativa, as regras de encadeamento distanciam-se de qualquer lógica de dramatização ou coerência causal de acontecimentos, forjando-se normalmente dos efeitos do próprio movimento sobre ele mesmo. O desenrolar contínuo das seqüências coreográficas acontece em resposta às dinâmicas fluídicas e livres adotadas, evoluindo em proveito da comunicação de uma intensidade, de um fluxo energético, de uma acentuação motora. Esse é um tipo de organização narrativa que age “por deslizamentos de um estado a outro, empurrado pela ‘intuição’ [...]” (FEBVRE, 1995, P.122) ou ainda:

[...] por modificação brusca de qualidade gestual, por transformação da textura do movimento, mímicas expressivas, orientações do olhar, resumidamente, por tudo aquilo que o corpo dançante permite de diferenciações para sugerir, para ‘tornar visível o invisível’, evitando as armadilhas da definição. [...] há um convite a apreender algo que não é uma história, uma situação, nem mesmo um personagem, nem um símbolo, mas um impronunciável [...].¹⁹³

A ênfase em dinâmicas expansivas e liberadas será ainda reforçada pela tendência à rapidez, interferindo na visibilidade dos contornos corporais e de suas formas e imprimindo uma sensação de vôo livre permanente do corpo no espaço. O espaço cênico, em geral concebido como vazio, será democraticamente preenchido pelos deslocamentos corporais que o desenharem ao seu bel prazer, tornando-se perceptível à medida que for sendo ocupado. Os figurinos jogarão com a simplicidade de atitudes procurada, remetendo-nos à cotidianidade de uma sala de ensaio, a uma situação casual, a um ambiente ou idéia que se queira reforçar. Os efeitos de luz se coadunarão com as necessidades expressivas de cada obra.

¹⁹³ Tradução do original: “[...] par saute de qualité gestuelle, par transformation de la texture du mouvement, des mimiques expressives, des orientations du regard, bref, par tout ce que le corps dansant permet de différenciations pour suggérer, pour “rendre visible l’invisible” en évitant les pièges de la définition. [...] il y a une invitation à saisir quelque chose qui n’ est pas une histoire, une situation, ni même un personnage, pas même un symbole, mais un imprononçable [...]”. Cf. FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Editions Chiron, 1995, 3ª Parte, Cap.3, p.122-124.

Um último aspecto importante de ser destacado e que terá grande influência no processo de criação das autoras é o fato de ambas trabalharem em colaboração quase que permanente com Maurice Vaneau, no caso de Célia Gouvêa, e Marco Antonio de Carvalho, no caso de Sônia Mota. Vaneau terá marcante atuação na direção de cena, dando às criações de Célia o acabamento visual essencial para que atinjam sua capacidade expressiva máxima. Carvalho, por sua vez, atuará sobretudo na roteirização e direção musical da maioria das criações de Sônia, interferindo significativamente no levantamento de referências propulsoras da cena coreográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao confrontarmos o trabalho das artistas, o que se evidencia, à primeira vista, são diferenças significativas quanto aos processos de produção da dança e, conseqüentemente, quanto aos resultados cênicos alcançados. Podemos relacionar essas diferenças, sobretudo, às particularidades de formação, vivência profissional e procura estética de cada uma, muito embora ambas se situem dentro de um contexto comum de produção de arte. No entanto, ultrapassando o caráter abrangente de nossas observações e dirigindo nossas lentes para uma enfocação mais aproximada, nos é possível capturar similaridades que escapam a um olhar mais imediato.

Se na cena paulistana da década de 1970, assistiremos a uma gradativa movimentação de novos criadores em busca da renovação dos modos de fazer dança – e, nos anos 1980, a sua consolidação –, o que se oferecerá como resultado será uma grande diversidade de propostas, procedimentos e projetos estético-ideológicos em direção a peculiares teatralidades. Assim, se a diversidade se configura como tendência daquele momento é porque se apóia em pelo menos uma intenção semelhante que dirigirá a maioria dessas produções: a investigação de novos parâmetros para a criação coreográfica.

Inserindo-se na tendência, Célia Gouvêa e Sônia Mota buscam em suas pesquisas, cada qual ao seu modo, uma revisão das codificações e metodologias tradicionais de produção da linguagem. Não se trata, conforme vimos, de um movimento de rejeição à tradição, mas do reprocessamento de referências provenientes de suas experiências com a dança. Em ambas, a fusão entre diferentes formas de dança (clássica, moderna e, no caso de Célia, as danças de manifestação popular brasileira) aparece como estratégia de alargamento de materiais e de procedimentos compositivos. Ao romper com determinadas regras do balé e fundi-las a referências modernas, as artistas oscilam entre teorias formalistas e expressivas, colocando-as em fricção. Ao invés

de negarem a tradição, elas a problematizam dentro de um estilo narrativo próprio, extraíndo, de seus antecedentes pessoais, ferramentas que lhes possibilitem ir ao encontro de sua *impressão digital* como coreógrafas.

A fim de que pudéssemos identificar como se dá o processo de significação de suas obras e os meios de sua manifestação, recorreremos ao conceito de teatralidade como princípio orientador de nossas apreciações. A partir daí, pudemos investigar os pontos de aproximação e afastamento entre as duas experiências, refletindo sobre os modos que cada artista tem de conceber a corporeidade cênica, de elaborar ferramentas de treinamento e composição e de estruturar cenicamente a narrativa.

Ao determinarmos os traços relevantes da teatralidade coreográfica nas produções das coreógrafas, o corpo aparece como matriz privilegiada de sua manifestação. Se em Sônia Mota, a teatralidade se expressa cineticamente, pela embriaguez do próprio movimento que não cessa de modificar-se (BERNARD, 1990); em Célia Gouvêa, resulta do uso do corpo como interface, onde se metabolizam movimentos, idéias, sonoridades, sensações, objetos, espaço etc. Acrescente-se a isso o fato de que, em ambas, a teatralização nem sempre parte de atos premeditados em direção ao teatro; impõe-se, muitas vezes, como parte do processo de experimentação e do desejo de materializar idéias, sentimentos, estados.

Uma visão retrospectiva para o processo dessa pesquisa revela um trajeto que foi se construindo passo a passo, à medida que se foi recolhendo dados (ou constatando sua ausência), analisando documentos, confrontando referências. Foi somente muito recentemente – durante a análise das *Obras de Referência* e de *Contraste* – que a teatralidade emergiu como conceito norteador e que a estrutura da tese foi tomando uma forma final.

Esse estudo é um entrelace de histórias – individuais, coletivas, comuns, íntimas, originais. Histórias de muitos. Experimentadas. Esquecidas. Rememoradas. Transformadas. Sempre incompletas! Escrevê-las foi uma grande responsabilidade, desafio, difícil exercício de desprendimento. Mas foi também um

apaixonante processo de desvendamento, do qual só se teve, muitas vezes, um ponto de partida incerto, um vestígio inicial longínquo, alguns pedaços desconexos sobre a mesa.

Embora essa narrativa se desfeche aqui, sua história não tem fim. Ela prossegue, preñe de desdobramentos possíveis, idéias inexploradas, motivações latentes, expressões inacabadas.

Após a conclusão

“Com freqüência se tem imaginado a gênese das grandes obras na imagem do nascimento. Esta imagem é dialética: abrange o processo por dois aspectos. Um tem a ver com a concepção criativa e se refere, no temperamento, ao feminino. Este fator feminino se esgota com a conclusão. Dá vida à obra e então se extingue. O que morre no mestre com a criação concluída é aquela parte nele em que a obra foi concebida. Mas eis que a conclusão da obra não é uma coisa morta – e isto nos leva ao outro aspecto do processo. Ele não é alcançável pelo exterior; o polimento e o aprimoramento não podem extraí-lo à força. Ele se consome no interior da própria obra. Aqui também se pode falar de um nascimento. Ou seja, em sua conclusão, a criação torna a parir o criador. Não segundo a sua feminilidade, na qual ela foi concebida, mas no seu elemento masculino. Bem-aventurado, o criador ultrapassa a natureza: pois esta existência que ele recebeu, pela primeira vez, das profundezas escuras do útero materno, terá de agradecê-la agora a um reino mais claro. A sua terra natal não é o lugar onde nasceu, mas, sim, ele vem ao mundo onde é a sua terra natal. É o primogênito masculino da obra, que foi por ele concebida”.

Walter Benjamin

BIBLIOGRAFIA GERAL*

ABUJAMRA, Clarisse. **Ações do Senso**. São Paulo: Unidas Books, 1995.

ALMEIDA, João Ferreira. **A Bíblia Sagrada**. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1972.

ANDERSON, Jack. **Dança**. Tradução portuguesa de Maria da Conceição Ribeiro da Costa. Lisboa, Portugal: Editorial Verbo, 1978.

ANSALDI, Marilena. **Atos** – Movimento na vida e no palco. São Paulo: Maltese, 1994.

ARQUIVO MULTIMEIOS (São Paulo, SP). **Arquivo Multimeios**: levantamento indicativo do acervo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers**: post-modern dance. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

_____. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARIL, Jacques. **La danza moderna**. Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós, 1987.

BARTHES, Roland. **Ensaio crítico**. Tradução de António Massano; Isabel Pascoal. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009a.

* Baseada na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. 15.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2000.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009b.

BÉJART, Maurice. **Um instante na vida do outro**. Tradução de Suzana Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens R. T. Filho; José Carlos M. Barbosa. 5.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BERNARD, Michel. **L'expressivité du corps**. Recherches sur les fondements de la théâtralité. Paris: Editions Universitaires Jean-Pierre Delarge, Coll. "Corps et culture", 1976 *apud* FEBVRE, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Editions Chiron, 1995. 1ª Parte, Cap.3, p.46.

_____. Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine. In: PIDOUX, Jean-Yves. **La danse, art du XX siècle**. Laussane: Payot Lausanne, 1990, p. 68-76.

_____. Essai d'analyse épistémologique de la théâtralité ou les pièges de la dérive d'un concept fluent, Communication présentée au Collège International de Philosophie à Paris à l'occasion du **Colloque sur Philosophie et théâtralité**, jan., 1991, texto datilografado, 8 p. *apud* FEBVRE, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Editions Chiron, 1995. 1ª Parte, Cap.3, p.45.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006a.

_____. Do texto ao contexto. **Revista Humanidades**, Brasília, edição especial, n. 52, p. 45-52, nov. 2006b.

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

BRAVI, Valéria Cano. **Um olhar sobre a incorporação estética do movimento: dança cênica, São Paulo/1991-2001**. 2002. 238 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2002.

CAESAR, Rodolfo, 1994. Música Eletroacústica. LaMuT – Laboratório de Música e Tecnologia da Escola de Música da UFRJ, 1994. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/lamut/lamut.htm>. Acesso em: 16 abr. 2009.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou...** – O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. Tradução de Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

CARDONA, Patricia. **Dramaturgia del Bailarín: Cazador de Mariposas**. Un Estudio sobre la Naturaleza de la Comunicación Escénica y la Percepción del Espectador. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Escenología, 2000.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. Tradução de Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COHEN, Selma Jeanne (Ed.). **The Modern Dance: Seven Statements of Belief**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

_____. **Next Week, Swan Lake**. Reflections on dance and dances. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1982.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Memória, história, biografia: escritas do eu e do outro, escritas da vida. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). **Seminários de Dança – Histórias em movimento**: biografias e registros em Dança. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008.

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

DIAS, Linneu. As companhias estáveis. In: NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p.81-117.

DIAS, Lucy. **Anos 70**: enquanto corria a barca. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

DUARTE, João Ferreira. Carnavalização. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/carnavalizacao.htm>. Acesso em: 05 mai. 2009.

ESCHER, M. C. **Dragon**. 1952. 1 gravura, xilografia, 31,8 X 24,1 cm. Disponível em: <http://www.artnet.com/artwork/424401051/423841944/dragon.html>. Acesso em: 14 abr. 2008.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Folhetim** – Teatro do Pequeno Gesto, n.17, mai-ago, p.24-33, 2003.

FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Editions Chiron, 1995.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. Tradução de Daisy A. C. de Souza. São Paulo: Summus, 1977.

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

_____. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações.** São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. A dança teatro de Pina Bausch: redançando a história corporal. **O Percevejo**, Publicação do Departamento de Teoria do Teatro em colaboração com o Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO (CLA), Ano VII, n. 7, 1999. Disponível em: <http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm>. Acesso em: 10 jun. 2004.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais – Anos 70.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

_____. Subversão no palco. **Revista Humanidades**, Brasília, edição especial, n. 52, p. 07-18, novembro de 2006.

FERNANDES, Silvia; DIAS, Linneu Moreira. **Anuário artes cênicas dança / teatro 1980.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

FIGUEIREDO, Bernadette; ALMADA, Izaías. **Ruth Rachou.** São Paulo: Caros Amigos Editora, 2008.

FILIBERTI, Irena. O visível e o invisível. In: TAMBUTI, Suzana; MOYANO, Marcelo Isse. **Cuaderno de Danza 2: Aproximación a un Estudio Histórico de la Danza en el Siglo XX.** Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, [1994?], Tema 7, p.121-122.

FRALEIGH, Sondra Horton; HANSTEIN, Penelope (Ed.). **Researching dance: evolving modes of inquiry.** Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.

FRANKLIN, Eric. **Dance Imagery for technique and performance.** Champaign, Illinois: Human Kinetics Books, 1996.

FORTIN, Sylvie. Transformação de práticas de dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003, p. 161-171.

_____. Educação Somática: novo ingrediente de formação prática em dança. Tradução Márcia Strazzacappa. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, UFBA/PPGAC, n. 1, p. 40-55, nov. 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

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

GARDNIER, Ruy. **Egberto Gismonti & Academia de Danças – Nó Caipira** (1978; EMI-Odeon, Brasil). Publicado em 28 de maio de 2009. Disponível em: <http://camarilhadosquatro.wordpress.com>. Acesso em: 30 mai. 2009.

GERALDI, Sílvia Maria. O estado de ser e não ser das artes performativas contemporâneas. **Revista científica/FAP** (Curitiba), v. 3, p. 183-197, 2008.

_____. Representações sobre técnicas para dançar. In: Sigrid Nora. (Org.). **Húmus 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, v. 2, p. 75-87.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. 2.ed. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 1997.

_____. **Movimento total**: O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001, p.11-35.

GOUVÊA, Leila V. B. **Maurice Vaneau**: artista múltiplo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

GRAY, Judith A. **Dance instruction**: science applied to the art of the movement. Champaign, Illinois: Human Kinetics Books, 1989.

GREEN, Jill; STINSON, Susan W. Postpositivist research in dance. In: FRALEIGH, Sondra Horton; HANSTEIN, Penelope (Ed.). **Researching dance**: evolving modes of inquiry. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999, p. 91-123.

GRUPO Experimental. In: Acervo Klaus Vianna. Disponível em: <http://www.klaussvianna.art.br/obra.asp>. Acesso em: 25 mai. 2009.

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. **Vestígios da Dança Expressionista no Brasil** – Yanka Rudzka e Aurel von Milloss. 257p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas – SP, 1998.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HAMBURGER et al. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

HELENA Katz Website. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/>. Acesso em: 02 set. 2008.

HERRIGEL, Eugen. **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen**. Tradução de J. C. Ismael. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

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

HUMPHREY, Doris. **The art of making dances**. Ed. by Bárbara Pollack. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 1987.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre A Dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

KERKHOVE, Marianne van. Le processus dramaturgique. **Nouvelles de Danse**, Contredanse, Bruxelles, Belgique, n. 31, p. 18-25, Périodique Trimestriel, Printemps 1997.

KLEIST, Heinrich von. **Sobre o Teatro de Marionetes**. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Ed. organizada por Lisa Ullmann. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi; Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LAGOSTEIRA, Ana; CECCOTTI, Heloisa Maria; VICENTINI, Regina Aparecida Blanco. **Teses e dissertações da Unicamp**: diretrizes para a normalização do documento impresso e eletrônico. Campinas, SP: Unicamp, 2005.

LEPECKI, André. Crystallisation: Unmaking American dance by tradition. **Dance Theatre Journal**, v. 15, n. 2, p. 26-29, Feb. 1999. Disponível em: <http://www.sarma.be/nieuw/critics/lepecki.htm>. Acesso em: 14 ago. 2005.

LISPECTOR, Clarice. **Um Sopro de Vida** (Pulsações). 3.ed. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1978.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento**: Um método para um intérprete-criador. Brasília: LGE Editora, 2003.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000, p. 27-40.

LOVE, Paul. **Modern dance terminology**. Princeton, NJ: Princeton Book Company, 1997.

MASSON, Collete; ROUSSEAU, Jean-Louis; FAUCHEUX, Pierre. **Béjart by Béjart**. Translations by Richard Miller. Handwritten comments by Maurice Béjart. New York: St. Martin's Press, 1989.

MELO, Rúrion Soares. O "Popular" em Egberto Gismonti. *Novos Estudos - CEBRAP* [online]. 2007, n.78, p. 191-200. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 28 mai. 2009.

MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra: o teatro de um homem só**. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Tradução de Maria D. Alexandre; Maria Alice Sampaio Dória. 6.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NAVAS, Cássia. **Imagens da dança em São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Centro Cultural São Paulo, 1987.

_____. Dança e Brasilidade – novos ventos. **Revista D'Art**, São Paulo, n. 5, p. 16-25, dez. 1999.

NAVAS, Cássia; DASTRE, Nino; WALKER, José Roberto. **Cisne Negro: 30 anos de vida na dança**. São Paulo: Retrato Editora, 2006.

NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NAVAS, Cássia; FONTES, Flávia; BOGÉA, Inês (Org.). **Na dança**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Unidade de Formação Cultural. Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 2005.

NAVAS, Cássia et al. **Balé da Cidade de São Paulo**. São Paulo: Formarte, 2003.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramático. **Sala Preta**, São Paulo, n. 2, cap. 6, p. 318-325, 2002.

NIKOLAIS, Alwin. No man from mars. In: COHEN, Selma Jeanne (Ed.). **The Modern Dance: Seven Statements of Belief**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973, p. 63-75.

NIKOLAIS, Alwin; LOUIS, Murray. **The Nikolais/Louis dance technique: a philosophy and method of modern dance**. New York: Routledge, 2005.

NORA, Sigrid (Org.). **Humus, 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OTERO, Décio. **Stagium: as paixões da dança**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PARTSH-BERGSOHN, Isa. Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch. Tradução de Ciane Fernandes. **Dance Theatre Journal**, v. 6, n. 2, p. 37- 39, outono de 1988. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/03.htm>. Acesso em: 15 jun. 2004.

PARTSH-BERGSOHN, Isa; BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss**. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PEREIRA, Sayonara Sousa. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO**: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. 2007. 182 p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Best Seller, 2002.

PORTINARI, Maribel. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

RAMOS, Luiz Fernando. A pedra de toque. **Revista Humanidades**, Brasília, edição especial, n. 52, p. 27-34, novembro de 2006.

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

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

RIBEIRO, António Pinto. **Por exemplo a cadeira**: ensaios sobre as artes do corpo. Lisboa, Portugal: Edições Cotovia, 1997a.

_____. **Corpo a corpo**: Possibilidades e limites da crítica. Lisboa, Portugal: Edições Cosmos, 1997b.

_____. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa, Portugal: Vega, 1994.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (Org.). **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 133-166.

ROBATTO, Lia. Considerações sobre a arte contemporânea. **Revista da Bahia**, n. 41, 2005. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/>. Acesso em: 05 jun. 2009.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto I**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. (Org.). **Políticas do corpo**: Elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Dance Theatre**. Munich, Germany: K. Kieser Verlag, 2008.

SHAWN, Ted. **Every Little Movement**. A Book About François Delsarte. 2.ed. New York: Witmark & Sons, 1974.

SILVA, Elizabeth Pessôa Gomes da. **Criações e MuDanças**: O Ballet Stagium na cena paulistana, década de 70. 1999. 299 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 1999.

_____. **A história moderna da dança na história da dança de Décio Otero. A história da dança de Décio Otero na história moderna da dança.**

1998. 159 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 1998.

SOTER, Silvia. A educação somática e o ensino da dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999, p.141-158.

SUQUET, Annie. Cenas. O corpo dançante: um laboratório de percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (dir.). **História do Corpo Vol. 3**: As mutações do olhar. Século XX. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008, p.509-539.

TAMBUTI, Suzana; MOYANO, Marcelo Isse. **Cuaderno de Danza 2**: Aproximación a un Estudio Histórico de la Danza en el Siglo XX. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, [1994?].

TARKOVISKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VARGAS, Maria Thereza. (Coord.) **Anuário teatral, 1977**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1978.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 3.ed. São Paulo: Summus, 2005.

VIGARELLO, Georges. A história e os modelos do corpo. **Pro-Posições**, Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação, Unicamp. Campinas, SP, v. 14, n. 2 (41), p. 21-29, mai/ago. 2003.

WILHELM, Richard. **I CHING** – O livro das Mutações. 17.ed. São Paulo: Editora Pensamento, 1996.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em Arte**: um paralelo entre arte e ciência. 2.ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

Críticas e reportagens em jornais e revistas:

A “CAMINHADA” que o povo não viu. **Folha da Tarde**, São Paulo, 07 jan., 1975, p.26.

A DANÇA da volta à natureza. **O Estado de São Paulo** - Jornal da Tarde, São Paulo, 20 nov., 1975.

ANDANÇAS de um grupo (ainda) não regulamentado. **Diário de Bauru**, Bauru, 06 ago., 1978, p.15.

A NEUROSE do trabalho em cena. **Jornal da Bahia**, Salvador, 15 jun., 1989, p.06-07.

“ASSIM Seja?”, para comemorar os dez anos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 dez., 1984, p.15.

ASSIS, Maria De. Entre o grito da denúncia e a gargalhada do sarcasmo. **Jornal O Dia** - Cultura, Lisboa, 18 de março de 1988.

“CAMINHADA” para um rumo certo. **Diário ABC**, São Paulo, 09 mar., 1975.

CÉLIA Gouvêa: por um balé multidisciplinar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 ago., 1976.

CÉLIA Gouvêa: prazer de dançar. **Jornal da Cidade de Santos**, Santos, 22 jul., 1984, p.19.

CÉLIA Gouvêa revive a dança de Isadora. **O Estado de São Paulo** - Jornal da Tarde, São Paulo, 03 nov., 1978, p.16.

CORPO de Baile do Municipal encerra Bienal em três dias. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 dez., 1978.

CRUZ, Ulissez. De pernas para o ar, teatro e dança surreais. **Diário do Grande ABC**, São Paulo, 11 dez., 1981.

CURI, Celso. Pulsações: a retomada do real. **Última Hora**, São Paulo, 28 nov., 1975.

DANÇA na Bienal e em São Bernardo. **Diário Popular**, São Paulo, 15 dez., 1978.

DANÇA, realidade e fantasia. **Boletim Informativo Centro Cultural SP**, São Paulo, dezembro de 1987.

DANÇA, teatro, pantomina, na arte de Célia Gouvêa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 jun., 1981.

“DE PERNAS para o ar”, o novo balé de Célia Gouvêa. **O Estado de São Paulo - Jornal da Tarde**, São Paulo, 26 nov., 1981, p.23.

DIAS, Lineu. Expressão e criatividade em espetáculo de dança. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 nov., 1975.

_____. A problemática humana no espetáculo de mímica, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 out., 1975.

FAAP cede espaço para novos coreógrafos. **Folha de São Paulo**, Caderno Acontece, São Paulo, 02 nov., 1993, p. Especial-1.

FESTAROLA mexe com referenciais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 dez., 1988, p.03.

FIGUEIREDO, Corina de. Libertação. **Revista Visão**, São Paulo, 15 out., 1979.

FIORILLO, Marília Pacheco. Paixão contida. **Revista Veja**, São Paulo, 15 nov., 1978, p.83.

FREITAS, Maria Helena. Teatro-dança de S. Paulo no CAM. **Diário Popular**, Lisboa, 14 mar., 1988.

FUGA, Quasi Libera, fruto de um encontro singular. **Jornal O Dia**, Lisboa, 04 de março de 1988.

FUNDAÇÃO Vitae divulga premiados de 1990. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 jan., 1990, p.14.

FUSER, Fausto. Assim Seja, refinado e intrigante. **Folha da Tarde**, São Paulo, 26 jul., 1985.

_____. Cartas dançam repressão e amor. **Última Hora**, São Paulo, 24 mar., 1979.

GALPÃO apresenta um balé em Campo Aberto. **Folha da Tarde**, São Paulo, 20 abr., 1977, p.24.

GARCIA, Clovis. Resultados primários em peça experimental. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 dez., 1974.

GASTÃO, Ana Marques. Dança brasileira na Gulbenkian. **Diário Popular**, Lisboa, 26 fev., 1988.

KATZ, Helena. Cisne Negro dança com Sônia e Navarro. **Folha de São Paulo – Ilustrada**, São Paulo, 21 nov., 1979, p. 29.

_____. Em busca da dança como profissão. **Folha de São Paulo – Ilustrada**, São Paulo, 30 nov., 1979, p.40.

_____. Esperança e busca de uma saída. **Folha de São Paulo – Ilustrada**, São Paulo, 05 dez., 1984, p. 43.

_____. O “Trem Fantasma” quase chega lá. **Folha de São Paulo – Ilustrada**, São Paulo, 8 out., 1979, p. 21.

_____. Um passo atrás na carreira do grupo Andança. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 ago., 1980.

_____. “Em Festarola” as manifestações de todo o Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 dez., 1988, p.03.

_____. “Kiunka”, a dança da ave. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 out., 1981.

_____. “Workshop”, uma maneira do balé renovar a coreografia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 ago., 1978.

_____. 400 mil, o preço para destruir Isadora Duncan. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 nov., 1978, p.37.

_____. A bem-vinda ousadia do estável “Cisne Negro”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 abr., 1982.

_____. Didatismo, o único pecado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 mai., 1982.

_____. Falta alguma coisa nas Cartas Portuguesas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 mai., 1979.

_____. Hoje o balé ‘Assim Seja’. **Folha de São Paulo - Ilustrada**, São Paulo, 01 fev., 1985, p.46.

_____. Mostra de Dança com obra baseada em Lorca e Artaud. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 nov., 1979.

_____. Novos passos do balé Andança. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 ago., 1980.

_____. O balé contemporâneo de Célia e Vaneau. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 jun., 1981.

_____. O risco também é bom para a arte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 mai., 1981.

_____. Sônia Motta conquista segurança e beleza. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 nov., 1979.

_____. Trasgo, de Célia Gouvêa: pesquisa sem resultado. **O Estado de São Paulo** - Jornal da Tarde, São Paulo, 14 mar., 1991, p.22.

_____. Um balé nas ondas dos anos 50. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 mai., 1985.

_____. Um passo atrás com a dupla Célia e Vaneau. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 nov., 1980.

LIMA, Mariângela Alves de. Virginia Woolf marcou cena do país nos anos 60. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 jan., 2000, p. D-3. Disponível em: <http://www.teatrobrasileiro.com.br/material/virgiawoolf.htm>. Acesso em: 31 jan. 2008.

MAGALDI, Sábato. Caminhada, uma fusão perfeita de idéia e forma. **O Estado de São Paulo** - Jornal da Tarde, São Paulo, 10 dez., 1974.

MENGOZZI, Federico. Anos 70: os impasses na trajetória da arte. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 dez., 1979, p.51.

_____. 1980 – as artes sobrevivem à crise econômica. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 dez., 1980, p. 24.

MICHAELA, Ana. Célia Gouvêa propõe pesquisa sobre rumos da dança brasileira. **Folha de São Paulo** - Ilustrada, São Paulo, 11 mar., 1988, p.A-33.

_____. Folclore e realidade se reúnem na linguagem alegórica do espetáculo. **Folha de São Paulo** – Ilustrada, São Paulo, 12 dez., 1988, p. E-7.

NASCIMENTO, Luís Antônio. A crítica. **Shopping City News**, São Paulo, 30 set., 1979.

_____. Isadora Duncan. **City News**, São Paulo, 12 nov., 1978, p.59.

O TEATRO fala de repressão. Dançando. **O Estado de São Paulo** - Jornal da Tarde, São Paulo, 05 dez., 1974.

PALOMINO, Érika. Célia Gouvêa leva sucata ao palco em 'Trasgo'. **Folha de São Paulo** – Ilustrada, 07 mar., 1991, p. 5-8.

_____. Seis coreógrafos interpretam suas próprias peças no Centro Cultural. **Folha de São Paulo** - Ilustrada, São Paulo, [?], 1992.

PASSOS, Regina. O final dos tempos. Assim seja?. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, [?], 1986, p.8-2.

PONZIO, Ana Francisca. Coreografia para extroversão brasileira. **O Estado de São Paulo** – Caderno 2, São Paulo, 06 mar. 1991, p.3.

_____. Festarola: uma pesquisa coreografada. **O Estado de São Paulo - Jornal da Tarde**, São Paulo, 10 dez., 1988, p.16.

RIBAS, Tomás. Sônia Mota e Zeca Nunes na Gulbenkian – Assinatura brasileira em magnífica dança-teatro. **A Capital**, Lisboa, [?], 1988.

_____. Sônia Mota e Zeca Nunes na Gulbenkian. Assinatura Brasileira em magnífica dança-teatro. **A Capital**, Lisboa, 1988.

_____. Teatro de Dança de São Paulo consegue espetáculo envolvente. **A Capital**, Lisboa, 14 mar., 1988, p.38.

RIZZO, Edgar. Teatro. **Correio Popular**, Campinas, 27 abr., 1975, p. 10A.

SÔNIA, de volta, preparando a fuga. **O Estado de São Paulo** – Jornal da Tarde, São Paulo, 30 out., 1987, p.14-A.

TEATROS lotados e bons espetáculos. **Folha da Tarde** - Ilustrada, São Paulo, 20 abr., 1977, p.24.

TRASGO à procura da dança brasileira. **Shopping News**, São Paulo, 03 mar., 1991, p.10C.

TRIGUEIRINHO, Roberto. Quem se habilita?... **City News**, São Paulo, 24 ago., 1975.

_____. Teatro de Dança: aulas e espetáculo. **City News**, São Paulo, 07 set., 1975.

UMA AVENTURA com toques de absurdo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 nov., 1981.

VALLIM JUNIOR, Acácio R. Colagem de três coreografias. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 set., 1979.

_____. 'Kiunka': inesquecível. E monótono. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, [?], 1981.

_____. "De pernas para o ar": formalismo sem estrutura. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 dez., 1981.

_____. "Iribiri" um espetáculo que emociona e diverte. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 mai., 1982.

_____. A dança e os problemas mais amplos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 out., 1980.

_____. A importância da dança como um instrumento de afirmação. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 abr., 1977.

_____. Bons resultados no 'workshop' do Corpo de Baile Municipal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 ago., 1978.

_____. Coreografias antigas são o destaque de Célia Gouvêa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 jun., 1981.

_____. Faltou melhor roteiro para o Corpo de Baile. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, [?], 1978.

_____. Monótono "Isadora". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 nov., 1978.

VIDAL, Manoel. Assim Seja?, simplesmente o melhor. **O Estado de São Paulo - Jornal da Tarde – Divirta-se, Caderno de Programas e Leituras**, São Paulo, 12 jan., 1985, p.9.

VIOTTI, Sergio. A dança do Cisne Negro, evoluindo no caminho certo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 jun., 1980, p.20.

_____. A dança livre de Quem Sabe um Dia... O bom espetáculo em cartaz no Teatro Galpão. **O Estado de São Paulo - Jornal da Tarde**, São Paulo, 07 abr., 1977, p. 20-5.

_____. A dança, ainda à procura do seu espaço. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 mar., 1979.

_____. A riqueza de invenção e acabamento. Em bons momentos de dança. **Folha da Tarde**, São Paulo, 02 nov., 1979.

_____. Quatro coreografias. Em todas, inteligência e talento. **O Estado de São Paulo – Jornal da Tarde**, São Paulo, 15 nov., 1980, p.12.

_____. Uma dança de muito bom gosto e imaginação. **O Estado de São Paulo - Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 jun., 1981.

Entrevistas, depoimentos:

ABUJAMRA, Clarisse. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 26 set., 2006.

ANSALDI, Marilena. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios. Pesquisa 177/AC, FTK-TR 542, p. 08 a 13; FTK-TR 543, p. 01 a 04. São Paulo, 10 jan., 1977.

ANSALDI, Marilena. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios. Pesquisa 460/AC, FTK-TR 2112, p. 01 a 27; FTK-TR 2113, p. 01 a 12. São Paulo, 13 mar., 1981.

ANSALDI, Marilena. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios. Pesquisa 1045/AC, FTK-TR 1880, p. 01 a 27. São Paulo, 07 mai., 1984.

ANSALDI, Marilena. Depoimento Público no Centro Cultural São Paulo. Entrevistadoras: Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima. São Paulo, 17 nov., 2005.

ANSALDI, Marilena. Programa Jogo de Idéias. Apresentador e mediador: Claudiney Ferreira. Entrevistadora convidada: Sônia Sobral. São Paulo, Auditório do Itaú Cultural / TV PUC-SP, 16 fev., 2006.

ANSALDI, Marilena; CHAMIE, Emilie; HILLEL, Iacov. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios. Pesquisa 1185/AC, FTK-TR 2065, p. 01 a 21. São Paulo, 26 mar., 1976.

ANSALDI, Marilena; CHAMIE, Mário; CHAMIE, Emilie; SANTIAGO, Rodrigo. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro

Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios. Pesquisa 94/AC, FTK-TR 2064, p. 01-32. São Paulo, 23 nov., 1976.

ANSALDI, Marilena; POSSI NETO, José. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios. Pesquisa 206/AC, FTK-TR 259, p. 01 a 31; FTK-TR 260, p. 01 a 11. São Paulo, 07 jan., 1980.

GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 11 nov., 2005.

GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 12 fev., 2008.

GOUVÊA, Célia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 27 abr., 2008.

HAMBURGER, Esther; MACIEL, Luis Carlos. Programa de entrevistas Jogo de Idéias (ao vivo); lançamento do livro *Anos 70: trajetórias* (Iluminuras: Itaú Cultural, 2005). Apresentador e mediador: Claudiney Ferreira. São Paulo, Auditório do Itaú Cultural / TV PUC-SP, 31 jan., 2006.

INFANTE, Rocio. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 28 jan., 2007.

INFANTE, Rocio. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 13 fev., 2008.

MAGALDI, Sábado. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios. Pesquisa 177/AC, FTK-TR 542, p. 01 a 07. São Paulo, 06 jan., 1977.

LIMA, Roberto. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 08 fev., 2008.

MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Valéria Cano Bravi, Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 30 ago., 2006.

MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 07 out., 2006.

MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Ana Terra e Sílvia Geraldi, Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 21 ago., 2007.

MOTA, Sônia. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 28 mai., 2009.

SATIE, Ivonice. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios. Pesquisa 177/AC, FTK-TR 543, p. 05 a 16. São Paulo, 18 jan., 1977.

SILVA, Umberto da. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 11 jan., 2007.

SILVA, Umberto da. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 25 jan., 2008.

SOUZA, Cláudia de. Entrevista concedida a Sílvia Geraldi. São Paulo, 21 set., 2006.

BARROS, Walderez de. Entrevista concedida a Silvia Geraldi. São Paulo, 09 ago., 2008.

YAMAUCHI, Suzana; IMPÉRIO, Flávio. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios. Pesquisa AC, FTK-TR 1834, p. 01-40; FTK-TR 1835, p. 01-25. São Paulo, 14 mai., 1984.

YAMAUCHI, Suzana. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios. Pesquisa AC, FTK-TR 1835, p. 26-63; FTK-TR 1836, p. 01-11. São Paulo, 15 mai., 1984.

Videografia:

A BELA Moleira. Espetáculo de Dança. Produção: Balé Teatro Guaíra. São Paulo: [s.n.], 1991. 1 DVD.

A CHILD'S Dream. Programa de dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. New York: UNICEF, 1978. 1 DVD.

AGORA, Therpsichore. Programa Televisivo "Corpo de Baile". Produção e direção: Antônio Carlos Rebescos. São Paulo: TV Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1980. 1 DVD.

ALHOS e Bugalhos. Espetáculo de dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1985. 1 DVD.

ASSIM Seja?. Espetáculo de Dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1984. 1 DVD.

BAIÃO. Programa Televisivo "Corpo de Baile". Produção e direção: Antônio Carlos Rebescos. São Paulo: TV Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1980. 1 DVD.

BICHO. Programa Televisivo "Corpo de Baile". Produção e direção: Antônio Carlos Rebescos. São Paulo: TV Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1980. 1 DVD.

CHICLETE com Banana. Programa Televisivo "Corpo de Baile". Produção e direção: Antônio Carlos Rebescos. São Paulo: TV Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1980. 1 DVD.

CICLOS de Vidro. Espetáculo de Dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1985. 1 DVD.

CONTRASTE para Três. Espetáculo de dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1980. 1 DVD.

DAMA DAS CAMÉLIAS: um delírio romântico. Documentário de dança. Produção de Cássia Navas e Albert Roger Hemsí. São Paulo: Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios, 1983. 1 DVD.

DE PERNAS para o ar. Espetáculo de dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1981. 1 DVD.

ENTREVISTA com Marilena Ansaldi. Série televisiva “Vox Populi”. Direção: Odilon Silva. São Paulo: TV Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1983. 1 DVD.

ESPERA. Programa Televisivo “Corpo de Baile”. Produção e direção: Antônio Carlos Rebescó. São Paulo: TV Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1980. 1 DVD.

EXPEDIENTE. Espetáculo de dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1980. 1 DVD.

FESTAROLA. Espetáculo de Dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1988. 1 DVD.

FUGA, Quasi Libera e outros UniverCidade. Espetáculo de dança. Produção: Companhia de Dança da cidade. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. 1 DVD.

GENTE. Espetáculo de dança. Produção: Cisne Negro Cia. de Dança. Rio de Janeiro: Villa Lobos, 1988. 1 DVD.

GRUPO Dançaviva. Série televisiva “Ballet Especial”. Produção: Irineu de Carli. São Paulo: TV Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1972. 1 DVD.

LADEIRA da Misericórdia. Espetáculo de dança. Produção: Célia Gouvea. São Paulo: [s.n.]. 1997. 1 DVD.

MANA. Programa Televisivo “Corpo de Baile”. Produção e direção: Antônio Carlos Rebescó. São Paulo: TV Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1980. 1 DVD.

NIJINSKY. Espetáculo teatral. Produção: Naum Alves de Souza. São Paulo: [s.n.], 1987. 1 DVD.

PÉ de Valsa. Espetáculo de dança. Produção: Balé Teatro Castro Alves. Salvador: [s.n.], 1989. 1 DVD.

PETRUCHKA. Espetáculo de Dança. Produção: J. C. Violla. São Paulo: [s.n.], 1982. 1 DVD.

PICASSO e eu. Espetáculo de dança e entrevista. Direção: José Possi Neto. São Paulo: TV Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1982. 1 DVD.

POR dentro, por fora. Série televisiva "Vox Populi". Direção: Antônio Carlos Rebesco. São Paulo: TV Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1978. 1 DVD.

QUATRO Corpos, Dois Estranhos. Espetáculo de dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1981. 1 DVD.

ROMANCE de Dona Mariana. Espetáculo de dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1989. 1 DVD.

SAPATAS Fenólicas. Espetáculo de Dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1992. 1 DVD.

SEXTETO para Dez. Espetáculo de Dança. Produção: Cisne Negro Cia. de Dança. [s.n.], [198-?]. 1 DVD.

TRASGO. Espetáculo de Dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1991. 1 DVD.

TREM Fantasma e Outras Danças. Espetáculo de Dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1979. 1 DVD.

URUGUNGO. Espetáculo de dança. Produção: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau. São Paulo: [s.n.], 1981. 1 DVD.

Discografia:

FLEURET, Maurice. **Messe de Liverpool**. França: Éditions APSOME, 1970. 1 Disco.

GISMONTI, Egberto. **Nó Caipira**. Rio de Janeiro: Carmo Produções Artísticas, 1993. 1 CD.

Ficha Técnica dos espetáculos:

CÉLIA GOUVÊA

Caminhada. Direção e coreografia: Célia Gouvêa e Maurice Vaneau; elenco: Célia Gouvêa, Maurice Vaneau, Ruth Rachou, Debby Growald, Rui Fratti, Thales Pan Chacon, Mara Borba, Eva Reska, Julio Villan, Márcia Bittencourt, Heloísa Guimarães, Daniela Stasi, Sofia Sarue; percussão: Nikolaus Stolterfoht. Data de estréia: 05 de dezembro de 1974. Local: Teatro Galpão, São Paulo.

Pulsações. Coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Ana Michaela, Bia Luiz, Debby Growald, George Otto, Georges Piette, Manoel Paiva, Henri Michel, Ismael Ivo, Jussara Amaral, Maria Célia, Mirian Giannella, Zina Filler; músico: Saulo Wanderley. Data de estréia: 20 de novembro de 1975. Local: Teatro Galpão, São Paulo.

Caldera, Chorinho, Moog, Valsa Sideral. Coreografias, interpretação e figurino: Célia Gouvêa; música: Nelson Araya, Milton Nascimento e Grupo Água, Jacob do Bandolim, Erik Satie, Jorge Antunes. Data de estréia: 18 de julho de 1977. Evento: Festival Arte Bahia/77. Local: Teatro Castro Alves, Salvador-BA.

Dance and Paper Pieces. Coreografia e performance: Célia Gouvêa; *paperworks*: Henrietta Bagley; música: Gyorgy Ligeti; textos: Jorge Luis Borges, João Cabral de Melo Neto; figurinos: Doris Pasteur. Data de estréia: 08 de abril de 1978. Local: All Angels' Church, NY-EUA.

Isadora Ventos e Vagas. Concepção e coreografia: Célia Gouvêa; produção e direção: Maurice Vaneau; elenco: Ruth Rachou, Juliana Carneiro da Cunha, Júlia Ziviani, Mara Borba, Marília de Andrade, Calú Ramos, Ana Michaela, Vivien Buckup, Zina Filler, Cristiana Graciano, Daniela Graciano, Mariana Graciano; violino: João Antonio Nogueira; figurinos: Ninette Van Vuchelen; sonoplastia: Flávia Calabi; assistente de produção: Henri Michel; assistente de coreografia: Zina Filler; contra-regra: Ricardo Kignel. Data de estréia: 03 de novembro de 1978. Local: Teatro Cultura Artística, São Paulo.

Trem Fantasma e Outras Danças. Obra composta de três coreografias: *Limites*, *Raiz* e *Trem Fantasma*.

Limites. Coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Luciana Gandolfo, Maria Lúcia Merlino, Márcia Goren, Marina Neves, Silvia Rosenbaum, Zina Filler, Mazé Crescenti, Mauro Stávale, Célia Gouvêa; música: Erik Satie, The Camerata Contemporary Chamber Orchestra. Data de estréia: 21 de setembro de 1979. Local: Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), São Paulo.

Raiz. Coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Célia Gouvêa, Luciana Gandolfo, Maria Lúcia Merlino, Márcia Goren, Marina Neves, Silvia Rosenbaum, Zina Filler, Mazé Crescenti; música: Dinho do Nascimento. Data de estréia: 13 de julho de 1979. Local: Teatro Castro Alves, Salvador-BA.

Trem Fantasma. Concepção e coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Célia Gouvêa, Luciana Gandolfo, Maria Lúcia Merlino, Márcia Goren, Marina Neves, Silvia Rosenbaum, Zina Filler, Mazé Crescenti, Mauro Stávale, Mingo Martins; participação especial: Renée Gumiel; produção, direção, cenários, figurinos e iluminação: Maurice Vaneau; assistente de coreografia: Zina Filler; diretor de cena:

Ricardo Kignel; chefe de coordenadoria de supervisão cenotécnica: Francisco Giaccheri. Data de estréia: 21 de setembro de 1979. Local: Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), São Paulo.

Promenade. Coreografia e interpretação: Célia Gouvêa e Mazé Crescenti. Data de estréia: [?] novembro de 1979. Local: Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), São Paulo.

Expediente. Coreografia: Célia Gouvêa; interpretação: J. C. Violla; música: Luciano Berio. Data de estréia: 18 de outubro de 1980. Local: Teatro Galpão, São Paulo.

Contraste para Três. Coreografia: Célia Gouvêa; elenco: J.C.Violla, Zélia Monteiro, Rose Akras; música: Bela Bartok. Data de estréia: 12 de abril de 1980. Local: Centro de Convivência Cultural, Campinas.

Lenda, Intermezzo. Reapresentação: **Promenade, Expediente, Contraste para Três.** Coreografia: Lenda: Célia Gouvêa / Intermezzo: Maurice Vaneau; elenco: J.C.Violla, Célia Gouvêa, Maurice Vaneau, Zélia Monteiro, João Úbida, Rose Akras; música: Hermeto Pascoal (*Lenda*), Luciano Berio (*Expediente*), Bela Bartok (*Contraste para Três*); direção e programação visual: Maurice Vaneau. Temporada: 13 a 16 de novembro de 1980. Local: Teatro Municipal de São Paulo.

Quatro Corpos, Dois Estranhos. Coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Célia Gouvêa, Zélia Monteiro, Yáskara Manzin, Rose Akras, Ruth Amarante, Soraya Sabino; música: Flauta Shakuhachi; produção, direção, cenários, iluminação: Maurice Vaneau; assistente de coreografia: Rose Akras; figurinos: Ninete Van Vuchelen; gravação sonora: Flávia Calabi. Data de estréia: 17 de junho de 1981. Local: Teatro Municipal de São Paulo.

Intermezzo II. Intérprete: Tabaré / dança: Maurice Vaneau; produção, direção, cenários, figurino, iluminação: Maurice Vaneau; gravação sonora: Flávia Calabi. Data de estréia: 17 de junho de 1981. Local: Teatro Municipal de São Paulo.

Urugungo. Coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Alexandre Soares, Zélia Monteiro, Olavo Junior, Rose Akras, Ruth Amarante, Yáskara Manzin, Soraya Sabino, Cirrus Fernandes, Rogério da Col; música: Nana Vasconcelos; produção, direção, cenários, figurino, iluminação: Maurice Vaneau; assistente de coreografia: Rose Akras; gravação sonora: Flávia Calabi. Data de estréia: 17 de junho de 1981. Local: Teatro Municipal de São Paulo.

De Pernas para o Ar. Roteiro e coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Célia Gouvêa, Fernando Penteadó, Flávio Colatrello, Fortunée Drouer, João Úbida, Maria Mommensonh, Mauro Munhoz, Rose Akras, Rogério da Col, Ruth Amarante, Soraya Sabino, Yáskara Manzini, Zélia Monteiro; voz: Irene Ravache; música: Yascha Krei, Berlioz, Schoenberg, Johann Strauss, Tchaikovsky; textos: Henri Michaux, Theon Spanudis, Bíblia, Jorge Luiz Borges, Hilda Hilst; produção, direção e programação visual: Maurice Vaneau. Data de estréia: 26 de novembro de 1981. Local: Teatro Galpão, São Paulo.

Petruchka. Roteiro, direção, cenário, figurinos: Naum Alves de Souza; coreografia: Célia Gouvêa; música: Igor Stravinsky; elenco: J. C. Violla, Cristina Brandini, Hermes Barnabé, Flávio de Souza, Helena Mangini, Lali Krotzinsky, Lena Machado, Maria Arcieri, Márcia May, Sandra Rodmoves, Daniel Calmanowitz, Eduardo Fagnani, José Antonio Vieira, José Carlos Ribeiro Filho, José Maria Carvalho, Marcelo Villares; assistente de coreografia: Zina Filler; luz: Takao Kusuno / assist. Felícia Ogawa; som: Flávia Calabi; equipe cenografia e figurinos: Flávio de Souza, Maecos Botassi, Iara Jamra, Cristina Mutarelli, Cecília Maringoni; bonecos: America Delmont Souza, Nylza Delmont Souza, Faustina Cepellos; máscaras especiais: Beto de Souza; produção executiva: Sylvia Tinoco;

divulgação: Márcia Kuperman; administração: Artelino. Data de estréia: 16 de setembro de 1982. Local: Theatro São Pedro, São Paulo.

Assim Seja? (Apoio: FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Concepção e coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Brazília Botelho, Gabriela Rodela, João Senna, Jorge Burges, Mônica Monteiro, Paulo Borges, Reginaldo Ditiva, Susy Schönberger, Zé Índio; música: Pierre Henry, com breves incursões do canto da baleia e Keith Jarret; direção e programação visual: Maurice Vaneau, assistente de coreografia: Rose Akras. Data de estréia: 05 de dezembro de 1984. Local: Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

Ciclos de Vidro. Concepção e coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Célia Gouvêa, Ceres Ártico, Gabriela Rodela, João Senna, José Joaquim, Fernando César, Márcia Mendes, Mônica Monteiro, Suzy Schönberger, Zé Índio, Henrique Stroeter; música: Philip Glass; direção, figurinos e iluminação: Maurice Vaneau. Data de estréia: [?] 1985. Local: Teatro do Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo.

Alhos e Bugalhos. Concepção e coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Célia Gouvêa, Ceres Ártico, Gabriela Rodela, João Senna, José Joaquim, Fernando César, Márcia Mendes, Mônica Monteiro, Suzy Schönberger, Zé Índio, Henrique Stroeter; música: Villa-Lobos, Lluís Llach, Egberto Gismonti, Francisco Mignone; direção, figurinos e iluminação: Maurice Vaneau. Data de estréia: 11 de julho de 1985. Local: Teatro SESC Pompéia, São Paulo.

Nijinsky. Texto, figurino, direção geral: Naum Alves de Souza; coreografia: Célia Gouvêa; elenco: J. C. Violla, Celso Frateschi, Mariana Muniz, Ruth Rachou, Roberto Arduin, Beatriz Cardoso, Roberto Ippolito, Guga Stroeter; música: Hélio Ziskind, Paulo Tatit; cenografia: Miro, Naum Alves de Souza; iluminação: Abel Kopanski; projeto gráfico: Guto Lacaz; assistente de direção: Mônica Guimarães;

assistente de coreografia: Zina F. Calmanovici. Data de estréia: 13 de abril de 1987. Local: Teatro Cultura Artística, São Paulo.

Festarola (Apoio à pesquisa: CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Apoio Cultural: Instituto de Dança – FUNDACEN-MinC). Concepção e coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Helena Bastos, Clélia Queiroz, João Andreazzi, Alberi Lima, Eliana Couto, Márcia Gorenz Vaig, Aloísio A. Vaz, Fernando César, Telma César, Cláudio Crespo, Ivani Santana, Vanda Mota; música: percussão ao vivo, Banda Fênix de Pirenópolis, Marco Antonio Guimarães, Papete, Fernando Falcão, flauta indígena, Ernesto Nazareth e Severino Araújo; direção geral, cenário, figurino, iluminação: Maurice Vaneau; assistente de coreografia: Helena Bastos. Data de estréia: 09 de dezembro de 1988. Local: Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo.

Pé de Valsa. Coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Balé Teatro Castro Alves; música: Carlos Gomes, Chiquinha Gonzaga, Barrozo Neto, Joaquim Antonio da Silva Callado, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Ernesto dos Santos (Donga), Marcelo Tupynambá, Francisco Mignone. Data de estréia: 15 de junho de 1989. Local: Teatro Castro Alves, Salvador-BA.

Romance de Dona Mariana. Coreografia e interpretação: Célia Gouvêa; música: Tradicional Portuguesa; figurino e iluminação: Maurice Vaneau. Data de estréia: 16 de setembro de 1989. Local: Teatro Sesc Anchieta – Sesc Vila Nova, São Paulo.

Trasgo (Pesquisa patrocinada pela Fundação Vitae. Apoio: Secretaria de Estado da Cultura). Concepção e coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Cláudia Antunes, Daniella Carvalho, Emily Sugai, Helena Bastos, Vânia Vaneau, Francisco Rider, Márcio Tullio, Paulo Massud e Ricardo Fornara; direção geral, cenário, figurino e iluminação: Maurice Vaneau; trilha sonora: Célia Gouvêa; supervisão rítmica:

Celso Nascimento e Rogério Costa; adereços e objetos de cena: Alberi Lima; textos: Jorge Luiz Borges e Herculano Villas Boas; fotógrafo: João Caldas; luz e som: Cinesom; operador de luz e som: André; maquinista chefe: Francisco Zacarias Filho; aulas técnicas de dança: Célia Gouvêa e Helena Bastos. Data de estréia: 06 de março de 1991. Local: Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo-SP.

Sapatas Fenólicas. Concepção e coreografia: Célia Gouvêa; elenco: Célia Gouvêa, Vânia Vaneau e Maria Laura Nogueira; música: Keith Jarret, Kinderlieder, Tradicional Portuguesa, Ernesto Nazareth, Francisco Mignone e Rão Kyao; direção geral, cenário, figurino e iluminação: Maurice Vaneau. Data de estréia: 25 de março de 1992. Local: Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

Ficha Técnica dos espetáculos:

SÔNIA MOTA

Quem sabe um dia... Obra composta de cinco coreografias: *Sexteto para Dez*, *Moda da Onça*, *Jethro Provence*, *Quem sabe um dia...* Direção musical: Marco Antonio de Carvalho; luz: Giancarlo; iluminação: Gaúcho; som: Hugo, Heron; fotografia: Zanini. Data de estréia: 20 de dezembro de 1976. Local: Teatro Galpão, São Paulo.

Sexteto para Dez. Coreografia: Sônia Mota; elenco: João Mauricio, Paulo Contier, Ismael Ivo, Carlinhos Silva, Thales Pan Chacon, Mara Borba, Eugenia Rangel, Alna Prado, Carmem Lucia, Malu Gonçalves; música: Johannes Brahms.

Moda da Onça. Coreografia: Sônia Mota; elenco: George Otto; música: Folclore do sudeste brasileiro.

Jethro Provence. Coreografia: Sônia Mota; elenco: Zina Filler, Debbie Growald, Malu Gonçalves, João Mauricio; música: Músicos de Provença, Jethro Tull.

Para não morrer pela segunda vez. Coreografia e interpretação: Mara Borba e Thales Pan Chacon; música: Piazzolla.

Quem sabe um dia... Coreografia: Sônia Mota; elenco: João Mauricio, Paulo Contier, Ismael Ivo, Carlinhos Silva, Thales Pan Chacon, Mara Borba, Eugenia Rangel, Alna Prado, Carmem Lucia, Malu Gonçalves, Zina Filler, Debbie Growald, João Mauricio, George Otto, Leila Nakaya, Sergio Tarla, Yette Hansen; música: Mike Oldfield.

E se a gente parasse. Coreografia: Sônia Mota; elenco: Franco Moran, César Caetano, Solange Caldeira, Alberto Romeiro, Ivonice Satie, Hugo Rocha, Patty Brown, Paulo Contier, Lilia Shaw, Ana Maria Mondini, Simone Coelho; música: Keith Jarret. Data de estréia: 25 de outubro de 1977. Evento: 1ª. Mostra de Novos Coreógrafos. Local: Teatro João Caetano, São Paulo.

Campo Aberto. Obra composta de cinco coreografias: *Campo Aberto, Vai-Vem, Lar Doce Lar, Agora Therpsichore, Recepção*. Direção musical: Marco Antonio Carvalho; luz: Giancarlo; iluminação: Gaúcho; som: Ivo Mondini; fotografia: Zanini, Roberto Keppler; participação: Ady Addor, Dulce Mota, Ismael Ivo, Renate Behnert, Solange Caldeira. Data de estréia: 10 de dezembro de 1977. Evento: Espetáculo de encerramento do ano letivo dos cursos de dança clássica (Addy Ador) e moderna (Sônia Mota) oferecidos no Teatro Galpão. Local: Teatro Galpão, São Paulo.

Campo Aberto. Concepção: Lia Rodrigues; coreografia e figurino: Grupo Teatro de Dança; elenco: Ana Naria Sá, Ethel Scharf, Gladys Aijzemberg, Lia Rodrigues, Luiza Cavalcanti, Malu Gonçalves, Marcia Gorezaig, Maria Eugenia Guimarães, Rosana Russo, Silvia Bittencourt, Sonia Galvão, Suzana Yamaushi; bonecos: Suzana Yamaushi; música: Steve Hackett, Grupo Zambo.

Vai-Vem. Coreografia: Sônia Mota; elenco: Antonio Marcos Oliveira, Claudia Deheinzelin, Claudio Fonseca, Claudio Luiz Silva, Lucia Merlino, Marcia

Rosenfeld, Marco Antonio Augusto, Michele Matolon, Mônica Falcão, Quelita Moreno, Ricardo Cohon, Rose Mehoudar; música: Medieval de Provença.

Lar Doce Lar. Coreografia e figurino: Sônia Mota; elenco: Antonio Marlos de Oliveira, Quelita Moreno, Lucia Merlino; música: Chick Corea.

Agora, Therpsichore. Coreografia e figurino: Sônia Mota; elenco: Lia Rodrigues, Luiza Cavalcanti, Malu Gonçalves, Silvia Bittencourt, Sônia Galvão, Suzana Yamaushi; música: Keith Jarret.

Recepção. Coreografia: Sônia Mota; elenco: Ana Naria Sá, Ethel Scharf, Gladys Aijzemberg, Lia Rodrigues, Luiza Cavalcanti, Malu Gonçalves, Marcia Gorezaig, Maria Eugenia Guimarães, Rosana Russo, Silvia Bittencourt, Sonia Galvão, Suzana Yamaushi; música: Lennon-MacCartney.

Mana. Coreografia: Sônia Mota; elenco: Ana Maria Mondini, Mônica Mion; música: Chick Corea. Data de estréia: 07 de agosto de 1978. Local: Teatro Arthur Azevedo, São Paulo.

Urbana, Rural e Suburbana (Da Muguenga). Coreografia: Sônia Mota; elenco: Adilson Costa, Ana Maria Mondini, Antonio Gomes, Ariane Asscherick, Bebel Seabra, Carlos Demitre, Emilio Gritti, Franco Moran, Lilian Shaw, Luiz Arrieta, Monica Mion, Nancy Bergamin, Patty Brown, Paulo Contier, Sidney Astolfi, Solange Caldeira, Susana Yamauchi, Umberto da Silva, Vera Carneiro; música: Wagner Tiso, Paulo Momo, Milton Nascimento, Martinho da Vila, Rosinha de Valença; assistente de coreografia: Ivonice Satie; figurino: Marcio Tadeu. Data de estréia: 15 de dezembro de 1978. Evento: I Bienal Latino-Americana. Local: Pavilhão da Bienal do Parque do Ibirapuera, São Paulo.

Três Ensaios (e o resto). Obra composta de quatro coreografias: *Entre Nós, Sangue Novo, E seja feita a sua vontade, e o resto.* Direção: Sônia Mota; elenco: Ari Buccioni, Calu Ramos, Claudio Belussi, Grupo Andança (Juçara Goldstein, Lia Rodrigues, Malú Gonçalves, Martha Salles, Silvia Bittencourt, Sonia Galvão),

Ismael Ivo, João Ubida, Luiz Roberto Tico, Ricardo Viviani, Sônia Mota; direção musical: Marco Antonio de Carvalho; figurinos: Marcio Tadeu de e Celso de Leite Minka Confecções; iluminação: GCB Iluminação; sonoplastia: Flávia Calabi; fotografia: Ariane Asseherick, Ari Buccioni; divulgação: Solange Caldeira, Marco Antonio de Carvalho; colaboração: Minka Confecções, Quásar, Brenno Rossi, GTL Letreiros. Data de estréia: 06 de novembro de 1979. Evento: XV Bienal de São Paulo. Local: Pavilhão da Bienal do Parque do Ibirapuera, São Paulo.

Entre Nós. Coreografia: Sônia Mota; música: Keith Jarret.

Sangue Novo. Concepção e coreografia: Ismael Ivo; textos: Antonin Artaud, Garcia Lorca; música: Nina Simone.

E seja feita a sua vontade. Concepção e roteiro: marco Antonio de Carvalho; coreografia: Sônia Mota; música: Alan Parsons Project.

E o resto. Música: Egberto Gismonti.

Gente. Coreografia: Sônia Mota; elenco: Anderson Villamarim, Armando Duarte, Betsy Lobato, Geni Horta Ferreira, Guadalupe de La Fuente, Jairo Sette, Jorge Luiz Leal, Marcos Verzani, Narcisa Coelho, Simone Ferro, Soraya Sabino, Vera Solferini; música: Benjamin Britten; luz e som: Peter R. Netto; costureira: Edisséia da Silva Politano. Data de estréia: 22 de novembro de 1979. Local: Teatro João Caetano, São Paulo.

Cartas Portuguesas. Concepção original e roteiro: Casimiro Xavier de Mendonça, Emilie Chamie; direção: Emilie Chamie; coreografia: Sônia Mota, Juliana Carneiro da Cunha; elenco: Juliana Carneiro da Cunha, Sonia Mota, Ismael Ivo, Zilah Vergueiro, Dorothy Lener, Lenah Ferreira, Grupo Andança (Cristina Brandini, Jussara Goldstein, Lia Rodrigues, Malú Gonçalves, Martha Salles, Silvia Bittencourt); figurinos: May Suplicy; cenografia: Rodrigo Cid; som: Flávia Calabi; projeção: Lina Chamie; maquiagem: Charly; penteados: Alcy Shampoo Cabeleireiros; administração: Artelino. Data de estréia: 13 de março de 1979. Local: Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo.

Certas Mulheres. Direção e roteiro: Mara Borba; elenco: Mara Borba, Sônia Mota, Suzana Yamauchi. Data de estréia: 29 de outubro de 1980. Local: Teatro Galpão, São Paulo.

Espera. Coreografia: Sônia Mota; elenco: Silvia Bittencourt; música: Egberto Gismonti; cantora: Zezé Motta; figurino: Sônia Mota. Gravação realizada nos estúdios da TV Cultura no dia 21 de novembro 1980. (Não foram encontrados documentos que contivessem informações sobre local e data de estréia do espetáculo).

Baião. Coreografia: Sônia Mota; elenco: Malu Gonçalves, Juçara Goldstein; música: Egberto Gismonti. Gravação realizada nos estúdios da TV Cultura no dia 21 de novembro 1980. (Não foram encontrados documentos que contivessem informações sobre local e data de estréia do espetáculo).

Bicho. Coreografia: Sônia Mota; elenco: Sônia Galvão; música: Egberto Gismonti. Gravação realizada nos estúdios da TV Cultura no dia 21 de novembro 1980. (Não foram encontrados documentos que contivessem informações sobre local e data de estréia do espetáculo).

Agora, Therpsichore. Coreografia e figurino: Sônia Mota; elenco: Silvia Bittencourt, Sônia Galvão, Juçara Goldstein, Malu Gonçalves, Myrian Camargo, Lucia Aratanha; música: Keith Jarret. Gravação realizada nos estúdios da TV Cultura no dia 21 de novembro 1980.

Kiuanka. Concepção: Suzana Yamauchi; roteiro, direção e coreografia: Sônia Mota, Suzana Yamauchi; participação: João Maurício; elenco: João Maurício, Sônia Mota, Suzana Yamauchi, Ciça Teivelis, Sônia Galvão, Yone da Costa, Zina Filler; música: Ravi Shankar, John MacLaughlin, Alan Stivel, Mike Oldfield, Carl

Orff, Gerar Perotin, Guy-Joel Apriani, Michel Delaporte, Mare Chanterreau, cantos da Austrália e Extremo Oriente; figurinos: Suzana Yamauchi; cenário: Felipe Crescente, iluminação cênica: Yacov Hillel. Data de estréia: 08 de outubro de 1981. Local: Teatro Galpão, São Paulo.

Iribiri. Roteiro Original: Francisco Medeiros, José Rubens Siqueira; direção: Francisco Medeiros; coreografia: Sônia Mota; elenco: Armando Duarte, Beth Risolú, Carmem Balanchine, Claudia Decara, Darcy Bttencourt, João Carlos Aur, Márcia Claus, Marco Antonio Gomes, Maria Isabel Mano, Maria Alice Leopoldo e Silva, Patricia Ghirella, Ricardo Viviani, Wlamir Napoli; música: Bach, Vivaldi, Haendel; seleção musical: Francisco Medeiros, José Rubens Siqueira, Sônia Mota, Flávia Calabi; cenário e figurinos: José Rubens Siqueira; sonoplastia: Flávia Calabi; iluminação: Francisco Medeiros, José Rubens Siqueira; produção: Grupo de Dança Cisne Negro; fotos: João Caldas; máscaras e adereços: José Rubens Siqueira; execução de figurinos: José Vicente Peres, Antonio Nunes Oliveira; luz e som: Cinesom; operador de luz e eletricitista: Marcos Antonio Barbosa; operador de som: Dorotéia Barbosa. Data de estréia: 14 de maio de 1982. Local: Theatro São Pedro, São Paulo.

No Ar. Concepção, roteiro e coreografia: Sônia Mota; seleção musical, texto e idéias: Marco Antonio Carvalho; elenco: Ana Verônica Coutinho, Ana Maria Mondini, Áurea Ferreira, Beatriz Caroso, Cacá Boa Morte, Júlia Ziviani, Lilia Shaw, Mônica mion, Nancy Bergamin, Suzana Mafra, Alberto Cidra, Franco Moran, Fernando Lee, Giovanni Luquini, Umberto da Silva, Wlamir Napoli, Wilson Aguiar (*Elenco 1*); Ana Maria Mondini, Ana Verônica Coutinho, Lumena Macedo, Lilia Shaw, Narcisa Coelho, Nelly Guedes, Patrícia Galvão, Solange Caldeira, Sônia Mota, Suzana Mafra, Alberto Cidra, Franco Moran, Fernando Lee, Giovanni Luquini, Irineu Marcovechio, Marcos Verzani, Sérgio Funari, Tony Callado, Umberto da Silva, Cacá Boa Morte, Wilson Aguiar (*Elenco 2*); música: Bert Kaempfert, Benny Goodman, Ray Conniff, Lany Climpton, Billy Vaughn, Glenn

Miller, Henry Jerome, Burt Bachara, além de músicas de Emerson Lake and Palmer; assistente de coreografia: Hugo Travers; figurinos e cenografia: José Rubens Siqueira; projeto de iluminação: Francisco Medeiros; execução dos figurinos: Maria Cristina Tavares, Clarinda Rodrigues Alves; locução: Mário Lima; coordenação de produção: Yara Ludovico; produção executiva: Dárcy T. Iarussi. Data de estréia: 02 de maio de 1985. Local: Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo.

Fuga, Quase Libera. Obra composta por: *Valsas, Busca Opus 39, Visão, Axis, As dez mil coisas ou Tarantula e Vazio I, II, III, IV.* Elenco: Sônia Mota, Zeca Nunes; preparação de ator: Gecila Sampaio; cenografia e figurinos: Marcos Botassi; projeto de iluminação: Guilherme Bonfanti; fotografia: Gal Oppido; divulgação: Marco Antonio de Carvalho; costureira: Cristina. Data de estréia: dia 10 de dezembro de 1987. Local: Centro Cultural São Paulo (sala Jardel Filho), São Paulo.

Valsas. Coreografia: Sônia Mota (*abertura*), Val Folly (*intermezzo*), Zeca Nunes (*finale*).

Busca Opus 39. Concepção: Marco Antonio de Carvalho; direção: conjunta; música: C. Saint-Saens

Visão. Coreografia e texto: Zeca Nunes; preparação teatral: Roseli Silva.

Axis. Coreografia: Zeca Nunes; assistência: Rose Akras; música: JS Bach, J. Gilberto, E. Presley, F. Zappa.

As dez mil coisas. Coreografia: Zeca Nunes; música: G. Puccini, D. Byrne, P. Floyd, Batucada Brasileira.

Tarantula. Música: Eric Satie.

Vazio I, II, III, IV. **Concepção:** Marco Antonio de Carvalho; coreografia: Sônia Mota; direção: conjunta.

Participações como coreógrafa:

O Jardim das Cerejeiras (de Anton Tchecov). Direção: Jorge Takla; tradução do texto: Millôr Fernandes; coreografia: Sônia Mota; elenco: Cleyde Yaconis, Ednei Giovenazzi, Francarslos Reis, Walderez de Barros, Abrahão Farc, Ileana Kwasinski, Eugênia de Domenico, George Otto, Sérgio Ropperto, Carlos Silveira, Noemi Gerbelli, Osmar Di Pieri, Rubens Rollo, João Paulo Mendonça; cenografia: Jorge Takla; figurinos: Kalma Murtinho. Data de estréia: 14 de janeiro de 1982. Local: Teatro Anchieta, São Paulo.

Bolero. Concepção e direção geral: Emilie Chamie; coreografia: Lia Robatto (*solo feminino inspirado e composto a partir dos movimentos de Sônia Mota*); elenco: Simone Fero, Julia Ziviani, Lilia Shaw, Beatriz Cardoso, Regina Restelli, Patrícia Galvão, Nelly Guedes, Paula do Valle, Luciana Maluf, Mário Ênio Jarry, Alberto Cidra, Sérgio Botelho, Marcos Verzani, Tony Callado, Raymundo Costa, Cacá da Boa Morte (*Elenco A*); Simone Ferro, Leila Sanches, Mônica Mion, Áurea Ferreira, Nádia Luz, Bete Arenque, Ana Luiza Seelaender, Solange Caldeira, Ana Verônica, Franco Moran, Paulo Rodriguez, Sérgio Botelho, Marcos Verzani, Tony Callado, Raymundo Costa, Cacá de Boa Morte, Sônia Mota (*Elenco B*); Ismael Ivo, Daniela Stasi, Mariana Muniz, Fernando Lee, Ciça Teivelis, Vivien Buckup, José Carlos Nunes, Susana Yamauchi, Eduardo Costilhes, Silvia Bittencourt, Hugo Travers (*Elenco Grupo Experimental*); música: Maurice Ravel, Willian Schinstine, John Cage, Richard Trythall; músicos: Grupo percussão Agora, Elizabeth Del Grande, John E. Boudler, José Carlos da Silva, Mário D. Frungillo; assistente musical: João Paulo de Mendonça; assistentes de coreógrafos: Hugo Travers, Yara Ludovico, Julia Ziviani, Mônica Mion; figurinos: Murilo Sola; trilha sonora: Flávia Calabi; iluminação: Iacov Hillel; coordenação da exposição: Valéria de Mendonça. Data de estréia: 27 de agosto de 1982. Local: Teatro de Arena do Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

Dama das Camélias. Concepção e direção: José Possi Neto; equipe de coreografia: Sônia Mota, Suzana Yamauchi, Mazé Crescenti, Mara Borba, Mônica Mion, Júlia Ziviani, Solange Caldeira, Mariana Muniz, Simone Ferro, Marina Helou, Raymundo Costa, Denilto Gomes, João Mauricio, Paulo Rodrigues, Alberto Cidra; elenco: Ana Luiza Seelaender, Ana Verônica, Áurea Ferreira, Beatriz Cardoso, Júlia Ziviani, Leila Sanches, Lilia Shaw, Luciana Maluf, Mônica Mion, Nádia Luz, Nelly Guedes, Patricia Galvão, Paula do Valle, Regina Restelli, Simone Ferro, Solange Caldeira, Alberto Cidra, Antonio de Almeida, Cacá da Boa Morte, Carlos Demitre, Franco Moran, Marcos Verzani, Mário Ênio Jarry, Milton Carneiro, Paulo Contier, Paulo Rodrigues, Raymundo Costa, Sérgio Botelho, Tony Callado; elenco do Grupo Experimental: Ciça Teivelles, Daniela Stasi, Mariana Muniz, Fernando Lee, Mazé Crescenti, Marina Helou, Sônia Mota, Vivien Backup, Denilto Gomes, José Carlos Nunes, Susana Yamauchi, João Mauricio, Silvia Bittencourt, Luiz Vasconcelos, Ricardo Viviani; cenografia: Felipe Crescenti; aderecista: Léo Leoni; pesquisa e montagem musical: João Paulo Mendonça; cantora: Adélia Issa; pianista: Joaquim Paulo do Espírito Santo; concepção de iluminação: José Possi Neto; iluminação: Gian Carlo. Data de estréia: 21 de janeiro de 1983. Local: Teatro Municipal de São Paulo, São Paulo.

Band-Age. Autoria: Miguel Paiva, Zé Rodrix; direção geral: José Possi Neto; coreografia: Sônia Mota; elenco: Thales Pan Chacon, Miguel Magno, Carlo Briani, Fernando Wellington, Mazé Crescenti, Sonia Cesar, Roseli Silva, Tânia Bondezan, Paulo Contier (stand-in), Beatriz Barros (stand-in); direção musical: Zé Rodrix; figurinos: Miguel Paiva, Malu Grabowski; cenografia: Felipe Crescenti. Data de estréia: [?] 1983.

ANEXO I

ENTREVISTA PARA PESQUISA DE DOUTORADO SÍLVIA GERALDI
ENTREVISTADA: CÉLIA GOUVÊA
DATA: 11 DE NOVEMBRO DE 2005
HORÁRIO: 15:00 hs
LOCAL: R. SERGIPE, 424 / 2B, HIGIENÓPOLIS, SÃO PAULO, SP
ENTREVISTADORA: SÍLVIA GERALDI
GRAVAÇÃO EM VÍDEO / CÓPIA DVD
TRANSCRIÇÃO: LUDMILA STRAUBE
REVISÃO: SÍLVIA GERALDI

Sílvia Geraldi – Tem uns dados que eu queria te perguntar antes de começarmos, já que estávamos falando da formação em dança, não é? Eu vi aqui que você fez um curso de filosofia, chegou a concluir?

Célia Gouveia – Não, justamente, eu entrei na Faculdade de Filosofia, fui aluna em Campinas de Filosofia – eu fiz o clássico lá – da Margot Proença, que era a mãe da Maitê Proença, era uma figura assim, incrível, porque naquela época eu estudei no *Culto à Ciência* justamente. Então os professores eram todos caretas e tudo, de repente chegou aquela figura, uma mulher de cabelinho curto, queimada de sol, com um rosto muito bonito. E a primeira prova que ela deu aos alunos era uma pergunta, acho que do Kant. Aí os melhores alunos tiraram zero, dois, um e meio; eu tirei seis que era como um dez, foi a nota mais alta. E aí eu falei: “— *Puxa, então acho que eu posso fazer alguma coisa por aí!*”. E aí ela também reuniu um grupo para o qual dava aula na casa dela e assim foi indo.

Porque quando eu era mais nova, com uns 13 anos, eu fiz parte dos movimentos estudantis, na época em que ainda era o Jango Goulart, então tinha aqueles congressos do partido comunista, e eu com 15 anos ia em favela e tudo isso. E os meus amigos mais politizados diziam: “— *Esse negócio é muito paternalista*”. Sabe a época da *Aliança para o Progresso*, quando os Estados Unidos, para cooptar o Brasil, davam aquelas ajudas? E aí eu também comecei a achar babaca esse negócio de assistencialismo, tinha um monte de movimentos naquela época, e minha família era protestante, meu avô era pastor, mas assim mesmo eu comecei a ir nessas reuniões com padres.

E aí apareceu a Margot, que era outra coisa, era uma coisa assim de não acreditar em nada e eu fui vendo que poderia fazer alguma coisa por aí, fui me interessando pela filosofia e fiz o vestibular para a USP em [19]68, foi aquele ano bem quente. Ainda tinha exame oral, foi o Gianotti quem fez meu exame oral e tudo. E eu entrei na USP em [19]68, e aí é que eu mudei de Campinas para São Paulo, para fazer Filosofia, e a Ruth Rachou era minha professora lá em Campinas. Então ela dava aulas na Renée Gumiel, então eu fui fazer aulas de dança com a Ruth, depois na academia da Renée. Fiz aulas também com a Renée, daí fiquei também professora da escola, fazia umas aulas na escola da Márika de balé também, fiz parte do grupo da Renée. E foi aí que veio o A/5. A USP era na Maria Antônia e a gente ficava de noite guardando a faculdade dos alunos do Mackenzie. Daí ficou tudo disperso, os melhores professores foram afastados, e aí surgiu a notícia, justamente, o Maurice, a gente se conheceu, em [19]69 ele foi dirigir um balé para o grupo da Renée, fez cenário, figurino, tudo.

E aí a gente se conheceu profissionalmente e ele foi para a Bélgica e trouxe a notícia que saiu nos jornais de que o *Mudra* ia ser criado pelo Béjart, em Bruxelas, para jovens de 15 a 21 anos, de todos os continentes, para formar o intérprete total. E aí então

eu resolvi, eu larguei tudo isso em [19]70, então fiz dois anos e meio de faculdade e daí fui para a Bélgica fazer o *Mudra*, portanto não completei o curso de Filosofia.

SG – Da sua formação você acha que teve alguém ou alguns mestres que influenciaram seu trabalho e como influenciaram?

CG – Sempre me senti com mais afinidade – porque eu fazia balé e moderno – com mais afinidade com o moderno; para mim o clássico era meio um mal necessário, porque eu queria adquirir técnica, então por isso eu fazia o balé. Então a Ruth foi minha primeira professora importante, ela ia para os EUA fazer os cursos na *Universidade de Connecticut* e ela ensinava as técnicas.

A Ruth não era uma professora que criava em cima do material que ela aprendia, mas era muito bom, então tínhamos uma aula de Cunningham, uma aula de Graham, uma aula desse estilo de jazz, que seja. Então ela oferecia um painel de várias técnicas e a Renée, com aquele espírito dela, instigava a gente tanto a improvisar – foi com ela que comecei a improvisar –, quanto também ela fornecia muito gosto pelo profissionalismo, amor pelo espetáculo. Então foram as duas professoras principais que tive aqui no Brasil: a Ruth Rachou e a Renée Gumiel.

E aí, no *Mudra*, a gente tinha ao lado de todo um aparato técnico super intenso, porque funcionava o dia inteiro, de segunda a sábado. Durante a semana começava oito e meia da manhã com yoga, aula de balé, dança moderna, ritmo, jogo teatral, uns estúgios também de flamenco, de dança indiana, mas também com muita ênfase para a criação pessoal, de criar uma linguagem a partir de todo aquele material que a gente estava aprendendo. E o Béjart, que foi uma figura muito importante, vinha uma vez por ano fazer um espetáculo com a gente, assim, provocando a criação pessoal, mas ele dando uma costurada e que era apresentado em bons teatros lá na Bélgica. E o grupo, como nós fomos a primeira turma, era um grupo muito especial, porque a gente era cobaia, nem ele sabia muito bem o que ia virar aquilo, aquela experiência que ele tinha querido construir. E tanto é que naquele meu grupo tinha pessoas com personalidades muito fortes, a Maguy Marin, a Juliana Carneiro da Cunha, que são pessoas mais conhecidas, mas tem também o Pierre Droulers, que tem uma companhia na Bélgica que funciona bem, e tinha um marroquino, Alain Louafi, tinha o malgache Mamy Raomeriarimana.

E quando acabou, porque começamos com 25, mas não entrava ninguém, porque eles faziam uma avaliação final e, ao contrário, iam saindo alunos. Então terminamos num grupo de oito e formamos um grupo, o *Chandra*. A gente ainda ensaiava no *Mudra* e o diretor era o Micha Van Hoecke, que era um bailarino da companhia e era marido da Maguy na época; e o Dominique Bagouet, que deixou a companhia para integrar o grupo também – ele morreu super jovem, com 42 anos, mas super reconhecido como coreógrafo.

Então eram experiências muito vitais, a gente quase não tinha uma vida, nossa vida era aquilo, quase uma vida monástica, voltada para a criação e para o desenvolvimento técnico nosso, procurando essa junção, unir voz, texto, movimento, dança, então a gente se experimentava com muita intensidade, todos jovens, entre 20 e 23 anos, que estávamos na escola; quando saímos, tivemos mais um ano de grupo e no final, cada um queria... um tinha uma visão mais poética, outro mais política, e o Béjart falou: “— Olha, vocês fariam melhor cada um ir tentando construir o seu núcleo em algum lugar”. E foi aí que eu voltei para o Brasil, com o Maurice, e a gente começou no *Teatro Galpão* com *Caminhada*, que tinha esse marco de ter uma linguagem multidisciplinar,

num espaço que não era um teatro convencional e, como falou o Linneu Dias, o *Caminhada* deu o tom para uma experimentação.

O teatro estava muito amordaçado, por causa da censura, e a dança acabou tendo, naquele momento, um papel muito importante, porque muitos até diziam que o que tinha sido o *Teatro Oficina*, o *Teatro de Arena* num determinado momento, que o *Galpão* tinha pego essa marca da experimentação. Até nessas triagens, eu achei outro dia um texto do Linneu, para um espetáculo de um argentino que o Maurice trouxe, Benito Gutmacher, em que ele falava exatamente isso, que o *Galpão* tinha se transformado num templo da inteligência, da criatividade. Então, acho que o meu trabalho sempre, eu sempre vi qualquer criação como uma viagem, um ultrapassar-se de si mesmo, ir ao encontro de um desconhecido, você se experimentando bastante. E até hoje – dei aquela oficina¹⁹⁴ –, o que eu procuro nos meus trabalhos com grupos é isso. Como minhas oficinas no *Centro Cultural* chamavam-se *Oficinas de Criação do Intérprete em Dança*, é instigar a procura; através da procura, o encontro de uma linguagem, vendo o corpo como... como a pessoa da rua se manifesta pela voz, pelo movimento, em todas as danças populares, nos cantos, essa integração do corpo.

SG – E em *Caminhada*, fala um pouquinho? É aí que começa sua parceria na criação com Maurice?

CG – É.

SG – Esse é o primeiro trabalho que vocês desenvolvem juntos?

CG – Foi, porque quando eu voltei para cá, eu tinha já esse roteiro, o roteiro do *Caminhada*, e aquela vontade de imediatamente realizar um trabalho. E foi aí que cheguei na Marilena Ansaldi, que estava na Comissão de Dança do Estado, e o *Teatro de Dança Galpão* já estava alugado há seis meses, mas nenhum grupo achava viável se apresentar lá, achando que não, que o teatro era muito ruim, que tinha uns problemas no piso, mas eu fui visitar e falei: “— *Não! É aqui mesmo que a gente vai fazer*”. E o *Caminhada*, eu reuni, justamente com minhas antigas professoras que me deram uma estrutura... porque a Ruth falou: “— *Sempre sou eu quem puxa o barco; se você quiser puxar o barco, eu fico muito feliz*”. E ela tinha, dentro do grupo mais avançado dela, pessoas muito boas: tinha o Thales Pan Chacon, a Mara Borba, a Daniela Stasi, a Debby Growald, e outros. A Renée também me cedia o estúdio dela. Então eu me lembro que ensaiávamos no período do almoço na Renée e à noite na Ruth. Foi rápido o processo, foram dois meses e a gente já estreou.

SG – Você tinha o roteiro como falou?

CG – Eu tinha um roteiro e nós fizemos *Caminhada I, II e III*, com um desdobramento; o primeiro ainda foi dentro de um exercício, vamos dizer, que eu tinha feito com a Maguy, lá na Bélgica, que era meio absurdo: era uma mulher com três figuras em preto, que fazem como sombras, sabe? E que fazem comentários como se estivessem em uma exposição

¹⁹⁴ Refere-se à oficina ministrada aos alunos do Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, a convite meu. A atividade envolveu o trabalho simultâneo de três artistas da dança – Célia Gouvêa, Umberto da Silva e Zélia Monteiro – que ministraram cinco dias de oficinas simultâneas para três grupos diferentes de alunos, ao final das quais apresentou-se resultado do processo no Teatro Anhembi Morumbi.

de pintura, sobre um quadro, e daí repete várias vezes o mesmo comentário e isso era a primeiro *Caminhada*. O segundo era uma coisa de humor, que sempre foi um elemento que me atraiu bastante. Sempre falo numa tríade de ter humor, humanidade e construção – construção do movimento, construção coreográfica. São os três elementos que me interessam.

Então a segunda *Caminhada* era marcada por esse humor, tinha uma aparição do Maurice com bigode verde, que era muito engraçada, com um desdobramento de cadeiras, uma coisa assim. E o terceiro era uma espécie de uma fábula, o desenvolver de um povo, começava como larva e aos poucos vai se construindo até chegar ao ponto do humano, de uma civilização, do conflito; e tinha essa questão da repressão também, porque como a gente estava vivendo um período de ditadura, tinha esse desdobramento, como o histórico de um agrupamento, uma coletividade.

O *Caminhada III* era isso, o mais longo e tinha essa grande marca de usar o corpo, usar a voz, e as pessoas que estavam fazendo ainda eram todos bastante principiantes na época, mas como os dados que se pedia eram dados humanos – é isso que estou te falando: a voz, todo mundo tem –, então eles aderiram muito à proposta. Então acabou se constituindo um grupo bastante homogêneo e nós fizemos ao todo 60 apresentações, apresentamos em Campinas e Santo André também, e para a época era uma coisa extraordinária, porque normalmente a dança se apresentava sempre às segundas-feiras e nós começamos como uma temporada de teatro, como o teatro fazia, de terça a domingo, duas sessões no sábado, duas no domingo e então foi um processo bem intenso.

SG – Depois do Galpão, como foi a continuidade desse trabalho? Você falou que vocês buscavam uma relação entre a dança e o teatro, qual a formação do Maurice?

CG – Teatro. Ele se formou primeiro em belas artes e depois fez teatro, por isso ele é reconhecido aqui como um dos primeiros diretores a dar muito valor para a luz, para a iluminação dentro de um espetáculo, e isso, com certeza, vem da formação dele em artes plásticas. E depois ele teve uma formação de teatro, no *Rideau* de Bruxelas que é um centro; depois teve bolsa para ir para os Estados Unidos, em *Yale* e no *Bard College*, para fazer especialização em teatro e lá ele produziu muito mesmo, como ator, diretor, cenógrafo, figurinista. Até que ele veio para o Brasil numa turnê com o *Teatro Nacional da Bélgica*, onde ele era diretor de uma das peças, *Barrabás*, e aí o Franco Zampari o convidou para dirigir o *TBC*. E aí ele não voltou para a Bélgica com o grupo, ele ficou direto. Mas ele ficou dois anos, ele teve um contrato de dois anos, e aí ele voltou, ficou uns anos na Bélgica e em Paris também. E aí voltou no começo dos anos [19]60 para cá e teve todo um tempo de teatro, voltou a ser diretor geral do *TBC*, daí fundou a firma dele com uma peça que fez muito sucesso na época, que foi *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* e continuou dirigindo peças para outras companhias. E aí em [19]70 foi dirigir uma ópera lá em Bruxelas e aí as pessoas falaram para ele que eu tinha sido aprovada no *Mudra*, e então ele me procurou lá e foi o começo mesmo da nossa relação, logo que eu cheguei no *Mudra*, em seguida ele foi. E aí então ele ficou um tempo mais longo lá também, dirigindo peças para os teatros lá, e fez alguns trabalhos com o Micha, porque o Maurice também é mímico, então ele fez alguns trabalhos como convidado, como ator, mímico. E no quadro do *Balé do Século XX*, que era a companhia do Béjart, onde o Micha às vezes também criava uma coreografia, e assim foi em [19]72/73.

Então ele já tinha esse lado do movimento, até que em [19]74 nós resolvemos voltar e ele achou bom re-estrear no Brasil de outra maneira, em vez de fazer uma peça que já previamente existisse, um texto pré-existente, fazer um espetáculo com essa

integração de linguagens. E depois no ano seguinte ele fez um trabalho nessa direção, criação dele, que foi o *Allegro ma non troppo*, no ano seguinte, que estreou no *Teatro Galpão* também. E nós dávamos aulas lá também, tinha um grupo de professores, então ali ficava meio criando um celeiro de intérpretes, eu dava meu trabalho de criação, na época se chamava “expressão corporal”, ele dava interpretação; e tinha balé clássico e dança moderna também, com a Iracemy Cardoso, o Antônio Carlos Cardoso, depois foi a Sônia Mota, depois continuou sendo o Antônio Carlos.

E então era um período muito vivo, vivo, porque as pessoas que rodavam por ali também estavam interessadas em se desenvolver tecnicamente e criar. E teve muitos alunos, gente conhecida, a Denise Stoklos, a Rosi Campos, o Antônio Pitanga, muitos atores. E o Ismael Ivo também veio, ele participou de *Pulsões* que foi um trabalho que fiz com os alunos. E daí remontei para o *Balé da Cidade* também, no ano seguinte. Aí, durante um período, o *Teatro de Dança* passou a funcionar no TBC, onde houve uma mostra também que foi muito importante, onde fiz *Promenade*, onde não usei música, fiz no silêncio.

E depois, em [19]80, voltou a funcionar o *Galpão*. E no *Galpão*, o período terminou com um trabalho meu também, de novo, que era o *De pernas para o ar*, que tinha muito texto, tinha alguns textos da Hilda Hilst, era meio que uma revisão das bailarinas que tinham os *tutus*; era colocado também o lado humano da bailarina, a bailarina que sentava na privada, e aquela conversa entre elas sobre comida, sobre aborto, uma que estava grávida, sobre a dor no pé, e elas desciam umas escadarias se arrastando, com aqueles *tules* daqueles *tutus* longos, era muito bonito aquilo.

O primeiro trabalho do *Galpão* foi *Caminhada* e o último foi *De pernas para o ar*, quer dizer, vários grupos se apresentaram ali, foi o Viola, era o *Andanças*, tem uma leva. Mas se apresentar no *Galpão* era isso, era experimentar, sabe?

SG - Você falou da sua aula que era de expressão corporal, não é?

CG – Se chamava assim.

SG – Que elementos tinha? O que você usava na aula? Que mistura era essa?

CG – Eu dava sempre um trabalho de alongamento no chão, um trabalho de respirar as articulações. O roteiro da aula era começar no chão, depois sentado, depois em pé. E nas seqüências em pé, nós tivemos professoras lá no *Mudra*, que também foram muito boas, que eram a Diane Gray, que era americana e que vinha da Graham, mas com um pouco do Limón também; e a Carolyn Carlson deu aula também para a gente. E eu fiquei tão fascinada com a movimentação da Carolyn Carlson, ela tinha trabalhado sete anos com o Nikolais e eu fui assistir a companhia dele pela primeira vez aqui no Brasil, e inclusive ele deu uma aula-espetáculo memorável lá; aí eu me interessei em trabalhar com ele e ganhei uma bolsa dele, fui para os EUA. Então eu também incorporava muita coisa que aprendi com ele, principalmente andar de costas, que foi uma coisa que eu sempre fiquei fascinada, um trabalho sobre a iniciação, das partes do corpo que propulsionam o movimento, porque o nosso trabalho no *Mudra*, a gente não se debruçava especificamente sobre o trabalho do movimento e eu achava que aquilo tinha deixado uma lacuna, então eu achei que quem podia preencher aquela lacuna era o Nikolais, e de fato era um trabalho muito bom sobre as direções do movimentos, de todos os elementos do movimento. Então eu também incorporava nas minhas aulas esse aspecto mais humano com esse aspecto do Nikolais que é corpo, articulação. Inclusive durante muito

tempo, eu alternava as minhas criações, fazia uma vez uma que era assim: movimento. E outra onde tinha esse lado que era, como se chamava na época, de dança-teatro, aonde tinha uma proposta ligada ao ser humano, ligada à vida, das maneiras mais variadas possíveis, mas onde se mergulhava mais nesse universo humano. E depois eu também comecei a querer pôr tudo junto, tanto a coisa do movimento, quanto esse aspecto do humano. Então é por aí.

SG – Em relação ao que você falou, sobre *Caminhada e Pulsações*, você tem algum elemento de inspiração, roteiriza, sobre o que, o que te inspira a criar? Existe isso? Você começa do movimento, tem uma regra? Ou não? Cada trabalho é diferente?

CG – Acho que, em princípio, sempre varia bastante. Porque eu produzi bastante. Eu ainda estava lembrando, outro dia, não me lembro bem porque, estava tentando relembrar na minha cabeça quais eram os trabalhos que eu tinha feito, que eu mais tinha gostado. E vai muito também do momento que você está vivendo.

Por exemplo, o *Trem Fantasma*, acho que foi um grande trabalho, um trabalho muito pessoal que eu fiz logo depois do nascimento da minha primeira filha, e eu tenho impressão que aquilo me abriu uns canais na minha mente, porque eu tinha... por exemplo, um teórico do teatro, se é que se pode chamar assim, que era muito presente no centro do *Mudra*, era o Artaud. E o Artaud, eu me lembro que no programa do *Trem Fantasma*, eu escrevi umas palavras – eu tenho aí o programa, posso te dar porque tudo em tenho em muita quantidade. Eu via que era assim, não é que eu citava Artaud, eu digeri Artaud e via aquela coisa dos sentidos, da coisa do visceral, do inconsciente, então era uma coisa ligada ao inconsciente.

Por exemplo, depois, logo em seguida, eu fiz o *Promenade*, que era muito bonito também, porque é assim, sempre eu queria grupos grandes, porque acho que me acostumei, pois na companhia do Béjart eram 60, mas eu queria sempre doze pessoas – o *Caminhada* eram doze, o *Pulsações* eram doze, o *Trem Fantasma* não sei quantos eram, mas por aí. Ou seja, você sabe, quanto mais gente, mais problema, principalmente quando não tem subvenção e tudo isso. Então me lembro que eu acabei aquele *Trem Fantasma*, que eu ainda fiz três coreografias, eu me lembro que eu acabei muito machucada e em seguida eu fiz *Promenade*. O *Promenade* eram duas mulheres, eu e a Mazé Crescenti, que já morreu, então era uma coisa assim, eu me lembro que eu me encostava na lateral da coxa e ela vinha e dava vários pontapés no meu estômago, era uma coisa de machucar mesmo, e tinha a ver com uma coisa que eu estava vivendo.

Depois lembrei de outro trabalho meu, foi apresentado uma única temporada no *Balé Guaíra*, um trabalho que eu cultivei bastante, bastante tempo, que era *A Bela Moleira*, com música do Schubert, só podia ser com uma grande companhia, porque eu tinha imaginado um cenário que seria uma espécie de uma estrutura de um moinho, da “bela moleira”, um “X” metálico em que a bailarina se agarrava ali naquele eixo, e a roda rodava e ela ali naquele eixo. E tinha uns sacos de farinha, uma mesa dessas rústicas, com camponeses, e ali foi a música que deu aquele universo todo, que a bela moleira era *A Bela Moleira*. E não foi só essa vez. Eu fiz o *Contraste para três* de Bela Bartok, onde a música também era mais importante. Mas como estou te falando, o *Promenade* não tinha música. Então os pontos de partida, eles variam, e assim, eu nunca consegui fazer um texto, um texto assim, inteiro: “— *É esse texto, então vamos fazer esse texto*”. Mas assim, muitas vezes, de pegar fragmentos de texto, como esse mesmo da Hilda Hilst, que é uma escritora maravilhosa, extraordinária, e o próprio *Assim Seja?* que é um trabalho muito bom. Muitas vezes eu fazia sem música, depois é que eu ia buscar a música. Inclusive eu

nunca fui de trabalhar muito assim... por isso que eu tinha muito problema com companhia oficial, porque em companhia oficial você marca o passo junto com os acordes da música, eles ficavam completamente perdidos e acham que é você que não sabe contar a música, sabe? [risos]. Eles adoram jogar a incompetência para o coreógrafo. Não têm outras maneiras de trabalhar, outras visões, que não adianta, com esse pessoal não adianta. O *Assim Seja?* também, era um trabalho que tinha a mesma duração da música, que era uma missa profana do Pierre Henry, maravilhosa! Mas tinha bastantes movimentos bem coordenados, porque era um grupo grande, mas era uma música que não dava para contar aquela música também. Então o ponto de partida é muito variado, você falando assim, me lembro que tem gente na dança, que conheço, em que sempre o ponto de partida é o texto, mesmo que seja para sobrar pouca coisa do texto, mas é o texto.

Eu não posso te dizer isso, varia. Eu sempre gostei muito de objeto também, sempre usei muito objeto nas coisas que faço, às vezes pode ser o objeto que é o ponto de partida, o material concreto. Então é justamente isso, eu na verdade, muitas vezes, tenho aquele impulso de criação, assim: tenho que fazer, tenho que fazer. E muitas vezes eu começo sem ter as rédeas, as coordenadas completas de que é que estou fazendo. Inclusive eu acho que talvez isso seja uma fraqueza, mas eu não consigo, conforme eu vou fazendo... mas com isso também eu fiz muitas vezes umas criações apressadas, sabe, em que bate aquela coisa: tem que fazer, tem que fazer e vai, sabe?

Às vezes tem que dar mais tempo, tem que analisar mais, sabe? É com a idade agora, que eu não estou para ficar com esse espontaneísmo. Você pensa mais nas coisas... mas em geral eu acho que a música, para mim, é uma coisa que vem se acrescentar naquele universo.

SG – E como você trabalha com os dançarinos? Pede a colaboração deles na criação? Desde lá, do *Caminhada*, como é que foi?

CG – Têm algumas imagens que já me vêm claras do que eu estou querendo, mas eu sempre trabalhei com improvisação no início do processo de um trabalho que eu dizia que é como jogar a rede ao mar. Aqui no Brasil eu tinha uns problemas de autoria, porque as pessoas, se você usasse alguma coisa que a pessoa criou, a pessoa discutia: “— *Não, então eu é que sou autor*”, sabe? E não sei, acho que agora tudo mudou, porque virou um processo tão... atualmente se põe, inclusive, criador-intérprete. E então eu acho que tinha um pouco de receio às vezes, por causa de alguns problemas que eu tive de cobrança, então às vezes eu achava que então era melhor improvisar pouca coisa, mas eu acho assim, a improvisação é um processo que está cada vez mais se constituindo até numa linguagem cênica. Ou seja, você tem coordenadas, mas você não fica prisioneiro daquele repertório de maneira rígida e isso não é só quando você está sozinho, pode ser em grupo, também, desenvolver isso. Então, acho assim, a geração do Vaneau era uma geração hiper autoritária, a do Bédart. Eu diria que a minha geração é média, quer segurar as rédeas na mão, a criação, mas tem espaço para improvisar, para o intérprete participar de maneira mais intensa da criação. E eu acho que atualmente está sendo cada vez mais o intérprete-criador, o que de jeito nenhum tira a marca do criador, aquele que propôs, que definiu para onde se vai, então acho que são vários estágios.

Mas o movimento é tão infinito, não é? Você vê, eu trabalho com movimento há tantos anos, e toda hora eu ainda paro. Nossa, tem, tipo assim, sei lá, o movimento deslizado, ou o movimento com pouca energia muscular e você sempre tem o que descobrir.

SG – E em questão de organização, quando você trabalhava com Maurice, como vocês faziam na hora de organizar para a cena? A criação?

CG – Eu estava falando de sala de ensaio, eu diria que o meu negócio era sala de ensaio e o negócio dele era o palco, mais ou menos isso, sabe? Que eu ficava um bom tempo na sala de ensaio, nesse processo de criação e ele vinha era para dar essa levantada, transformar aquilo tudo em material cênico e dar todo um acabamento visual, era essa a relação.

SG – Você falou dos outros elementos, sons, elementos cênicos, figurino, luz. O que você acha que foi, daquela época, década de [19]70, [19]80, o que acha que foi inovador na sua produção?

CG – Acho que o *Caminhada* foi um grande marco, que apontou uma direção. A direção da multidisciplinaridade e da experimentação, do humor. Não só da experimentação, tinha um acabamento também e uma construção muito precisa, mas era num espírito de pesquisa, num espírito de investigação de linguagem, então eu acho que foi um trabalho importante. Depois eu citei para você alguns aí, que foi o *Trem Fantasma*, *Promenade*, o *Expediente*, que eu fiz um solo para o Violla, foi uma coisa bem urbana, um ser humano tosco, paranóico, com música do Berio, que acho que foi um bom trabalho. O *Assim Seja?* esse que falei também, *A Bela Moleira*, depois também eu fiz *Sapatas Fenólicas*, com minhas duas filhas. Eu tinha meio um fluxo assim: uma vez, faz com um grupão, depois precisava de um refluxo, ou fazer um solo, ou então fazer como eu fiz com as duas meninas e...depois eu ainda fui para a França, fiquei três anos na França, aí eu fiz o *Cinecoronariografia*, que era a partir de um exame que o Vaneau fez de fato, do coração, que lê o estado das artérias do coração, que parece uma aranha pulsando e, a partir daí, uma leitura, um estudo sobre o estado do corpo.

SG – Isso foi mais recente?

CG – Mais recente, esse estreou em Paris, em 2001, em 2002 eu fiz um vídeo dele. E depois eu fiz também um solo, que foi o último trabalho que apresentei, foi *Danças em Branco*, reunindo três coreografias com figurino em branco, que era o *Cecília*, onde acho que tem um trabalho de linguagem de movimento, justamente, que eu persigo... tem bastante movimento, essa questão da espiral, da pouca energia. O *Romance de Dona Mariana*, que eu já tinha criado e que é um trabalho que é com ritmo. Um é música contemporânea, outro é ritmo e outro é melodia, que é *Parasha*, com música de Stravinsky e que é melodia, então os três se juntavam e faziam um todo complementar.

SG – Os textos, como entram nos trabalhos? Nem todos você usa palavra, ou você usa bastante? Como são criados? Você cria?

CG – Então! Já me falaram várias vezes que eu sabia usar texto no trabalho. Sabe o que é que eu acho? É a coisa do necessário. Porque acho que você vai chegando num ponto, conforme vai amadurecendo em anos e em coisas que você já fez, que você se atém ao necessário, o que é o necessário? Então, o que é o texto necessário, o movimento necessário, a música necessária? O que não é necessário, o que polui, vai! Larga. Sabe? Até eu acho que no teatro, uma das pessoas que mais admiro, e que tem essa –

chamaria “estética do necessário” –, é o Peter Brook, por exemplo. Porque acho que os trabalhos dele têm uma espécie desse refinamento, dessa elevação, de ficar com aqueles elementos mesmo que é o que importa. Não é? Então, acho que o meu pensamento hoje é esse, é ficar com aquilo que importa. Odeio a palavra “essência”, por isso que eu uso a palavra “necessário”.

SG – Em relação à comunicação, você tem uma tendência? Você tem necessidade de comunicar coisas, sentimentos, estados, nessa linha da dança-teatro? Ou não necessariamente? Você tem essa busca expressiva?

CG – Está aí uma pergunta importante no meu trabalho, porque como eu cheguei num ponto em que tem bastante para olhar para trás, eu fico pensando que a comunicação nunca foi uma preocupação que eu tive. Eu nunca me coloquei essa questão: “— *O que será que as pessoas estão precisando ouvir? Será que isso vai bater nas pessoas?*”. Eu sempre falava que criar para mim é como despejar o balde: vai enchendo, vai enchendo o balde, aí não agüenta mais o balde cheio e precisa despejar. Então é um processo que eu nunca criei para... porque você fala: “— *Bom, você tem pouco público, então você não atinge muita gente*”. Eu falo: “— *Ou é intrínseco à linguagem, que é uma linguagem mesmo que é mais difícil; ou é porque talvez eu nunca me debrucei em cima dessa questão*”. Por exemplo, o Béjart, o *Balé do Século XX*, que vai a ginásios. Inclusive esse ano que passei revendo toda a produção do Maurice – porque ele vai fazer 80 anos ano que vem – e eu estava pensando na exposição e vejo: gente! Quantas peças ele fazia que eram um sucesso de público, que ficavam um ano em cartaz, tinha os anúncios, tinha aquela coisa toda, sabe? Acho que é uma questão de jeito da pessoa, eu nunca tive muito jeito nem para produção, nem para levantar uma produção, sabe? Para conseguir verba também nunca tive muito jeito.

Foi justamente no meu primeiro trabalho, o *Caminhada*, eu me lembro que teve muitos problemas porque nós éramos monásticos, a gente trabalhava sábados, domingos e daí começaram as bailarinas: “— *Ah! Domingo, eu tenho almoço de família, não posso, e não sei mais o quê...*”. E chegou um dia em que eu falei para ela: “— *Não senhora! Vai ter ensaio de domingo sim!*”. Ela trouxe o pai para falar comigo, para dizer da importância do almoço de domingo, e era uma época que eu era super radical, falei para o pai: “— *Sua filha é uma burguesa!*”. Ele falou para mim: “— *E você é uma prostituta!*” [risos]. O Maurice estava do lado, ficou bravo: “— *Está chamando minha mulher de prostituta?*”. Os dois se pegaram, eu sei que quebrou óculos no chão. Coisas desse tipo. O *Caminhada* fez um sucesso nos primeiros 15 dias, daí dava para ficar mais uma semana e, para avisar a imprensa, tinha que esperar a autorização do marido de uma, que estava em um pesqueiro, que tinha ido pescar e que precisava autorizar, então antes disso não podia anunciar para a imprensa que ia continuar. Então eu sei que quando acabou *Caminhada*, eu falei: “— *Eu não quero ser dona de companhia*”. E o meu destino era ser dona de companhia, mas eu acho que fui percebendo as barras que tinha que segurar, ou talvez por falta de paciência, de jeito, alguma faculdade aí eu acho que me falta.

SG – Você gosta de trabalhar com grupo?

CG – Gosto, adoro, mas as chatices eu não sei muito bem administrar, as chateações. E como fala um maestro, um dono de companhia tem que saber administrar as chateações. Você é diretora de escola, você também tem que saber administrar as chateações. Então, talvez, não sei. Agora estou em outra fase, estou fazendo *Chi Kung*, estou fazendo todo

um trabalho sobre mim mesma, sobre a minha energia, sabe? Talvez o próprio fato de você avançar em idade, ficar um pouco mais tranqüilo com determinadas coisas, talvez agora eu estivesse mais pronta do que quando tinha 25 anos, por exemplo.

SG – Mas você trabalhou com bastantes grupos?

CG – Sim, trabalhei com bastantes grupos.

SG – Você chegou a constituir algum grupo naquele período? Algum grupo seu? Uma companhia?

CG – Então! A gente chamava *Teatro de Dança de São Paulo*, mas os elencos variavam, era aquele entra e sai, nunca houve uma verba, no máximo uma pequena subvenção para fazer uma produção, às vezes um pouco mais, mas muitas vezes nada.

SG – E como era a sobrevivência?

CG – Sempre foi muito difícil e eu digo para você que atualmente está ficando impossível, por causa da doença do Maurice, que estou vendo que a única opção é ir embora daqui, porque a única coisa que a gente tem é esse apartamento. Mas assim mesmo, nessa região o condomínio é muito caro. E o problema que ele tem, falam que não é bom mudar, porque perde as referências, porque aqui ele está acostumado, vai ao terraço, vai pra rede, vai pra cama, sabe? Não é um momento bom para sair daqui, mas o problema é que ele tem uma pensão mínima e eu não tenho nenhuma entrada fixa, então, quer dizer, você vive de umas economias, mas que uma hora acaba e você começa a ficar assustado em determinado momento.

SG – Mas naquele tempo era tão difícil quanto agora, em termos de subvenção? Porque na época do *Galpão* tinha, não? Uma subvenção do município, do estado?

CG – O Estado pagava o aluguel do teatro, pagava a nós como professores e dava uma ajuda para a montagem, mas que era bastante modesta. Isso não era muita coisa não.

SG – Sobrevivia-se dando aulas basicamente?

CG – Sim, dando aulas e mesmo assim, era esporádico. De vez em quando eu fazia algumas coreografias para companhias que me remuneravam melhor. O que também me segurou bastante, para eu não desistir, foram algumas bolsas importantes que ganhei, que acho que inclusive tem gente até que fica com raiva, mas eu tudo concorri por edital, então que ninguém venha me falar nada. Tem gente que teve emprego fixo a vida inteira: “— *Ai!! Olha que ela ganhou tantas bolsas!*”. Ganhei porque algum organismo tinha que ter um reconhecimento pelo meu trabalho. Eu tenho que reconhecer que meu trabalho teve uma marca que é da criatividade. Podem discutir o que for, mas tem (e que é uma coisa que eu ainda tenho)! Porque outro dia me chamaram para fazer uma pulga, aí pus uma calcinha de renda que ficou sendo uma máscara na cabeça, então eu sei que meu trabalho tinha essa marca que muita gente falava: é instigante e de procura e de realização e de construção também. Então é verdade, eu tive o reconhecimento, todas as instituições, aí eu recebi bolsas, agora bolsa é um ano, mas isso já te dá um alento, não tem continuidade, mas te dá um alento para continuar.

SG – O que você está fazendo agora, Célia?

CG – Justamente, durante esse ano, que é que eu fiz? Eu comecei o ano com o programa *Caravana FUNARTE*, fui para o Paraná e Rio de Janeiro, fui com o *Danças em Branco*. Quando voltei, eu mergulhei praticamente por seis meses no levantamento do material do Maurice, porque aqui em casa tem milhões de malas, baús, de caixas de papelão, que eu nunca tive idéia do que tinha lá, e nos armários, porque aqui tem armários no corredor, em todo lugar, de tanta coisa que tem aqui guardada nessa casa. O objetivo principal para mim era fazer esse levantamento para a exposição dele o ano que vem, está sendo escrito um livro sobre ele pela *Coleção Aplauso* e para isso eu tinha que ir preparando todo material, porque quando a gente se conheceu ele tinha 44 anos e ele tinha todo um passado do qual eu não participei e ele sempre guardou tudo, tudo, tudo, programa desde os anos [19]40, [19]50, cartazes, tudo. Então nesse ano dei ênfase para essa preparação do evento para o ano que vem. E até agora já fiz contatos com muitas instituições e não tem nada de concreto com nenhuma instituição. E é isso, quero dar prioridade para sair esse evento.

SG – E está buscando patrocínio?

CG – Sim, para esse evento: “*Maurice Vaneau, artista múltiplo, 80 anos*”. É esse evento que seria procurando coincidir o lançamento do livro com a exposição. Que é uma exposição, inclusive, que eu acho que, como ele guardava tudo, recortes por exemplo de toda aquela época, com Cacilda Becker, Walmor Chagas, artigos de imprensa, fotografias, todo o período do TBC, é um material muito rico. Que eu acho que para universidades de teatro, alunos de teatro, acho um material muito rico consultar toda essa época, são décadas, que ele chegou aqui em [19]55, a última peça que ele dirigiu foi em [19]97, foi o *Beethoven*, então dá mais de 50 anos de produção. Porque ele começou a fazer teatro em [19]48 na Bélgica, então, enfim, é isso.

E, à parte isso, eu também trabalhei sobre um solo, porque nesse momento, justamente depois de trabalhar com muitos grupos – continuo gostando de trabalhar com grupos –, felizmente eu tive aquelas oficinas que eu dava no *Centro Cultural*, que acabavam com uma apresentação. E eu acho que obtive resultados muito bons lá. Mas à parte isso, o meu trabalho artístico, justamente, depois de velha, eu tenho trabalhado sobre os solos. Porque é o momento. Para você reunir grupos, você arcar com todos os problemas de organização, no momento eu não estou apta. Então para manter meu trabalho vivo, eu tenho me concentrado nisso.

E gosto de dar aulas, estou com uma proposta que espero que dê certo, também de uma ONG, para construir um espetáculo com jovens da periferia, isso eu gostaria. Mais uma vez, essa coisa de mexer com bastante gente, isso me dá prazer. Eu gosto de ensinar, quando aquilo desemboca em alguma coisa, porque aí você tem aquele desafio da construção.

SG – E tem uma ligação? Quer dizer eu não consegui acompanhar seu trabalho, mas me parece que tem uma continuidade entre uma proposta de trabalho corporal, técnico corporal, e o que vai para a cena, o processo de criação.

CG – É uma coisa só sim. Inclusive porque também o que vai para a cena é o que molda, o que integra.

SG – Não é que tem aulas de balé clássico e depois coloca alguns elementos de teatro, não me parece isso, você vai construindo as coisas agregando isso. Não sei se estou correta, mas pelo que você fez na Anhembi...

CG – Pois é, eles entrando com aquela lousa maravilhosa, e você vendo só os pezinhos deles, é isso, é a coisa de observar, de estar atento, porque você vê, aquele material é maravilhoso, é cênico para caramba aquilo, não é?

SG – Sim. A idéia foi bárbara.

CG – Aquela entrada deles vendo os pezinhos debaixo e eles empurrando, era super engraçado. E você vê ali, era uma frase da Hilda Hilst também: “— *Como pensar o gozo envolto nessas tralhas?*”. É criar um universo. Criação, o que é? É criar um universo. Então você não precisa de muita coisa, você tem essa frase e cria um universo para aquela frase.

SG – E você jogou a frase e aí começaram a trabalhar sobre ela?

CG – É. Exatamente. Joguei aquela frase e a gente inclusive explorava a frase de maneira vocal, assim, o como dizer essa frase e o que ela evoca também.

SG – Corporalmente?

CG – É, corporalmente, tudo. Ou trazer um objeto, trazer uma tralha e as coisas vão se impondo por si mesmas.

SG – E você sente isso no seu processo desde lá? É mais ou menos semelhante ou você acha que mudou?

CG – Acho que o que eu acreditava há tantos anos, eu continuo acreditando. E no que não acreditava, continuo não acreditando e, claro, eu adquiri muito maior facilidade para mexer com as pessoas no espaço, por exemplo, e invadir outros espaços também, sair do espaço da cena. Mas, olha! Isso é uma boa pergunta, porque naturalmente você vai passando por fases, você perde umas coisas em agilidade, você também reflete mais sobre coisas. Agora, o que eu te digo como reflexão é que eu sinto assim, justamente você que é da universidade, é essa questão da universidade. Que acho que é uma coisa muito importante, no que acontece em São Paulo, que corresponde a uma convicção minha, mas muito arraigada, que eu sinto assim: que existe a criação artística, ela requer essa construção, não tenho a menor dúvida que isso implica você pensar, racionalizar coisas. Agora, é um trabalho, a presença do inconsciente na criação artística é algo inquestionável também e sinto que existe um movimento poderoso hoje que é refletir a arte sob o ponto de vista da neurobiologia – não é novo isso, não foram eles que inventaram, não é novo – e ficou uma coisa dogmática e aí os artistas acham que tem que ter uma equação, ou o nome de um cientista no meu trabalho, porque senão, não rola.

E eu estou achando isso daninho, porque, primeira coisa, virou um dogma, e por isso que falo que repenso, porque justamente eu sou uma pessoa que nunca foi próxima da academia, sempre desconfiei da academia e isso, lá, desde quando a gente estava lá no *Mudra*. É como se a academia te pusesse uma camisa de força, que aí o professor

pensa no seu salário, regular, quando justamente seria uma coisa para ter um pensamento de ponta, que tem as condições. E então eu acho que isso, esse é o ponto que tem que tomar cuidado, para que se tenha sempre em mente, se for uma universidade, que seja essa coisa da investigação, a mais embasada e que não leve ao conformismo, aquela coisa do meio funcionário, então que eu cumpro as minhas obrigações, porque isso se choca com o espírito artístico, então é uma coisa que eu acho que é para a gente refletir.

SG – Vamos dar uma pausa?

CG – Vamos tomar um café?

[FIM DA ENTREVISTA]

ENTREVISTA PARA PESQUISA DE DOUTORADO SÍLVIA GERALDI
ENTREVISTADA: CÉLIA GOUVÊA
DATA: 12 DE FEVEREIRO DE 2008
HORÁRIO: 19:30 hs
LOCAL: R. SERGIPE, 424 / 2B, HIGIENÓPOLIS, SÃO PAULO, SP
ENTREVISTADORA: SILVIA GERALDI
GRAVAÇÃO EM K7 E VÍDEO / CÓPIA DVD
TRANSCRIÇÃO: TRANSCREVE – Transcrição Expressa
REVISÃO: SÍLVIA GERALDI

Sílvia Geraldi – Eu fiquei pensando da gente aprofundar alguns dos temas que a gente começou, da entrevista. Aí, lendo os jornais, tem alguns elementos sobre os quais eles falam, por exemplo, do *Caminhada*, do *Pulsões* que, como eu não vi os espetáculos e a gente não tem nenhuma imagem visual, me interessaram. Por exemplo, no *Caminhada* alguns jornais falam da garrafa de *Coca-Cola*, da cadeira, a máscara que eu vi em várias das fotos, as “três *Caminhadas*”. Então eu fiquei pensando se a gente não poderia conversar um pouco isso, sobre os espetáculos em si. E aí é claro, você [vai] resgatando em sua memória o que for aparecendo.

Célia Gouveia – Você sabe da minha trajetória; eu tive uma trajetória também política. Eu não sei se eu já te falei que, com 13 anos, eu freqüentava não só os congressos estudantis, mas também os congressos do Partido Comunista, o tempo do Jango Goulart. Daí eu vim para São Paulo fazer filosofia, em [19]68, na Maria Antonia, onde funcionava a Faculdade de Filosofia. Então eu participei de todo aquele movimento político, embora nunca tenha pertencido a nenhum partido político. Acho que era um senso crítico muito grande, mas eu estava presente. Quando eu fui para a Europa, foi justamente logo depois que houve o *AI-5*. E justamente na Europa eu mantinha um contado muito estreito com a Maguy Marin, cujos pais também eram comunistas e que fugiram da Espanha para a França por causa do franquismo. Ela nasceu na França já, em Toulouse, que era o reduto dos espanhóis que vinham, atravessavam os Pirineus – muitos a pé – e iam para lá. Nós tínhamos em comum isso, essa questão da política. Inclusive, eu aprendi espanhol com ela, por canções políticas. Então eu tinha essa perspectiva. E a ditadura foi endurecendo cada vez mais nesse período em que eu estava na Europa. Em [19]73 houve o golpe no Chile. Então a minha intenção, voltando para o Brasil, era assumir uma posição política. Inclusive, o Maurice dizia que a dança naquele momento, através do *Galpão*, podia vir a ocupar um lugar que tinha sido antes do *Teatro de Arena*, do *Teatro Oficina*, porque a dança, sendo uma linguagem que não era direta com as palavras, era mais fácil driblar a censura, embora houvesse; os censores vinham assistir aos nossos espetáculos.

S.G. – Antes de apresentar ou...?

C.G. – Antes de apresentar. Já no *Mudra*, nós éramos oito no grupo. Havia perspectivas diferentes, vontades diferentes, objetivos diferentes na maneira de direcionar essa linguagem multidisciplinar que nós estávamos praticando. Então alguém tinha uma visão mais poética e eu tinha uma visão política. Eu ia, inclusive, lá sempre que havia um grupo da Antuérpia, que montava textos do Dario Fo, que eu não perdia nenhum deles. Aí teve o *Movimento Primeiro de Maio* num capitel, em várias cidades da Bélgica, se reuniam

músicos, bailarinos; eu fiz um solo para participar. Mas eu via, assim – Brasil! Porque lá era um país onde tudo estava tão bem resolvido que não tinha por quê.

Aí eu cheguei com esse roteiro do *Caminhada* já escrito; nem se chamava *Caminhada*, se chamava *Procura-se*. Daí, naturalmente foi no processo de trabalho que eu fui encontrando. Mas havia uma personagem opressiva que era justamente a Ruth, que usava uma máscara num certo momento, uma capa. E esse jogo com as garrafas de Coca-Cola correspondia a um jogo de manipulação, que o número de garrafas de Coca-Cola correspondia ao elenco. A *Caminhada I*¹⁹⁵ era como o nascimento e o desenvolvimento de um povo. Começava com um movimento como pedaços de corpos, larvas – eu me lembro que alguém usou essa expressão “larvas” –, que aos poucos iam saindo do chão, uns penetrando pelos buracos dos corpos dos outros, até que se constituía num povo mesmo. E no comando desse povo havia esse personagem manipulador da Ruth. Tinha uma cena que era violenta, que lembrava um pouco tortura, e depois esse povo ia embora. Então era uma tentativa de uma abordagem política do tema, de me posicionar politicamente naquele momento. Eram três *Caminhadas* e essa ficou sendo a *III*, a mais longa, que durava 45 minutos.

S.G. – Das larvas e a máscara!?

C.G. – Isso, do povo. E aí *Caminhada I, II e III*. Essa última, de 45 minutos, com todo o elenco, que eram doze.

A *Caminhada I* foi baseada num exercício dirigido pela Maguy lá, quando nós tínhamos o *Chandra*. Não chegamos a apresentar cenicamente, ficou enquanto um exercício, mas já era um olhar beckettiano da Maguy, ela já estava carregando aquela coisa do Beckett que foi estourar no *May B* mais tarde, de [19]81 – isso nós fizemos em [19]74. Então era assim: eu era uma personagem que tinha um lenço na mão e tinham três personagens atrás de mim vestidos de preto, que repetiam exatamente os meus gestos em tudo o que eu fazia. Era uma situação como se eu estivesse numa galeria de artes plásticas, numa exposição de fotografia. Então eu dizia a frase: “— *É verdade! Parece um quadro. Os fotógrafos de hoje não fazem mais fotos como essas, não é?*”. Depois ia, mexia e repetia a mesma frase: “— *É verdade! Parece um quadro...*”. Então era alguma coisa ligada à mente.

A segunda caminhada foi muito curiosa porque ela não foi nada planejada e ela surgiu dos elementos que nós tínhamos ali; eram cadeiras que se encaixavam umas nas outras. Então parecia no começo, vamos supor, que tinham três cadeiras que se desdobravam em seis e tinha um jogo – ali que havia muito humor! Era o lado desse *Caminhada II*. Então eram elementos que iam se somando. Eu me lembro que eu começava tocando piano, justamente, uma cantiga do Villa-Lobos; tinha um piano lá no *Galpão*. E também pequenos textos que cada pessoa dizia. Eu me lembro do [texto] da Mara, a fala que eu dei para ela, que era: “— *Quando era pequeno, queria ser condutor de bonde. Quando cresceu, cresceu seu desejo – quis ser condutor ‘du Monde’*”. [risos] Então eram assim. Também tinha a ver com o poder, mas era muito humorado. E tinha uma aparição do Maurice com o bigode verde, ele vinha assim, a cadeira virada de bruços e ele nadando naquela cadeira; um personagem ali fantástico que ele fez.

Então eu sinto que apontamos para três direções. E também eu não sei se eu já te falei do Thales Pan Chacon, que era uma pessoa que eu achava muito inteligente que

¹⁹⁵ Embora na entrevista Célia tenha falado *Caminhada I*, ela na verdade se referia à terceira parte, *Caminhada III*.

participou do elenco. Ele fez o seguinte comentário, ele falou que esse último – o *Caminhada III* – era uma obra, se completava; então que ela já tinha se acabado; não tinha mais o que acrescentar nela, podia então ser esquecida. Que o primeiro era mais subjetivo, o universo interno, introspectivo. E que essa segunda, que via naquilo um manancial para desdobramento e um espírito também, um espírito. Tinha ali mesmo um lado poético, um lado de humor. Então eu acho que era isso. Talvez fosse meio inacabada, mas era forte essa *Caminhada II*.

S.G. – Vocês usavam a palavra?

C.G. – A palavra.

S.G. – Mas eram textos ou eram pedaços, trechos?

C.G. – Era como no *Mudra*: a gente tinha todo esse trabalho, o intérprete total, o corpo concebido como expressão total do corpo, incluindo a voz. Então era natural que já dos roteiros surgisse essa fusão: a dança com imagens e com fragmentos de textos. Às vezes eram palavras ritmadas. Você falou também do *Pulsações* que veio depois, eu me lembro que cada bailarino escolheu uma frase com doze sílabas. Então cada um falando ao mesmo tempo aquela frase de doze sílabas criava uma cacofonia, mas eles falando de costas para o público e com o corpo fechado, aquilo ficava uma sonoridade incrível! No *Caminhada* eram jogos mais rítmicos, vocais, porque justamente essa coisa da comunidade, daquele povo, e passa uma coisa para o outro... Então havia esses jogos rítmicos. Eu acho que isso foi uma constante no meu percurso, que a palavra vem naturalmente. Não é que fala: “— *Agora eu vou introduzir a palavra*”. Não. É na própria maneira de você pensar.

Eu também tenho pensado muita coisa, que é a questão de como se dá a comunicação pela dança num trabalho cênico. Tantas vezes, eu pensava isso, falando: “— *É um contato que é físico, que atinge essa área do sensorial*”; e vê essa palavra simples, que é “iconográfico”. A dança é uma linguagem iconográfica. Então é dessa maneira que ela é transmitida para a pessoa que recebe, não é? Aquele símbolo, aquele signo... ícone, que contém tudo, não é? O signo. Eu acho que é isso. Que ao mesmo tempo que se junta por um dos grandes mentores do trabalho desde o tempo do *Mudra*, que era o Artaud, e que falava tanto nessa comunicação pelos sentidos, que atingisse nervos, os líquidos do seu corpo, justamente para se afastar de tudo que fosse a palavra literária, que deveria voltar aos livros, de onde nunca deveria ter saído. Então é isso, é a criação de um universo cênico através de todos os recursos que o corpo oferece, aliado a elementos visuais que ampliem essa imagem, esse ícone, essa comunicação.

S.G. – Vocês usavam músicas, ou era mais o efeito rítmico que virava sonoridade? Como era?

C.G. – Desde lá o processo, não se partia de uma música. Como havia momentos com sons, vocais, ou alguém que toca um instrumento de música. Daí, quando o trabalho estava em pé, é que se avaliava: “— *Não. Aqui, esse momento pede uma sonoridade*”. Então se acrescentava, mas depois do trabalho construído.

S.G. – E vocês construíam com o material que vinha? Vocês jogavam as propostas para os bailarinos e atores e eles devolviam? Como era a criação, o processo da

criação? Você chegava com as idéias ou você chegava com elementos coreográficos?

C.G. – O Béjart falava uma coisa que era bonita, eu achava. Ele dizia assim: “— *A gente começa com o momento da visão, em que tudo é ilimitado. E depois é no momento da construção onde aparecem todos os limites e os desafios para a construção coreográfica*”. Então, é assim: eu posso ter um roteiro, eu posso ter imagens, eu posso ter células de movimento coreográfico, mas a construção se faz no momento em que você está com os intérpretes na sua frente. Então isso é uma coisa que eu aprendi, que é você não se apegar absolutamente àquele percurso individual que você fez antes de ir para a sala pela primeira vez, porque ali é um outro universo que se forma. E com certeza muitas das intuições que você teve, que vão orientar a construção, elas vão tomando forma aos poucos, elas vão se concretizando. Mas é uma coisa assim: durante algum momento, antes tinha... eu me colocava um pouco esse problema de autoria: “— *Não! Se o trabalho é meu, como eu posso solicitar improvisação?*”. Mas, gente, é uma coisa que a dança foi evoluindo e ela mostrou o caminho.

Hoje você sabe exatamente o que você quer como qualidade de movimento; você sabe exatamente o que você quer como percurso no espaço; mas você não chega e vai dar. Você faz um esboço ao bailarino do que você está querendo – o impulso do movimento, os planos, as dinâmicas –, mas você não chega para o bailarino e marca cada passo que ele vai fazer. E naquela época o meu processo era semelhante, ele deixava um espaço para o intérprete; mas, ao mesmo tempo, o intérprete era bastante dirigido e conduzido. Porque eu sabia o que eu estava buscando, o objeto da investigação, o objeto da pesquisa e, inclusive, como qualidade de movimento. Não existe coreografia feita pelo coreógrafo e os bailarinos lá. É um processo que vai fazendo junto. É junto!

S.G. – **Eu achei interessante também, que eu li em algumas críticas... Não. Foi numa reportagem que acho que vocês tentaram entrar na *Campanha de Popularização [do Teatro]* e eles não aceitaram porque achavam que era uma linguagem que estava mais para dança do que para teatro.**

C.G. – Isso para a gente foi uma catástrofe. Porque veja bem, o Maurice, até então, tinha um percurso como diretor teatral. Depois de um tempo fora do Brasil, ele voltou e estreou o *Caminhada* junto comigo. Ele também queria se lançar nessa aventura porque ele tinha acompanhado todo o nosso processo lá. Eles vieram com esse argumento. E quem veio com esse argumento? Foi a APETESP. Quem era a presidente da APETESP na época? Era a Eva Wilma. E aquilo foi uma incompreensão tão grande deles, porque havia um diretor de teatro, havia texto. “— *Não! Isso é dança*”, sabe? Então eu lamento porque o próprio Vaneau rompeu com a classe de teatro porque achou que aquilo era um atraso. Aí ele foi se voltando cada vez mais para a dança porque a mentalidade que ele percebeu ali... Justamente havia essa proposta de fusão, de fusão; e houve uma incompreensão, houve uma marginalidade, porque nós não tínhamos verba, nós tínhamos só o teatro. Daí fica esse começo, você já começar desembolsando; ele tinha acabado de vender com os irmãos a casa da mãe na Bélgica, voltamos para cá e aí começou a investir o dinheiro da herança dele na dança.

S.G. – **Esse grupo era um grupo que foi montado lá com alunos. Então vocês trabalhavam sem verba, praticamente?**

C.G. – Não. Eu estou falando aqui, quando nós chegamos.

S.G. – **Mas aqui mesmo, esse grupo do Galpão?**

C.G. – Isso! Pois então! Eu cheguei no Brasil já com esse projeto de montar esse espetáculo e foi muito rápido, que eu cheguei em setembro e estreou em começo de dezembro. E foram as minhas duas antigas mestras, a Reneé Gumiel e a Ruth Rachou, que colaboraram muito. Porque a Ruth Rachou me ofereceu o estúdio à noite e falou: “— *Estou cansada de puxar o barco. Você quer meus bailarinos, os bailarinos mais adiantados para fazer um trabalho? Pegue quem você quiser*”. E ali foram vários, foi Mara Borba, foi o Thales Pan Chacon, foi a Daniela Stasi – uma meia dúzia. E a Reneé Gumiel me cedia o estúdio dela na Rua Augusta do meio dia às duas. Então ensaiávamos do meio dia às duas uma das *Caminhadas* – acho que era a I –; e à noite, era das 8 às 11, ensaiávamos no estúdio da Ruth a *Caminhada III*. E daí começamos nos finais de semana também, até passarmos para o *Galpão* mesmo. É interessante como você vê a questão que se chama de “sincronicidade”, quando as coisas devem acontecer; tudo colabora, tudo coopera para que aconteça. Então houve isso, essa colaboração. Marilena Ansaldi que me mostrou o *Galpão*; a Ruth, a Reneé e tudo. E aí você sabe, nós fizemos sessenta apresentações, era algo completamente inédito. Nós ficamos três semanas em dezembro, voltamos em março para não sei mais quantas semanas do *Galpão*. Fizemos Campinas, Santo André... Enfim, não era comum. Nós fizemos como uma temporada de teatro, de peça de teatro: duas sessões no sábado, duas sessões no domingo.

S.G. – **Entendi. Então, simultaneamente aconteciam as suas aulas de expressão corporal lá no Galpão?**

C.G. – A partir de março. Em dezembro a gente estreou; mostrou que o *Galpão* era um espaço viável. Então em março começaram as aulas, quatro professores: a Iracity, balé clássico; acho que era o Antonio Carlos Cardoso, que também era o diretor do então *Corpo de Baile do Municipal*, moderno; eu dava de expressão corporal e o Maurice de interpretação. As aulas, se eu não me engano, aconteciam das 11h da manhã às 5h da tarde, algo assim. E aí, em diante eram os espetáculos; por isso que eu ficava lá direto até meia noite e voltava para casa. Mas era um pique porque era uma coisa que a gente estava construindo. E a gente nem percebe. Quantos anos depois? Vinte, trinta anos que você percebe que você estava fazendo história, que você estava vivendo um momento histórico. Mas quando você está vivendo, você não sabe, você está vivendo aquilo simplesmente. [risos] Está fazendo, mas depois...

S.G. – **Depois disso você fez, em [19]75, *Pulsões*, é isso?**

C.G. – Isso. Com os alunos meus desse curso.

S.G. – **De lá.**

C.G. – De expressão corporal, entre os quais, o Ismael Ivo, que fazia um personagem importante. Tinha uma bacia de acrílico cheia de água. E ali era um trabalho de movimento porque eu achei que eu queria partir de um outro prisma ali. Então foi um trabalho de movimento mesmo, começava mexendo em grupos: quatro assim em pé de

perfil, quatro deitados, quatro em fila, mexendo só o pé, depois só a mão, as várias partes do corpo. Daí teve os duetos. Só corpo, mas tinha esse acompanhamento vocal criado por eles mesmos.

E o *Pulsações* foi um trabalho de movimento que o *Corpo de Baile Municipal* me convidou para remontar para ele no ano seguinte, em [19]76. Em [19]76 também eu fui para Nova York, eu passei lá acho que uns quatro ou cinco meses, porque eu achei que na formação do *Mudra* a nossa lacuna era o domínio da linguagem de movimento simplesmente, que eu vi que isso os americanos tinham de sobra. Então eu achei que eu tinha algo que aprender ali e eu fui. E foi bom, foi rico. Reencontrei também alguns colegas do *Mudra*, também fizemos um trabalho juntos. Também foi aí que eu reencontrei a Henrietta Bagley, artista plástica, que começamos também a desenvolver um trabalho juntas. Aí fomos sempre trabalhando nessa fusão. Talvez eu incorporei mais ainda as artes plásticas, através da Henri que isso foi aparecer no *Trem Fantasma*. Porque quando eu voltei dos Estados Unidos, eu estava grávida da Lara e foi aí que houve o convite para fazer o *Isadora, Ventos e Vagas*.

S.G. – Foi logo depois que você voltou dos Estados Unidos que você fez o *Isadora*?

C.G. – Foi. Cheguei, aí era o centenário do nascimento, com um elenco excelente, figurinista maravilhosa, a Ninette Van Vuchelen. Eu só lamento...

S.G. – Quem era o elenco?

C.G. – A Ruth Rachou, a Juliana Carneiro da Cunha, a Júlia Ziviani, a Calu Ramos, a Mara Borba, a Vivian Backup, a Marília de Andrade com as três filhas... enfim, como falou na época aquele jornalista que era muito, ele era de espetar as pessoas, mas ele disse assim, quando ia estrear o *Isadora*: “— *Os figurinos são de Ninette Van Vuchelen, a direção de Maurice Vaneau. Finalmente Isadora Duncan terá, nas nossas terras tupiniquins, o caviar e o champanhe que ela prezava tanto, que lhe eram tão caros!*”. [risos]

Mas ali, o que eu lamento só é que foi muito pouco tempo e não deu para amadurecer. Tem várias coisas, e isso é muito sofrido quando você faz alguma coisa e depois você vê soluções que poderiam ser mais desenvolvidas e que você não teve o tempo suficiente para chegar aonde você gostaria de chegar. Então a gente vê como exemplo companhias... mesmo a minha filha agora, que está na *Companhia Maguy Marin*, que dois meses antes de uma estréia fica doze horas num estúdio.

[Fita 1 – fim do lado A]

C.G. –... coisas que eu gostaria de ter feito no *Isadora* e que não tinha dado. Não tinha dado, porque a Ruth Rachou, que foi a minha professora desde a adolescência. Ruth Rachou foi minha professora em Campinas na *Academia de Ballet Lina Penteado*. Eu tinha 16 anos e eu achava aquela figura o máximo! Para mim ela era assim o exemplo da mulher livre, autônoma. Então eu admirava muito a Ruth Rachou, uma mulher muito bonita. Ela foi minha professora em Campinas e em São Paulo, porque ela dava aulas na Reneé Gumiel; foi por causa dela que eu fui para o estúdio da Reneé Gumiel. Quando eu voltei, eu coreografei a Ruth várias vezes: no *Caminhada*; e duas vezes fazendo o papel da *Isadora*, no *Isadora, Ventos e Vagas*, em [19]78; e no *Nijinsky*, do Naum e do Violla, de [19]87. Agora, quando me propuseram de coreografar cerca de 10 minutos dentro do

espetáculo em homenagem a ela, me veio a Isadora, que eu achava a Ruth a reencarnação, porque a Ruth nasceu no ano em que a Isadora morreu, existe uma semelhança física e tudo isso. Aí algumas visões que eu gostaria de ter desenvolvido no *Isadora, Ventos e Vagas* e que não foram possíveis, agora eu estou querendo jogar aqui.

S.G. – [Está] Retomando.

C.G. – É, é! Interessante esse processo, vamos ver se eu consigo porque aí, inclusive, de movimentação está indo bem, mas eu queria que a grávida entrasse nua e andando simplesmente – perfil, costas, perfil, frente e sai; nua, nua, nua. E aí ela volta semi-nua ou mesmo vestida, mas para mim isso era uma coisa básica. Agora estamos tentando achar a figura, que não precisa ser necessariamente uma bailarina.

S.G. – Só tem que estar grávida?

C.G. – Tem que estar “gravidíssima”! Nós estamos tentando pôr anúncios em escolas de dança e falando com as pessoas que a gente conhece para ver se aparece. Tem um produtor, está na mão dele de procurar. Vamos ver se a gente encontra.

S.G. – Célia, em *Isadora, Ventos e Vagas* então você reuniu esse grande elenco e essas pessoas, muitas delas estavam no *Corpo de Baile, no Balé [da Cidade de São Paulo]*?

C.G. – Teve uma grande figura, que foi quem me convidou para fazer o trabalho e que era da comissão de dança na época, que era o Casimiro Xavier de Mendonça. Ele era uma pessoa muito requintada, muito refinada. Eu estava chegando, eu estava meio por fora, mas ele sabia muito bem: “— *Ah! Tal pessoa está saindo do Balé da Cidade, tal pessoa toparia*”. Ele me ajudou a formar esse bom elenco, o Casimiro.

S.G. – Só voltando um pouquinho – quando você vai para os Estados Unidos, você faz aula com o Nikolais?

C.G. – Isso. Eu tinha ganho uma bolsa... Ele tinha estado no Brasil e foi assim: quando eu estava ainda no *Mudra*, a Caroline Carlson, que tinha dançado com ele por sete anos e depois tinha ido para a Europa, deu aulas para a gente no *Mudra*. E eu achava não só a figura daquela mulher assim longilínea, mas a movimentação dela, eu achava um arraso aqueles movimentos dela. Mas eu achava que era uma movimentação própria, pessoal, porque a gente estava acostumado a trabalhar na personalidade do intérprete. Então eu achei que aquilo era dela. Quando eu vejo – acho que foi em [19]75 – a companhia do Nikolais veio e eu vejo no palco, sei lá, doze bailarinos todos se movimentando como a Caroline Carlson, eu falei: “— *Que pessoal coisa nenhuma. É esse coreógrafo*”. Então eu falei: “— *Eu quero trabalhar com esse coreógrafo*”, que eu estava inclusive querendo como ferramenta, como instrumentalização para o meu trabalho coreográfico, um maior domínio do trabalho corporal coreográfico, eu falei: “— *É isso que eu estou querendo*”. Aí ele me deu uma bolsa e eu fui passar então esse período lá.

Mas eu conheci outras pessoas que me marcaram e talvez me marcam até hoje. Por exemplo, uma japonesa que se chamava Key Takei, que fazia um trabalho com pedras que eu achei fantástico, como todos os orientais têm essa espécie dessa lentidão, dessa sabedoria, dessa conexão com o tempo, com o espaço. Então eu também achei...

porque eu sempre fui uma pessoa muito elétrica, muito a mil por hora, então isso para mim era algo, sobretudo então quando eu fiquei grávida, [que tinha] tudo a ver comigo, sabe? Esse assentar do tempo que, aliás, agora que eu estou bem mais velha, é uma coisa que você busca, essa espécie de fazer as coisas com tranqüilidade, com calma, com concentração.

Porque em Nova York tem de tudo lá. Não é falar: “— *Ah, você vai para Nova York? Então lá é tudo linguagem...*”, mesmo se a dança americana é mais atlética, pela história do povo, ela tem esse aspecto do trabalho mais pelo movimento corporal do que por propostas mais intelectuais como é na Europa, mas tem de tudo lá. Lá tem todos os povos circulando; então também têm muitos japoneses que estavam se fixando lá. Eu acho tão importante a gente estar aberto, em estado de disponibilidade, não é? Quando você vai para um lugar novo, forçosamente você... ou você vai embora depois de uma semana, ou você abre os seus poros para ver que é isso. [risos] Sabe, vai se contaminando.

S.G. – Você foi em [19]76 e você volta quando para cá?

C.G. – Eu voltei em [19]78. Entre [19]76 e [19]78 eu dei uma volta para cá, até fui para Bahia para o Festival de Arte que tinha lá, de [19]77. Mas por pouco tempo; fiquei mais tempo lá, foi também quando eu desenvolvi, fui mais a fundo com essa artista plástica que também tinha vivido no Brasil. Então fizemos um programa conjunto como artista em residência na *Universidade de Illinois* a partir de poemas do João Cabral de Melo Neto e de um poema do Jorge Luis Borges sobre o tango também. Ela tem – a Henrietta – todo esse sentido da terra, assim um sentido humano muito profundo ela tem. E o olhar plástico e esse sentido humano... Então fizemos vários trabalhos sobre as parábolas dentro de uma igreja; depois *Paper Pieces* com esculturas montadas com papel aonde eu improvisava. Foi um trabalho bonito que nós fizemos, nos apresentamos lá naquele *Cubiculo Theater*, que era um lugar de vanguarda em Nova York na época. E acho que tudo isso depois eu coloquei no *Trem Fantasma*. Isso também é importante: eu acho que o nascimento da minha filha desde a gravidez me abriu canais afetivos muito profundos. Eu acho que eu tinha uma afetividade um pouco travada e a minha gravidez e o nascimento abriram uns canais que me levaram a fazer o *Trem Fantasma*, que eu considero o primeiro trabalho bom que eu fiz – foi esse *Trem Fantasma*. Eu juntava pedaços, mas acho que no *Trem Fantasma* foi um universo; ali se criou um universo. Eu acho que ali foi um trabalho...

S.G. – Foi depois de Isadora?

C.G. – Foi, foi. Foi no ano seguinte, foi em [19]79. Minha filha nasceu... ela ainda não tinha 1 ano. Mas eu atribuo a alguma coisa que foi o nascimento dela que provocou dentro de mim. Ali era uma coisa puramente um universo sensorial onírico e muito ligado ao inconsciente. E eu evocava muito o Artaud também por causa dessa comunicação que ele buscava, essa comunicação que vai nas suas entranhas; e com a participação da René Gumiel.

S.G. – Ah, ela fez o Trem Fantasma? Ela participou do Trem Fantasma?

C.G. – É. Uma participação especial. E o personagem dela ali foi uma coisa que saiu mesmo da minha imaginação, mas era! Só podia ser ela e mais ninguém! Sabe, assim, ia

tirando bonecas sentadas, uma grande, uma menor, uma menor, uma menor, uma menor, uma menorzinha... E os textos que tinham; e uma coisa de dupla fazer exatamente a mesma coisa. E trazendo do cotidiano, coisas do cotidiano, coisas do meu cotidiano, mas que era alguma coisa que era para todo mundo. A Zina Filler era uma pessoa muito ritmada.

S.G. – Quem?

C.G. – Zina Filler. Depois ela fez um pouco de dança indiana, foi assistente do Viola, ela também era psicóloga e acho que atualmente ela se afastou.

S.G. – Quantas pessoas eram?

C.G. – Éramos doze também. Olha assim: sempre era doze, para mim era o número da perfeição. [risos] Depois foi reduzindo.

S.G. – E *Trem Fantasma*, essa imagem de um trem fantasma mesmo?

C.G. – Isso. É como quando você entra e aquelas imagens vão aparecendo à direita e à esquerda assim, e o palco coberto com um pano vermelho no começo, da onde iam surgindo, sabe? Às vezes tinha assim um pedaço de uma bunda, tinha o cabelo da Mazé Crescenti, uma figura iluminada, maravilhosa. Daí tinha uma mão que saía segurando uma maçã, do outro lado aparecia uma faca, abria assim a maçã e cortava em duas, sabe? [risos] E essa coisa do cotidiano, a Zina ia atravessando o palco, falando: “— *A cama desarrumada, a pia...*”. Como é? Tudo errado na casa, todas aquelas pequenas coisas que precisam de conserto, sabe? “— *A torneira pingando, tá, tá-ri, tá-tá... A privada disparooooou!!!*”. Então era tudo assim, as pequenas tragédias domésticas. Então eu acho que foi um trabalho bom.

S.G. – E a Reneé era...?

C.G. – A Reneé era aquela pessoa que entrava em cena de patins, puxada por dois, vestidos como enfermeiros, mas com umas marcas de mãos vermelhas, empurrando. E ela falando, falando, falando, falando sem parar. Até que ela parava e falava isso, tinha assim as coisas das bonequinhas, umas coisas assim. Ela cantava também aquela música da Edith Piaf: “*Quand il me prend dans ses bras / Il me parle tout bas*” / *Ah, je ne me rappelle plus. Il y a si longtemps que je n’entends plus des mots d’amour...* [risos]. “*Há tanto tempo ninguém me dirige palavras de amor que eu já esqueci a letra*” [risos]. Mas o que era muito bonito também é que vinha uma toda vestida de perfil e a outra nua atrás; ela ia deixando cair as peças, a outra catava e se vestia, até que sobrava só o *tutu* de bailarina. Tinha um dueto ali com a Reneé, sabe? A Reneé sim é aquela pessoa que eu... Ah é, a primeira palavra do texto: “*sou eterna*”. Porque eu via a Reneé como eterna, porque eu a conheci em [19]68 e ela já era velha; e ela morreu em 2006! Ela sempre foi aquela figura, ao mesmo tempo, aquela vitalidade toda, mas ela era uma figura eterna. Eu também achava que a Reneé não ia morrer nunca. Quando falaram que ela estava no hospital com pneumonia, eu falei: “— *Ela vai tirar de letra*”. Não levei a sério e ela morreu; eu não queria acreditar. Quando eu recebi a notícia: “— *Mas, a Reneé? A Reneé não vai morrer nunca!*”. [risos]

S.G. – Você acha que essa sua ida para os Estados Unidos afetou o seu trabalho quando você volta? Você continua dando aula no Galpão quando você volta? Como é que é, no Galpão...?

C.G. – Eu voltei a dar aula no *Galpão*... Não. Espera aí. O *Galpão* fechou para reforma. É, foi isso! O *Galpão* fechou para reforma e nós fizemos o *Trem Fantasma* no *TBC* e o *Isadora* foi em grandes teatros. A gente estreou na sala grande do *Cultura Artística*, fizemos no *TUCA*. Era assim, em grandes espaços o *Isadora*. O *Galpão* fechou para reforma, mas reabriu em [19]81 – que o Linneu Dias fala que eu comecei e terminei o ciclo, que eu comecei com o *Caminhada* a acabei com o *De Pernas Para o Ar*.

S.G. – Que foi depois do *Trem Fantasma*?

C.G. – Foi depois do *Trem Fantasma*. Mas, Silvia, o que aconteceu também, eu acho que eu fiz alguns bons trabalhos nesse período que foi – pelo menos um por ano já está bom, de bom tamanho –, mas foi: o *Trem Fantasma* foi em [19]79; ainda em [19]79 eu fiz o *Promenade*, que foi muito bonito aquele trabalho, um dueto com a Mazé Crescenti, que a Mazé ganhou o prêmio de revelação de bailarina; nesse ano, eu ganhei o prêmio de melhor coreógrafa. E assim também, funcionando assim, que nem a maré, o fluxo e o refluxo, a expansão e o recolhimento. Depois então de fazer com aquele monte de gente, eu fiz um duo, quis fazer um duo só com a Mazé. Então foram os dois no mesmo ano: o *Trem Fantasma* e *Promenade*. E no ano seguinte, que eu acho que foi muito bonito, foi o *Expediente*, foi o solo que eu fiz para o Violla. Porque tinha alguns trabalhos, sabe, que eu falava: “— Não! Agora esse aqui é mais teatro”. Depois outro: “— Então agora eu quero fazer mais dança”, que cheguei inclusive a daí fazer sobre a música. E na verdade, os melhores trabalhos eram aqueles que eram as duas coisas ao mesmo tempo, que tinham o movimento e tinha essa coisa do ser humano, a vida, ao mesmo tempo. Em alguns momentos eu separava, não sei por que, que necessidade era essa: “— Agora eu vou fazer uma coisa que é mais teatro” como o *De Pernas Para o Ar*; “— Agora uma coisa que é mais dança” como o *Contraste Para Três*, com a música do [Bela] Bartók e que foi uma coincidência muito grande, que eu fiquei vários anos sem contato com a Maguy e vim a saber que ela também tinha coreografado essa mesma música! E nós estávamos sem contato nenhum! Uma coisa assim de sincronia, sincronicidade. Atualmente eu estou com essa palavra; depois quando não for do assunto, eu te falo por que eu estou com essa palavra, por uma razão pessoal agora. [...] Então a gente começou falando do *Caminhada* e agora nós já estamos mais...

S.G. – Eu te perguntei se você acha que teve alguma influência...

C.G. – O período americano.

S.G. – ...nas suas obras.

C.G. – Com certeza. Mas com toda certeza porque eu sempre gostei do movimento e gosto até hoje do movimento. A linguagem do movimento é a coisa mais vasta, que você pode se debruçar sua vida inteira em cima que não esgota. Por que as pessoas continuam a fazer dança até o fim da vida? As mestras vão até o fim da vida. E falam: “— Mas você não enjoa? Você não cansa de fazer a mesma coisa?”. Porque o movimento é inesgotável, ele pode ser abordado de tantas milhares de maneiras, que é inesgotável o

mundo do movimento. E eu achei que isso foi uma lacuna da nossa formação do *Mudra* porque era tão voltado ao intérprete total, ao ser humano, e não era o temperamento do Béjart essa abstração. No começo, inclusive ele não gostava da Calorine Carlson; depois ele a aceitou a Caroline Carlson, porque ela se impôs ali, que era outra visão da dança. Não tinha como rejeitar a Caroline Carlson. [toca um telefone] Você me dá licença? O Merce Cunningham também, ele já fazia turnês na Europa. [corte na gravação]

S.G. – Então, falamos um pouco de fins da década de 70, [19]78, [19]79. Falamos de *Trem Fantasma, Promenade...*

C.G. – Depois chegamos a [19]80, quando eu falei do *Expediente...*

S.G. – *Expediente.*

C.G. – ...que tinha um universo kafkiniano, um indivíduo que se sente perseguido e que se joga no chão numa movimentação bem brusca, sem necessariamente passos de dança, mas com muita fisicalidade; e que eu criei um solo para o Viola.

S.G. – É um solo, não é?

C.G. – Eu fiz várias coreografias também em [19]80, eu fiz *Lenda*, fiz *Contraste Para Três*, essa do Bartók. Em [19]81 eu também fiz *Quatro Corpos Dois Estranhos* e fiz esse *De Pernas para o Ar*. Um aspecto muito curioso que dá para constatar desse período é o seguinte: é que o Vaneau, com ele gostava muito de dar um acabamento visual impecável, ele fazia questão que uma vez por ano a gente fizesse uma temporada no *Teatro Municipal*. Então tinha o *Teatro Galpão*, tinha o *Teatro Municipal*. E eu tinha mais identidade com o *Teatro Galpão*, que eu digo que era o meu espaço de liberdade, que eu percebia ali que eu podia experimentar à vontade, sabe? E no *Municipal*, eu me sentia assim um pouco como quando te põe aquela – como fala? Aquele cinto...

S.G. – Espartilho?

C.G. – É. Uma coisa que te aperta e que você não fica confortável. Então eu sinto que havia esse conflito entre as criações destinadas ao *Teatro Municipal*, em que eu acionava o lado mais acadêmico que existia dentro de mim e o *Galpão*, onde eu me sentia totalmente à vontade para experimentar. Parecia que você tinha que... Pode ser besteira da minha parte, porque você vê: na Europa tem muitos criadores contemporâneos que vão a grandes teatros e tudo. Ou achar que havia mesmo uma mentalidade aqui mais conservadora e que aí você tinha que satisfazer aquele público convencional. Talvez fosse um falso conflito que eu me criava, [risos] mas existia esse conflito. Justamente esses anos de [19]80 e [19]81, eu acho que isso estava muito presente.

S.G. – O *Contraste Para Três* que foi para o *Municipal*?

C.G. – Foi. O *Lenda*, o Maurice fez um cenário maravilhoso! Era uma coisa o cenário que ele fez, porque lá ele tinha a possibilidade de fazer o cenário como ele achava que tinha que ser, a iluminação maravilhosa como ele achava que tinha que ser. Então ele tinha esse prazer estético que lá proporcionava porque no *Galpão* tudo era mais precário, tinha que ser tudo meio assim simplificado. E não dava para ter um cenário, não dava para ter

nada ali no *Galpão* porque era estreito. Porque mudou – quando começamos o *Teatro Galpão*, aqui era o espaço cênico, o público aqui; depois da reforma ficou nessa área aqui, as costas para a rua, o espaço cênico e o público ali. Aí eu fiz esse *De Pernas Para o Ar*, que foi o último do ciclo do *Galpão*, no final de 1981.

E aí me deu um cansaço de dirigir grupos grandes ou relativamente grandes, sem verba; me deu um cansaço dessa situação. Em [19]81, eu também comecei a dar aula na *Escola Municipal de Bailado*. Aí eu falei assim: “— *Olha, daqui para frente eu só trabalho como contratada, se me convidarem, porque eu não...*”, sabe? Até hoje, Sílvia, para mim essa coisa de você ter que criar a engrenagem, a estrutura, é para mim penoso demasiado, demasiadamente penoso, me dá uma espécie de sensação de sacrifício, eu não me sinto no meu eixo, tranqüila. É assim “*to much for me*”, sabe? Agora no *Fomento* foi assim de novo. Aí, eu passei um ano isso, vivendo no meu limite. Não é bom, eu não quero mais, não quero mais.

Aí foi quando o Violla me convidou para fazer o *Petruchka* que, na verdade, uma vez fui eu que falei para ele: “— *Olha um personagem bom para você*”. Aí eu fui para os Estados Unidos porque eu tinha ganhado uma bolsa da *Fullbrighth*, só que eu fui sozinha com as minhas duas filhas. Uma delas eu estava amamentando, era muito novinha, a Vânia. Nossa, é que ela era muito boazinha, acho que ela adivinhou que ela não podia ser difícil porque mal ela nasceu, fomos fazer em Campos do Jordão a *História do Soldado de* [Igor] Stravinsky que, aliás, o Vaneau fez um papel maravilhoso ali como diabo; o Violla também participou. Em seguida, o *Petruchka*; e em seguida eu viajei para os Estados Unidos com as duas crianças. E aí se mostrou inviável porque os Estados Unidos são conservadores com uma série de coisas. Por exemplo, só tinha creche a partir de 1 ano e meio porque acho que até então a mãe tem que estar em casa cuidando da criança; e minha filha estava com 7 meses e meio. Era um bebê que eu amamentava; a mais velha estava com 3 anos e meio. E não só isso, mas você amamentar uma criança, mesmo que você vai discretamente num lugar público, numa loja, as pessoas: “— *Tem que ir para o toalete, isso é um ato íntimo. Isso não se faz*”. Enfim, foi muito difícil. Não difícil, se tornou impossível! Porque eu tinha que pagar umas babás, umas estudantes que ficavam numa república, porque sempre tinha uma. Mas elas não cuidavam direito, aquelas coisas. Eu dava educação antropológica, então tinha que ficar longe dos raios da televisão. Eu chegava e o bebê na frente da televisão. Não deu! Aí o comitê me chamou e falou: “— *Olha, você escolhe: ou você renuncia a sua bolsa ou você manda as suas crianças de volta para o Brasil e continua a sua bolsa*”. Naquele momento me veio: “— *Não. Minhas filhas em primeiro lugar*”. Então eu deixei a bolsa, fiquei com elas e fiquei numa felicidade incrível! Sabe quando você acha que tomou uma boa decisão?

S.G. – Você foi para lá com a bolsa para qual escola?

C.G. – Eu fui para *SUNY Purchase*, é no Estado de Nova York, mas não é em Nova York – no Departamento de Dança. Enfim, eu vivi todos esses problemas, aí voltei para o Brasil e retomei o meu posto de professora da *Escola de Bailado*. Aí passei um período... eu fiz um dueto também em [19]83; eu fiz um balé para aquela Paula de Castro, que era uma música do Schubert. Eu não estava, como eu já tinha falado, com esse pique de reunir grupo, de jeito nenhum com as crianças pequenas. E foi aí que eu fui fazer, que eu considero que foi um ótimo trabalho, foi o *Assim Seja?*, em [19]84. Primeiro a música maravilhosa do Pierre Henry que é uma missa profana. Também era trabalho onde havia muito movimento, muita linguagem de movimento. É engraçado que ele tinha uma conexão com o *Caminhada*, porque também era um povo, um grupo de pessoas que está

meio peregrinando e vai ali... Então o Maurice fez umas luzes e uns figurinos também muito bonitos e foi o melhor grupo que eu...

[Fita 1 – Fim do lado B]

C.G. –... me redimiui com essa questão de formar os grupos maiores. [...] Então esse trabalho *Assim Seja?* foi continuando; nós também fizemos muitas temporadas dele e fomos...

S.G. – Vocês tinham algum apoio para esse trabalho?

C.G. – Não. Mínimo. Eu me lembro que eu tive, em [19]85, um auxílio à pesquisa da *FAPESP*, que era algo com que eu podia remunerá-los. Eu não podia remunerar a mim mesma, mas dava para dar um cachê por apresentação, não no período de ensaios. Mas ali eu tive uma sorte nesse período de [19]81 a [19]86, quando eu fui professora da *Escola de Bailado*, graças aos diretores; primeiro foi Klauss Vianna, depois foi o Gil... Agora me veio o Gil Grossi, que é o fotógrafo.

S.G. – Sabóia?

C.G. – Gil Sabóia! Então eles deixavam que eu pudesse ensaiar ali, então isso foi muito bom para mim. Eu ensaiava à noite, ensaiava sábado de manhã. Então meio que eu tinha um espaço para poder ensaiar. Eu deixava também um pouco de material de cena lá e isso era bem favorável. Foi continuando o grupo, até em [19]88 nós fomos para Portugal, na *Mostra de Dança Latino Americana*, que na verdade a curadora foi a Sônia Mota, em Lisboa e no Porto. Também demos workshops. Foi muito bom e foi a finalização. Isso foi o *Assim Seja?*, de [19]84. Também com essa coisa depois, de pegar algo que é muito assim ligado ao ser humano, de querer pegar outro caminho, eu coreografei – que eu acho bonita a coreografia até hoje – que era de movimento com uma música do Philip Glass, que era os *Ciclos de Vidro*, com a música *Glass Cycles* – uma coisa assim –, partindo justamente, como era minimalismo, de três movimentos e desenvolvendo aqueles movimentos. Eram seis bailarinos, então tinha um solo e dois duetos; e a maneira como aquilo ia se comunicando no espaço e com a música eu acho que eu gosto ainda. É interessante, dentro da dança, que a dança é tão efêmera e você percebe que trabalhos sobre o movimento não envelhecem. Você vê o Merce Cunningham, não vai nunca envelhecer a linguagem dele. E eu vi recentemente até esse *Ciclos de Vidro* porque aquela companhia do Rio, que remonta coreografias, que é aquela da *UniverCidade*, era um momento que se pensou que eu fosse fazer para eles. Só que eu estou aqui num ritmo de trabalho que não dá para eu ir para o Rio. E é uma coisa que requer qualidade de movimento; então não é chegar lá, montar e tchau. Então fica difícil.

S.G. – Eles fazem um bom trabalho, não é?

C.G. – Muito bom isso, de ter a questão da memória. Eu acho que isso podia ter aqui em São Paulo também, eu acho que é um trabalho precioso esse. Porque a gente é um país novo, sem memória; não se dá valor para memória.

Então, eu fiz mais um também, que foi *Alhos e Bugalhos*, que esse era mais também nesse caminho de dança-teatro, no sentido de que havia personagem, havia uma situação, uma reflexão sobre adultos e crianças, essa passagem entre esses universos.

Esse é de [18]85 também ou [19]86. Alguma coisa que eu não sei o que é – do meu carma, o que é – é que eu nunca consegui ter uma estrutura sólida de trabalho. Porque o Maurice também era um artista; ele produzia, mas ele também era um artista. Não pode falar... Eu digo assim, ele também administrava, mas alguém com esta função. Então eram muitas tarefas em cima de mim, das providências, dos contatos. Sempre resultava num cansaço, de falar: “— *Ai não, meu. Chega!*”. E aí de novo tive uma fase em que eu falei: “— *Ai não, estou cansada de reunir os grupos*”.

Aí o Violla me convidou – acho que fiz um ótimo trabalho ali – para coreografar o *Nijinsky*, em [19]87. Eu ainda revi o vídeo outro dia, em função desse trabalho agora que eu estou fazendo para a Ruth e eu falei: “— *Puxa, eu fiz um bom trabalho*”. O Violla e eu nos falamos esses dias ao telefone, a gente tem alguma coisa, uma ligação energética que eu acho que sempre o que eu coreografei para ele tinha qualidade. Acho que era uma pessoa que eu captava, sabe? Eu captava o Violla, eu sabia por onde ir com ele e eu acho que realmente eu fiz coisas boas como coreógrafa para ele. Ainda bem que são coisas que tem em vídeo tudo isso, que dá para a gente ver como começou. Não, o *Expediente* infelizmente não tem ele dançando *Expediente*. Mas daí vem *Petruchka*... O *Expediente* em [19]80, *Petruchka* em [19]82, daí *Nijinsky* em [19]87. Daí teve ainda *Salão de Baile, Baile do Brasil*; e esse ainda, de 2002. Eu remontei o *Expediente*, mas não era mais o *Expediente* porque era outro figurino, já não era mais a mesma coisa, houve uma transformação. Daí foi isso que, de importante, aconteceu. Aí eu recebi uma bolsa e você vê que eu não cheguei a me formar na Filosofia da *USP* e o curso meu dos três anos no *Mudra* não é reconhecido. Ou seja, eu não tenho nível acadêmico universitário. Pois eu consegui uma bolsa do *CNPq* de pesquisador 1, nível A, para dois anos com o projeto da pesquisa sobre a dança brasileira: o que é a dança brasileira em relação à dança que existe na Europa, a dança que existe nos Estados Unidos, quais as peculiaridades, a dança da África... Eu li muito, muito, muito para compreender e depois eu fiz algumas viagens, a mais linda foi a Pirenópolis, na *Festa do Divino*, maravilhosa! Onde tem os mascarados, as Cavalhadas e as procissões. E ao mesmo tempo música sertaneja, rock, pop, tudo misturado, esse caldeirão todo. Nossa, aquilo realmente foi maravilhoso! Uma parte do projeto eu fiz com um grupo nas *Oficinas Culturais Oswald de Andrade* – acho que eram também doze, por aí – o espetáculo *Festarola*, de [19]88, que continuou em [19]89. Em [19]89 também eu fui convidada pelo *Balé do Teatro Castro Alves*, que a diretora tinha visto *Festarola* e queria que eu remontasse *Festarola* para eles lá na Bahia. Mas eu achei que não estava certo porque justamente, como foi um processo mais longo, tinha bastante material que tinha surgido de cada intérprete. E eu falei: “— *Não. Eu prefiro fazer outra coisa e batalhar pela continuidade do Festarola*”. Que de fato continuou em [19]89. Aí, para eles eu fiz o *Pé de Valsa*, com músicas do início do século, ritmos do início do século, que depois resultaram no *lundu* e outros. E aqueles bailarinos maravilhosos que têm o senso do movimento no corpo, uma companhia ótima. Faz tempo agora eu não vejo o *Balé do Teatro Castro Alves*, mas eles eram em geral capoeiristas que se tornaram bailarinos. Isso foi em [19]89. Então eu fiz com o *Balé do Teatro Castro Alves* e remontando o *Festarola*.

E aí me veio aquele impulso de novo de recolhimento e eu fiz, ainda em [19]89, o solo *Romance de Dona Mariana* porque nessas pesquisas que eu fiz – eu tinha ido até Portugal – eu tinha trazido a música. Isso! Quando fomos nos apresentar lá com o *Assim Seja?*. Uma música em português arcaico, um romance épico do tempo carolíngio, muito bonito! Aquela batida rítmica dos árabes que dá aquele pulso dramático! Nossa! Uma coisa tão bonita que eu praticamente danço até hoje, porque esse *Romance de dona Mariana* foi incorporado nesse *Danças em Branco*. Depois eu estendi *Romance de Dona*

Mariana para uma versão com as minhas duas filhas, com duas crianças. Mas isso já foi nos anos 90, que veio o *Festarola*.

Com essa bolsa do *CNPq* foi um período feliz para mim porque houve uma série de bolsas, que veio com o *CNPq*, depois veio a *Vitae*, que foi em [19]90. Então eu me desliguei da *Escola de Bailados* em [19]86 por uma briga política também, quando entrou o Jânio Quadros. Aí quem virou a coordenadora das *Unidades de Iniciação Artística* foi a Maria Pia Finocchio. Até então, tinha havido todo um reconhecimento porque no tempo do Klauss [Vianna] eu comecei a dar dança criativa para crianças e o curso noturno para os rapazes, e era um trabalho reconhecido; o Gil Sabóia também reconhecia.

E aí houve um esvaziamento daquela proposta de uma tal maneira que eu não via aquilo reversível. Apesar de que eu era efetiva, não era contratada, e estava completando um quinquênio, que aí você já começa a ter umas regalias, um aumento. Eu pedi demissão, assinei minha demissão. E eu tinha duas crianças pequenas, porque eu via aquilo... Já era, sempre foi difícil. Havia uma mentalidade na *Escola de Bailados*, ligada a uma dança que não é nem... Porque do balé todo mundo reconhece a consistência, a arquitetura do balé, o que o balé traz para a formação de um bailarino, mesmo quem vai fazer dança contemporânea depois, não se discute. Mas o ranço, a gente sabe muito bem que existe um ranço de uma mentalidade ligada ao balé que não tem nada a ver com dança clássica, que é alguma coisa até para ser estudada. Assim, toda a tentativa de varrer aquele ranço, quando vê tudo aquilo de volta, aí eu falei: “— Não”. Justamente, eu pedi demissão e aí se abriu para mim esse campo, que vieram essas bolsas e que me mantiveram.

S.G. – E te mantiveram pesquisando, inclusive, não é? Que era uma...

C.G. – Pesquisando, criando. Foi assim. Por isso que eu digo, quando você fecha uma porta você abre outra. Você não precisa ter medo de romper uma coisa, uma situação em que você não está feliz, não se sente bem, não é o seu lugar. Rompe! Rompe que acontece alguma coisa, não é?

S.G. – Eu acho. Célia, e esses grupos, a gente vai vendo que você vai reunindo grupos; e os grupos, por falta de estrutura – que é uma coisa que acontece até hoje – não tem estrutura, aí se desfaz, aí cria outro grupo... Como era você montar uma nova equipe, preparar essas pessoas? Você tinha um trabalho de preparação ou você já acabava trabalhando com pessoas conhecidas? Como é que era?

C.G. – Era um pouco de tudo. Por exemplo, para pegar um caso do *Contraste para Três*: era um trio – eu, João Maurício e Mazé Crescenti. Aí nenhum dos dois podia mais, então entrou o Violla e a Zélia Monteiro. Quer dizer, são pessoas de preparo equivalente e que já chegam prontas para você. Aí você faz um pequeno aquecimento que você não precisa de mais nada. Em alguns projetos de pesquisa, o *Festarola*, aí sim. Aí tem um processo de uma aula diária. Mas nem tudo o que eu fazia tinha... o tempo de ensaio já era bastante curto pra ter uma aula. Se fazia no máximo um aquecimento de meia hora a 40 minutos.

Você vê, agora, nós estamos em 2008, e eu estou trabalhando com a Daniela Stasi – ela é uma das bailarinas –, ela estreou comigo em [19]74 com o *Caminhada*, ela tinha 14 anos e ela está trabalhando comigo hoje. A Gabriela Rodella estreou comigo no *Assim Seja?* em [19]84, e ela tinha 15 anos. Ela ainda fez o *Corpo Incrustado*, um dos personagens de *Commedia dell'Arte*. A Rose Akras também desde [19]80, ainda deu

aulas no projeto 2007 do *Fomento*. Então, tem algumas pessoas com quem você continua a transitar. Agora, os bailarinos de companhias oficiais, nunca nosso casamento deu muito certo. Nunca, nunca mesmo. Ou eles não gostavam da maneira que eu trabalhava e eu os achava também muito fechados para experimentar. Nossa! No Paraná! Meu Deus, ali então! Mas no Paraná foi em [19]91, e olha que eu achei que foi bonito o que eu fiz lá, que foi *A Bela Moleira*, do Schubert. Nossa! Assim, de você mudar o movimento no próximo ensaio e vem a *prima ballerina* falar: “— *Ah, você não pode treinar em casa com bonequinhos?*”. [...] A E. G., a *prima ballerina* do *Guaíra*. Então, você fica muito passado, não é? Então muitas vezes eu preferia pegar pessoas sem muita experiência ainda, mas que eu sentia uma personalidade, um físico ou uma disposição.

S.G. – Uma abertura, não é?

C.G. – É. Meus elencos eram meio híbridos: gente que já tinha preparo; gente que não tinha preparo.

S.G. – Célia, agora indo para 2007, do pouquinho que eu acompanhei, eu achei muito interessante o trabalho que você fez com os meninos de perguntas. Eu me lembro que você deu algumas perguntas... Eu até anotei.

C.G. – E aquilo resultou em muitas cenas.

S.G. – Nossa! E aí dá para perceber... Foi muito legal ter visto o processo ali, você colocou algumas perguntas, de como tinha sido a alfabetização, se havia algum preconceito, não era? Eu lembro que eu anotei até. E no que resultou do espetáculo...

C.G. – Você viu tudo de volta.

S.G. – Muito legal, mas assim, uma outra... Você trabalhou pra caramba a idéia, não é? E tinham pedacinhos, coisas que você lembra que eles falaram, e aí você ver no espetáculo, é muito legal!

C.G. – Mas eu acho que é um exemplo, porque aí esse trabalho, por exemplo: eu de fato sou autora ali da coreografia, da trilha sonora, dos figurinos, do texto, do roteiro, da dramaturgia. Mas ele está profundamente ligado a cada pessoa que está ali presente e eu me senti felicíssima porque eu pedi no final para cada um escrever uma avaliação e [tem] uma que escreve dizendo que sentiu que todos os talentos dela foram utilizados.

S.G. – Olha, que lindo!

C.G. – Que ela tocou flauta, que ela dançou... Até fizemos a exposição lá no saguão, eu levei os elementos, mas eu falei: “— *Eu não tenho tempo de me ocupar disso. Isso vocês que vão fazer*”. Então eles sentiram que eles atingiram uma plenitude de suas capacidades. E isso para mim, olha... O que você quer mais que isso, não é?

S.G. – Muito legal. E aí dá para a gente fazer um paralelo com seus trabalhos anteriores? É um pouco um processo que você constrói ou que, na maior parte dos trabalhos, você acabou construindo ao longo da sua carreira? Dá para fazer um

paralelo do que eu vi – do processo que você fez, de trabalhar a partir do intérprete, culminar num espetáculo... É mais ou menos assim?

C.G. – É. Se você pensar, desde o *Caminhada* até hoje, é isso! Eu chego assim, no começo eu só tenho uma idéia, a idéia que, aliás, quando eu escrevi o *Fomento* era aquilo. Era parte dos mantimentos de primeira necessidade e... Como é que era? Uma coisa de empilhar. Tinha uma coisa visual também, uma imagem visual também, mas... Ah, não! Tinha a idéia de ligar com a educação, porque inclusive o título provisório era *Ba, be, bi, bo*. Então era uma construção entre alimentação e a educação. E é isso, eu não tinha mais que isso. E aí eu comecei o primeiro ensaio, fui ao supermercado e comprei todos os produtos da cesta básica e aí começa a fazer... E aquela coisa, um dia no ensaio quando eu pus os macarrões na cabeça... Ah! O Alan, que tem cabelo crespo. E todo mundo: “— *Mas que imagem genial!*”. E no começo você faz, você está brincando, você está experimentando.

Mas você vê, algumas pessoas falam que cada trabalho meu é completamente diferente do outro. Se você vir os últimos, de fato, sim. O que *Danças em Branco* tem com *Latrina*, com *Corpo Incrustado*, com esse *Massa*? São trabalhos bem diferenciados e eu acho que é isso, você tem necessidade de cada vez acionar um lado para você também não se repetir e não ficar numa fórmula e que não sai daquilo. Eu acho que a graça é isso, é desafio, aventura por desconhecido. É uma viagem. Eu tenho viajado pouco ultimamente, mas cada criação é uma viagem. E é uma necessidade para a gente, para o próprio equilíbrio, que nem comer, essa necessidade que você tem de estar sempre envolvido no processo criativo, senão você morre.

O Cunningham também tem essa frase, que fala do momento singular, mesmo numa sala de aula, em que o bailarino faz um gesto que é aquele momento singular em que ele se sente vivo. Por isso, a gente pode às vezes estar numa fase em que tem muito serviço administrativo, burocrático, mas em algum momento escapa e fala: “— *Não. O meu corpo precisa viver!*”. [...]

S.G. – Para mim estou super satisfeita. Eu estou preocupada com você.

C.G. – Não, não. Não tem problema. Nossa, quando começa a dar corda assim, aí vamos embora.

S.G. – Obrigada.

[FIM DA ENTREVISTA]

ENTREVISTA PARA PESQUISA DE DOUTORADO SÍLVIA GERALDI
ENTREVISTADA: CÉLIA GOUVÊA
DATA: 27 DE ABRIL DE 2008, POR EMAIL
ENTREVISTADORA: SÍLVIA GERALDI

Silvia Geraldi – Conte-me um pouco mais sobre as aulas de "expressão corporal" que você dava no Galpão. Quem as nomeou assim e por que? Em que diferiam de suas aulas de "dança"?

Célia Gouvêa – Expressão Corporal era um nome muito utilizado no começo dos anos 70, corresponderia ao que viemos a chamar de consciência corporal. Pressupunha um trabalho com maior fundamento na criatividade individual que na técnica corporal de dança. Depois o termo, de tão utilizado, tornou-se gasto e mesmo ridicularizado.

Quando ensinava 'dança', estruturava uma aula que incluía fortalecimento muscular, incluindo *pliés* e *tendus*, mais trabalho do tronco, finalizando com deslocamentos no espaço, diagonais, etc., enquanto que quando dava "expressão corporal" oferecia um breve aquecimento seguido por propostas criativas, que podiam incluir objetos que se encontravam à toa no espaço do Galpão.

Também, o princípio era oferecer aos alunos um treinamento o mais completo possível, com aulas de Balé Clássico (Iracity), Moderno (Antônio Carlos Cardoso), Expressão Corporal (comigo) e Interpretação (com o Maurice Vaneau, que também propunha improvisações que chegavam a durar 1 hora - lembro-me do Thales Pan Chacon, da Denise Stoklos, do Ismael Ivo, da Rosi Campos). O Maurice dava em geral improvisações individuais, enquanto que eu dividia em pequenos grupos.

Quem estruturou o programa foi a *Comissão de Dança da Secretaria de Estado da Cultura* - A Marilena Ansaldi e o Linneu Dias

SG – Que qualidades mais lhe interessavam (ou ainda interessam) num bailarino? Como essas habilidades eram (ou são) tratadas em suas aulas, cursos ou na suas montagens coreográficas?

CG – Despojamento, prontidão, viver a situação, sem empostação. Simplicidade, verdade. Deslocar-se como um ser humano comum. Enquanto preparo técnico, muita força nas pernas, muita flexibilidade no tronco e nos braços. Emprego do tônus adequado. Envolvimento de todas as partes do corpo.

Costumo em aula ter três etapas - chão, centro sem deslocamento no espaço e centro com deslocamento no espaço. No chão, a ênfase é para o trabalho das articulações, respiração. O abandono à gravidade resulta numa maior percepção de cada região do corpo solicitada. Na vertical, primeiro o foco (do recolhimento à expansão). Trabalho muscular. Nas seqüências com deslocamento, perceber o movimento, a fluência, o espaço e as variações de dinâmica.

[FIM DA ENTREVISTA]

ANEXO II

ENTREVISTA PARA PESQUISA DE DOUTORADO SÍLVIA GERALDI
ENTREVISTADA: SÔNIA MOTA
DATA: 07 DE OUTUBRO DE 2006
HORÁRIO: 09:00 h
LOCAL: ILHA BELA, SP (R. Engenho Velho, 206)
ENTREVISTADORA: SILVIA GERALDI
TRANSCRIÇÃO: TALITA BRETAS ARDUÍNO
REVISÃO: SILVIA GERALDI

Sílvia Geraldi – Sônia, o recorte do tempo da pesquisa é a década de [19]70, aquela fase do *Galpão*, em que você teve uma produção muito grande, você deu aula, etc e tal. O que me interessa também é – a gente pode começar por aí – um pouco da sua trajetória até você chegar no *Galpão*, sua formação, um pouquinho dessa história que desenha sua ida para o *Galpão*. Tudo isso me interessa também.

Sônia Mota – Interessa também?

SG – Interessa.

SM – Eu comecei a dançar como toda menininha que tem aquela vontade de ser bailarina. Mas no meu caso, hoje em dia, eu consigo visualizar um pouco melhor porque que foi essa menininha, não era tão nesse sentido da vontade que a criança tem, mas era uma fuga na época, sem que eu soubesse. Eu tive uma infância bem triste, com muitas problemáticas na família. Hoje em dia eu leio muito claro isso, porque quando eu fui pro balé, eu pensava que eu ia poder realizar as alegrias que não conseguia viver no dia-a-dia. Eu sempre fui uma menina muito fechada, muito trancada, egoísta, brincava com minhas bonecas, não dividia com ninguém. E eu acho que isso vem um pouco da educação que eu tive e também pela morte do meu pai, que acho que me deixou abandonada, então me apeguei nas minhas coisas. Era uma menina bem chatinha pra dizer a verdade [risos], daquelas que emburrou e que não quis mais saber. Eu acho que a única fonte que eu tinha de desemburrar era dançando. Aí minha mãe me colocou numa escola de balé e eu iniciei meus estudos na *Escola de Bailados* da Prefeitura Municipal de São Paulo. Eu fiz ali os oito anos e me formei com dezesseis. Dos oito aos dezesseis eu fiz a escola absolutamente vidrada só para ela, tanto que eu era muito ruim no colégio também. Eu passava de ano raspando, porque minha grande concentração era só na dança. Eu fiz a escola fanaticamente e eu acho que isso foi nos anos [19]60.

E eu me permito aqui dizer que a escola tinha um método russo antigo, daquela coisa competitiva e que quantidade veste qualidade; então eu criei muitos defeitos nessa formação, muitos. Porque me solicitavam quantidade, tinha que fazer trinta e dois *fouetés*, tinha que girar três piruetas, tinha que subir a perna, aquele sistema. E eu tinha um físico muito difícil, eles não respeitavam minha fisicalidade, perna curta, eu era *en dedans*. Esses dados, acho que são importantes, não é? Se você tem uma criança que tem dificuldade e a força... Então eu tive uma história corporal, uma história física de dor, de muita dor, mas na época não criticava isso, achava que fazia parte e sublimava muito o espírito. Tinha vontade de dançar. Então se eles dissessem que a perna tinha que subir aqui, eu acreditava e com a força interna eu agüentava as dores físicas. Isto é trágico, acontece ainda até hoje esse tipo de coisa, não é?

E quando eu tinha 16 anos, eu terminei a *Escola de Bailados* e não sabia mais o que fazer. Eu trabalhava para me sustentar em shows de televisão. Particpei com Iracity Cardoso, Patty Brown e Yoko Okada, todo aquele pessoal; eu fazia parte dos shows da *TV Record*, canal 7. Pra ganhar, porque a *Escola de Bailados* era de graça, mas eu quis me aperfeiçoar dançando, eu queria estudar com a Halina Biernaka que na época era uma das grandes mestras, junto com a Maria Olenewa, Kitty Bodenhein, grandes mestras daquela época. E para mim era um sonho estudar com uma delas, mas aí tinha que pagar e não tinha suporte familiar, então tinha que trabalhar. Foi por essas razões que eu participava do *Off Broadway*, fazendo show em boate, televisão, isso eu fiz adoidado dos dezesseis aos vinte. Na época eu odiava, mas me ajudou muito, me deu muita experiência.

Mas voltando para a formação corporal, quando fui para a Halina Biernaka, ela me disse: “— *Minha filha, se você quiser ser bailarina vai ter que aprender tudo de novo*”. Foi o maior choque, pra mim foi assim um banho de água fria. Porque imagina, eu me formei dançando *Dom Quixote*, tudo de qualquer jeito, porque eles queriam que fizesse e como eu tinha muita paixão, eu fazia com tudo; torto, mas fazia. Eu queria fazer, era aquela coisa fanática mesmo. Um fanatismo que vinha de uma necessidade de me agarrar em alguma coisa que tivesse fantasia. Engraçado que a dor ficou escondida mesmo, ficou escondida, porque a imagem da princesa, da variação, da coda, isso tudo na intenção era bonito. Então eu me fixei nessa veia e não na veia real do que estava acontecendo com meu corpo mesmo.

Enfim, aí a Halina Biernaka me fez voltar tudo de novo pra trás. Então eu tinha dezesseis anos e fazia aula com criancinhas de sete e oito durante dois anos, foi um horror! Mas eu queria, não é? “— *Você quer ser bailarina?*” [Halina Biernaka]; “— *Eu quero*” [Sônia Mota]; “— *Então vai ter que começar de novo*” [Halina Biernaka]. Aí comecei tudo de novo. Mas aí como eu tinha uma certa base, arrumar não foi tão difícil assim, demorou uns dois, três anos, mas consegui arrumar mais ou menos o corpo, não é? O joelho que estava caído, o pé que não estava um alongamento pelo tornozelo, mas pela força da sola do pé, um monte de defeitos bem concretos que na época não tinha consciência e que até desformatizar isso custou. Mas aí deu. Aí com vinte anos eu fiz então mais quatro anos com Halina Biernaka, na verdade quatro e meio, quase cinco, quando Marilena Ansaldi me falou que percebia esse talento que existe em mim e conversando com a Halina Biernaka disse que seria interessante para mim viajar para o exterior, porque no Brasil eu não ia ter futuro. Aí, desses shows, eu fui juntando dinheiro, “— *Porque você vai fazendo sua bolsinha aí do lado, porque você vai ter que ir para Europa*” [Marilena Ansaldi].

Aí em 1970, eles me mandaram para a Europa. Eu fui com um grupo de cantores de coral alemão. Para que eu pudesse ir – porque sozinha era difícil, minha mãe não deixava, família não apoiava –, então eles arranjaram um grupo de cantores de coral católico mesmo e eles cantavam o *Réquiem* de Mozart e Marilena então coreografou o *Réquiem* de Mozart para mim, uma coisa bem dramática, uma cruz com um pano no chão e eu dançava naquela cruz; e com essa dança eu fui com esse grupo para a Alemanha. E chegando lá, participei de vários espetáculos que esse coral tinha para fazer e quando eles voltaram, eu fiquei.

Aí comecei aquela ladainha de fazer as audições para ver se conseguia algum emprego e passei um ano fazendo audições e não conseguia nada. Primeira audição que fiz foi com o [John] Cranko em Stuttgart sozinha, totalmente inconsciente. “— *Eu quero dançar em Stuttgart*”, porque daqui, no Brasil naquela época você não tinha informações de grupos pequenos, você só tinha informações do *Balé de Stuttgart*, do *Balé do Béjart*,

das grandes companhias, não é? Então com essa imagem eu fui para Europa e, claro, eu queria atingir os grandes centros, mas eu ainda não estava preparada o suficiente. Tinha talento, mas não tinha os requisitos que eles queriam. Então, foi um não atrás do outro. Essa do Cranko que eu nunca esqueci, porque ele estava lá sozinho na frente da sala com um cachorrão enorme, ele tinha um São Bernardo, e eu lá dançando a variação do *Réquiem* de Mozart que ele falou: “— *Minha filha, muito obrigado, tchau e até a próxima vez*”.

Na época fiquei desanimada, mas segui fazendo, fiz para *Béjart*. Aí fui para Paris, *Ópera de Paris*, para o *Rambert* e todos eram não e não; claro, eu não tinha maturidade ainda e aquela coisa muito ansiosa ainda da minha parte, não é? Até que já mais ou menos uns oito meses depois, meio desanimada, nessas alturas eu já tinha chegado na Holanda, o *Balé Nederlands* tinha estreado e me aceitou como estagiária. Eles viram que eu tinha vontade, um certo talento, mas que ainda precisa de ter mais experiência, aí eles me deixaram de estagiária. Então permitiram que eu fizesse as aulas e ficasse assistindo aos ensaios. Eu estava nisso, quando vi um anúncio na cantina da companhia de que na Antuérpia estavam fazendo mais uma audição, precisando de bailarinos e bailarinas e aí já desanimada mesmo falei: “— *Vou tentar*”, mas assim fui desacreditada e por incrível que pareça justo lá eu entrei. Eu fiz a audição e eles me chamaram: “— *Passa no escritório*”, e era a Madame Jeanne Brabants. E o *Balé da Antuérpia* era bem contemporâneo. O contemporâneo da época significava fazer coreografias de Hans Van Manen e de Béjart mesmo, do André Leclair que trabalhava lá, que era o coreógrafo da casa. Era uma coisa bem contemporânea pra época, boa inclusive. E era uma companhia bem internacional, trabalhava com gente do Canadá, da Hungria, dos Estados Unidos, da África, do Brasil, da Espanha. Nesta companhia dançou depois o Antonio Carlos Cardoso e o Vitor Navarro, foi aí que a gente se conheceu. Eu estou quase chegando no *Galpão*.

Então, eu fiquei quatro anos nessa companhia. E aí foi a maior felicidade, porque já me deram contrato de demi-solista – na época tinha essas categorias, não é? Era um contrato de meio ano como demi-solista para terminar a temporada e depois como solista se o resultado fosse positivo. E foi! Solista, assim, porque era uma companhia contemporânea, mas sempre tem os que fazem solos e os que fazem o grupo, e aí eu já entrei nisso, e foi super legal, super bacana.

Aí então eu fiquei direto na Europa e na Bélgica, na Antuérpia quatro anos, de 1970 a [19]74. Em [19]72, eu acho, que entrou o Cardoso lá também, ele estava pela Europa, dessa história dele eu não sei direito, eu só sei que ele caiu lá como bailarino também. E nesse período ele recebeu de fora o convite para dirigir o *Balé da Cidade de São Paulo*, aí ele voltou imediatamente. E nessa, o Vitor Navarro também estava, inclusive a primeira coreografia que ele fez no *Balé da Cidade* foi *Danças Sacras e Profanas*, que tem super documentado na história do *Balé da Cidade*; ele já tinha montado essa coreografia na Bélgica onde eu dançava inclusive.

E nesse ano, houve uma debandada geral dessa companhia, muitos artistas saíram e eu também. Sem pensar em voltar para o Brasil, eu tinha um namorado, um bailarino, que era Sul Africano, e ele: “— *Vamos para Cape Town, para a África do Sul*”, e eu fui parar na África do Sul por causa dele. Mas na África do Sul as companhias são essencialmente clássicas, mas clássicas *Royal*, e ali eu não tive chance e nem queria também. Mas tinha ficado em contato com... o Vitor tinha ido pra Espanha e o Antonio pro Brasil, e o Antonio sabia que eu tinha ido para África e me escreveu e falou: “— *Venha pro Brasil, porque eu vou começar tudo de novo lá no Teatro Municipal*”. E aí então, da África do Sul, eu fui pro Brasil, o Vitor da Espanha e aí nos encontramos em São Paulo, em 1974.

Aí começamos o processo do *Balé da Cidade* nessa nova forma que ele deu, que antes era *Corpo de Baile* e depois passou a ser *Balé da Cidade*, o novo nome. Foi aí então que de [19]74 a 89, 88 eu fiquei no Brasil direto, de volta à terra. E em 1974 a 76 eu fiquei tranqüila, quietinha, bonitinha no *Balé da Cidade*, fazendo tudo o que o chefe mandava, não é? Mas em [19]74, comecei: “— *Meu corpo, meu corpo!*”. Não sei se também é um processo de volta à terra, eu acho que você resgata uma certa... enquanto você está indo fora, você está sempre buscando alguma coisa e você não tem tempo de se ouvir. A minha volta ao Brasil, apesar de ter sido um movimento para frente, mas é uma volta ao mesmo tempo, acho que me fez escutar um pouco mais o meu corpo e ele era muito machucado, muita dor, não é?

E fora que mesmo dentro de uma proposta moderna / contemporânea que era do Antonio, não podia ser gordinho. Era a famosa história, não dá para ter barriga, não dá para... e eu sofria muito com as peças do Oscar Arraiz, por exemplo, quando ele coreografou *Cantares* que era muito lindo, mas que era um vestido bem justinho e eu sempre tive uma ligeira barriguinha. Então era aquele drama: “— *Não pode dançar!*”, aí começava um conflito, eu falo isso claramente para o Antonio Carlos. Ele pesava a gente antes de entrar e era uma proposta contemporânea, mas tinha ainda aqueles resquícios do antigo, do bailarino magro, da linha, da forma, não é? Então as mais gordinhas, as que tinham uma tendência a ser mais gordinhas, tinham que passar pela balança antes de entrar para aula. Então se você come uma bolacha *cream cacker*, você engordava dez quilos, porque você está tão traumatizado.

SG – Reage diretamente!

SM – É, reage, come uma bolacha e já engordou! Então era traumatizante demais, e isso me revoltava. Eu adorava o repertório, queria dançar o repertório, mas o processo para trabalhar... Eu acho que – eu falo isso publicamente – mas eu acho que não teve a parte... essa coisa da estética física, eu acho que a companhia... como o Antonio dirigiu a companhia foi fantástico para a época dos anos [19]70, porque ele realmente investiu em propostas novas, coreografias, não é? Então foi o que mexeu a cidade mesmo, eu me lembro que quando o *Balé* se apresentava o teatro ficava lotado e que abriu a cabeça de um monte de gente, mas tinha esses sinaizinhos na infra-estrutura interna, não é? E nessa infra-estrutura interna foi que eu... Por isso que eu não me especializei em coreografia, no produto que vai para fora, mas mais em aula, no produto interno, porque eu achava que o processo era massacrante para você chegar em cena. Eu queria liberar esse movimento, esse que eu acho que foi o motor de meu trabalho.

Aí eu começava a ficar rebelde com a companhia, nas aulas e nos intervalos dos ensaios, buscando uma soltura daquela forma rígida, que dá aquela costura assim impecável, não é? Eu gostava de ensaiar com calça larga, com cabelo solto, confortável. E não era. Era malha, aquela coisa que eu tinha alergia! Então eu recebia bronca na companhia: “— *Não pode entrar esfarrapada na sala, não pode engordar, não pode isso e não pode aquilo!*”. Aí eu ficava muito rebelde e a Marilena Ansaldi de novo, a Marilena Ansaldi na época ela estava investindo um monte para fazer o *Teatro Galpão* de Dança. Eu não me lembro bem essa história, essa história até acho que vou querer ler depois na sua pesquisa, porque como ela chegou ali, eu não tenho muito essa consciência, porque na época eu só vivia “eu e minha dança”, não tinha muita noção da história que estava rolando. Eu só sei que ela me puxou e disse: “— *Olha, Sônia, você está muito irrequieta, vai provar sua irrequietações lá no Galpão!*”, e me jogou pra lá. Cheguei lá eu nem sabia o que eu ia fazer, entendeu? Eu tinha só uma coisa que era o movimento que eu tinha

que... não podia mais mexer assim, eu queria mexer assim, soltar. E ela falou: “— *Então faz uma turma e começa com isso*”. Aí abriu uma turma para mim, eu lembro que no primeiro dia: “— *Eu vou dar aula de que? Não sei!*”. Chegue e falei: “— *Olha gente, não tenho a menor idéia*” e o pior é que ninguém tinha a menor idéia! [risos]

Porque o público do *Galpão* era um bando de gente – até vou escrever isso no meu livro – era um bando de gente entusiasmada que queria fazer alguma coisa com dança e que era um público assim misturado, de atrizes, de atores, músico, bailarino, os bailarinos que não entravam na linha oficial da dança, não é? E que buscavam espaço para exercitar o movimento e criatividade e tudo mais. O *Galpão* era isso e eu também. Então eles estavam ali com aquela cara de ponto de interrogação e eu também. Mas eu tinha uma coisa, uma vontade, eu tinha... “— *Então olha gente, eu acho que o movimento tem que ser feito assim*” e foi aí que comecei a dar aula. Então eu me lembro que começou com o *plié*, que primeiro eu achava que a aula não tinha que começar com *plié*, achava que a aula tinha que começar com outras coisas, que eu acho que o *plié* é... os bailarinos se aquecem assim individualmente, “pum, pum” e começa *plié*. Eu acho que o *plié* é um exercício muito forte para começar, tem que começar com alongamento, *tendu*, articulação. Isso eu comecei na época a inserir, porque não tinha muito. Então isso aqui era novo, então as pessoas: “— *Não vamos fazer plié?*”. “— *Não! Primeiro vamos começar a correr, rolar, aquecer as articulações*”. E todo o trabalho... porque hoje em dia tem todo um sistema, tem vários nomes hoje em dia, como chamam? Agora nem sei dizer os nomes. *Body-Mind Centering*, que é o trabalho do fluxo interno, não é? Então, por exemplo, antes de começar, todo mundo tinha de ficar em pé e sentir o fluxo interno. Sentir o pé, quase como uma meditação. Abrir os espaços internos antes de chegar na periferia. As pessoas começaram a se sentir presentes na... assim, não fazendo alguma coisa, mas sendo alguma coisa. Muito forte isso na época. A aula começou a ficar cheia, cheia, cheia, então só vinha gente fazer aula. Então de repente eu tinha uma turma enorme e gente super legal que era, imagina, Thales Pan Chacon que já morreu, Mara Borba, Ismael Ivo, João Mauricio, Alna Prado que era diretora do teatro Infantil, o Otto Prado conhecia um teatro ali no Bixiga. E era assim, um bando de gente, nossa! [inaudível] Chaves que hoje em dia faz todo um trabalho de pesquisa interna do corpo...

Mas, era tudo gente assim, um bando de gente talentosa e juntava a fome com a vontade de comer, as duas coisas juntas. Aí foi formando essa... Nessa época – Porque isso é uma outra coisa, política cultural brasileira, essa coisa do que eu chamo de colonial e que hoje em dia está muito, muito melhor, mas que sempre continua, parece que tem no Brasil isso: o que de fora é melhor, não é? Ainda é isso. Então, claro, eu não dei uma grife para essas minhas aulas na época. E as pessoas perguntavam: “— *Você dá aula de que?*”. E eu não sabia dizer e eu não tinha coragem também de dizer “— *Aula de Sônia Mota*”, não tinha coragem. Então primeiro a aula era “aula de dança moderna com Sônia Mota” e depois na época, eu sempre fui muito curiosa, então também o que estão fazendo lá fora de melhor. E estava buscando minha identidade, porque eu não conseguia, eu mesma, nessa minha revolução, não conseguia assumir isso, na época dos anos [19]70 não tinha coragem de assumir isso. Fazia sucesso, era gostoso, mas assim, eu não assumia. A famosa grife, está embaixo, assinar embaixo, não é? Por insegurança mesmo, por insegurança. Porque é, ainda mais com a história da dança que eu tinha tão forte, e feita com tanta... é que o sistema é assim, a dança é assim e você tem que chegar lá. Então quando eu estava fazendo do meu jeito, eu achava que era mais ou menos por aí, eu não assumia, entendeu? Mas fazia, porque a vontade era muito mais forte.

Então nessa época eu fui duas vezes ou três, não me lembro mais, pros Estados Unidos. Ver o que achava lá que fosse mais ou menos parecido comigo. E eu fiz aula com

Luis Falco, que é da escola da Jeniffer Muller que vem de Limón, que até então eu não tinha noção nenhuma disso tudo e me identifiquei com a aula dele, não é? Nos Estados Unidos me identifiquei muito com a aula dele. Então quando eu voltei – porque eu achava que ele fazia as mesmas coisas que eu, essa coisa soltinha, relaxa o pé, solta a articulação, fluxo de movimento, assim redondo – que ele vinha dessa escola, mas ele não era tão comportado quanto Limón, porque Limón é bem clássico. Não é Cunningham, é mais pra Limón mesmo. Mas Limón é quase clássico mesmo, na aula do Limón a curva vem por cima bem desenhada e não era através do impulso, e o Falco era mais com o impulso. E eu achava que isso tinha a ver comigo, então quando voltei, quando as pessoas falavam: “— *Sônia, que método é esse?*”, eu dizia “— *É o método Falco*”, eu mesma burra dei o “método Falco”. Depois eu vi que eu sempre – isso é uma coisa minha – que eu sempre tive desde menininha, eu nunca gostei de fazer, eu fazia porque tinha que fazer porque o poder era maior, mas assim eu sempre fui meio rebelde, tudo era do meu jeito. Então eu acho que a autenticidade estava, porque senão não sou eu, entendeu? E eles viam isso, não é? Mas só que para eles, o olhar deles era que minha perna era curta e eu era *en dedans*, então isso chegava na frente, esse carimbo que dão. Então as chances que eu tive com Aracy Evans e antes com Marília Franco na *Escola de Bailados* era porque eu tinha esse outro lado, quer dizer, eu sou *en dedans*, mas eu faço, entendeu? E no *Balé da Cidade* também porque... Por exemplo, até ganhei o prêmio com o solo *Canções* do Oscar Arraiz, mas eu era o terceiro elenco; o primeiro elenco era a Iracity Cardoso, o segundo Ivonice Satie e eu era o terceiro. Mas eu fazia com tanta garra que no dia da estréia eu fiz a estréia como primeiro, entendeu? Porque é aquela coisa, você faz com tanta força que aí o Oscar falou: “— *Não! Ela vai dançar*”.

SG – Uau!

SM – Super legal, não é? E isso eu consegui com várias coreografias, mas eu tive a sorte de que isso nunca foi aquela ganância de tirar o outro do lugar. Uma vez... eu tenho uma história bem feia, que aconteceu isso no balé da Suzana Yamauchi com a *Tarântula* da Ana Mondini, que aí eu fiz o papel feio mesmo de tirar o lugar da Ana. Eis um grande perigo, escrevo no meu livro também, no futuro vou escrever essa parte, da parte doente do fanatismo, não é? Porque tem o fanatismo que é aquilo que você quer pra você mesma, mas chega um ponto que você começa a destruir quem está em volta, porque você quer tanto que você começa empurrar, não é nem isso que você quer fazer, mas acaba fazendo. Isso é porque o espaço é muito pequeno de acontecer. Se houvesse mais possibilidades, acho que isso não aconteceria, porque todo mundo teria uma chance, mas como só tem uma companhia, um balé, então você...

SG – A própria estrutura...

SM – A própria estrutura que faz você ficar cruel, entendeu? Porque acho que não era do meu temperamento isso, mas... Enfim, agora me perdi um pouco porque eu...

SG – Você estava falando da sua aula do Falco...

SM – Aula do Falco. Então, eu não tinha coragem, eu dava nome de *Falco*. Então durante um tempo... até aquele menino, o Bergson, que faz uma pesquisa também de dança, ele sempre me colocou como “*Sônia, propagadora do estilo de Falco*”. E isso eu gostaria de esclarecer que não é, porque eu dava minha aula mesmo do meu jeito, entendeu? Eram

uns exercícios, porque “— *Olha, eles fazem assim*”, porque parece que se eu dissesse para os alunos que o Falco também faz assim, que eles iam acreditar mais em mim, entendeu? Porque o sistema diz que é assim. Até que, quando teve a fase do *Balé da Cidade* com Klauss Vianna, que essa foi uma fase maravilhosa. O que eu aprendi com Klauss foi que a gente assumia aquilo que a gente é. Porque o Antonio Carlos Cardoso fazia um trabalho muito bonito defendendo a companhia brasileira do jeito que ela era, mas internamente sempre tinha aquela coisa, uma regra que tinha que se obedecer, no sentido, “— *O padrão é esse, vamos seguir esse padrão*”. E o Klauss queria inserir um padrão nosso, criar um padrão novo, um sistema novo. Então, eu fazia o *Balé da Cidade* respeitando a regra e fazia no *Galpão* as minhas experiências. Tanto que ela foi ficando tão forte...

SG – Paralelo, não é?

SM – Paralelo, paralelo. Então, em [19]76, eu comecei no *Galpão* e fiquei sempre, até ir embora; e no *Balé da Cidade*, quando esse período do *Galpão* ficou muito intenso e muito forte, então eu larguei o *Balé da Cidade*, saí e fiquei só na cena contemporânea livre, independente. E juntei o *Galpão* e a continuidade do *Galpão* foi pra mim o TBD, *Teatro Brasileiro de Dança* da Clarisse Abujamra. Essa ponte que foi pra mim assim.

Depois quando o Klauss assumiu a direção do *Balé da Cidade*, porque houve umas mudanças na história do *Balé da Cidade*, ele me chamou de volta, porque eu estava na cena livre junto com Mara Borba, Ismael Ivo, todo esse pessoal, Ricardo Viviane. Ele chamou para fazer um Grupo Experimental no *Balé da Cidade*; aí eu voltei e, como eu já tinha dançado no *Balé da Cidade*, lá dentro eu fazia meio que a ponte entre o oficial e o de fora e circulava nas duas companhias, fazendo mesmo meio que uma ponte entre eles.

Mas no *Galpão*, eu então fiquei quatro anos em seguida, acho que foi de [19]76 a [19]80, até [19]82 eu acho. Não 81, em 1981 eu comecei a transmissão para passar pro TBD, foi assim, eu ficava no *Galpão* e dava aula do TBD, e aí aos pouquinhos as pessoas foram passando para o TBD, porque o *Galpão* nessa época acho que fechou.

SG – Fechou.

SM – Não tinha mais o suporte, alguma coisa assim, não é? Fechou, mas eu tive a sorte que a Clarisse nessa época abria então o *Teatro Brasileiro de Dança* que acontecia ali no Bixiga também em frente ao TBC, ela conseguiu um espaço grande, um galpão grande, meio comprido assim, mas que era muito bom. E ali tinha o trabalho de Val Folly, da Lucilene Favoreto que é do *Nova Dança*, não é? Tinha todo esse pessoal que germinava ali, começava. E eu era então a mestra dessas pessoas, porque nesse período, as minhas aulas foram se formatizando, no começo muito instintivamente, depois tentando dar uma grife de Louis Falco, porque assim parecia que eu conseguia mais respeito, mas não é respeito, parece que tinha... não sei se você entende isso, a sensação que eu tinha é que se eu não tivesse um nome de fora, parece que não era tão válido, não é? Depois, quando o Klauss fez o *Balé da Cidade*, entrou pro *Balé* fazendo um *Grupo Experimental*, aí eu criei instintivamente também mais força de começar a dizer “— *Essas aulas são minhas*”, mas nunca dei um nome para elas. Sempre era “*Aula de Dança Moderna com Sônia Mota*” e nunca formatizei ela, assim, dando um estilo mesmo. E esse estilo mesmo, então eu vejo assim agora de longe, pra trás assim, que os primeiros quatro, cinco anos foram bem de formação, de romper com as regras, e essa formação era o que? Eu

formava rompendo, então eram movimentos muito vigorosos, muito energéticos, de quedas e suspensões; e o eixo, por exemplo, alongado que eu transformava num “S” em ondas, trabalhar com lateralidade, mas era muito vigoroso.

Aí depois quando o Klauss, a seqüência do Klauss... o Klauss estudava as articulações, as formas, não é? Ele procurou na anatomia física o trabalho do alongamento dos pés. Ele não ia muito pra uma coisa de imagens, porque eu trabalhava mais ao nível de imagem mesmo. Eu não conseguia dar aula dizendo: “— *Você está trabalhando com o adutor, com o reflexor, com a púbis*”, nunca eu ia dizer isso. Para a mim a cadeira era uma bacia, as pernas bengalas, quer dizer, eu sempre dei imagens que eram quase, como se fala isso? Com se chama isso na linguagem? Linguagem figurada, não é? Uma linguagem figurada transformada pro palco, porque eu achava que o corpo... eu dava aula inclusive não pra um bem-estar, pra um bem-estar físico, mas pra uma projeção, pra passar alguma coisa pra fora, não só para você, não é? Então minha aula era com muita imagem, cada exercício era um canal, um veículo, de alguma mensagem que eu tinha de passar pra fora.

Então essa fase teve uns quatro, cinco anos, mas que aí eu fiquei influenciada pelo Klauss, eu queria formatizar isso, não é? Então, não conseguia na forma verbal, mas eu conseguia pelo menos na aula, eu comecei a ser muito rigorosa na aula, e dizia: “— *É assim que tem que ser! É assim!*”, aí eu fui meio categórica, era necessário pra eu radicalizar mesmo, assumir aquela forma. “— *É assim!*”, porque antes, “— *Pode ser que seja assim*”; depois eu resolvi assumir que era. Isso foi até mais ou menos em 1984, 82, 83, 84... até [19]86, mas uns quatro anos assim bem radical, onde que o desformatizado tinha que se formatizar desformatizado, entendeu? Tinha que assumir a desformatização, mas tinha que ser daquele jeito, do jeito que eu queria. E depois eu comecei a relaxar de novo, falei: “— Não”. Aí voltei de novo a deixar o comando pro bailarino fazer do jeito que ele queria, que foi os finzinhos de [19]86 até [19]88, que a aula ficou mais tranqüila, mais relaxada, inclusive até mais saborosa, porque aí eu abri mão um pouco do meu dogmatismo, mas que foi necessário pra eu mesma me entender, aquilo que eu queria. E foi nessa fase de [19]85, 86 a 88 que eu comecei a ser convidada pra dar aula na Europa.

SG – Na Europa?

SM – O *Galpão* pra mim – voltando um pouco como retrospectiva – foi mesmo um celeiro de criação, ali eu pude criar a minha versão da dança. E nunca foi através de coreografia, eu fiz coreografia nesse período, inclusive no *Galpão* eu fiz coreografia, uma que inclusive que deu muito certo, mas não era o meu veículo, não era por aí. O meu estímulo era fazer com que o bailarino pudesse treinar e encontrar no treino a técnica, mas de uma forma mais prazerosa, mais orgânica pra ele mesmo, mais individual, assumindo o corpo que ele tinha. Então na minha aula podia ter gente gorda, sem técnica. O importante é que ele entendesse o fluxo do movimento e achasse sua estética. Eu queria que o bailarino encontrasse nisso o belo e o estético – que podia até ser feio, mas que seria estético para ele. Falando até como exemplo de estrutura física, o Décio mesmo, era uma das pessoas que acho que ele gostava muito de trabalhar comigo, acho que ele tem um carinho muito grande para mim e eu também tenho, porque ele era quase torto, mas eu achava uma beleza no torto dele. Gostava que ele estivesse na aula, porque ele entendia o movimento, fazia torto, mas fazia do jeito dele; aí o torto fica bonito. Ele tinha um corpo difícil também, aí eu começava até a favorecer as pessoas que tinham o corpo difícil do que os que tinham um corpo bom, porque isso custou muito pra depois achar um equilíbrio, porque, por eu ter tido esse corpo difícil, eu queria mesmo abrir uma estrada de

possibilidades para esse corpo difícil dançar. Coisa que na época as pessoas não encontravam em qualquer lugar, porque a forma dizia “— *Tem que ser assim*”. Isso é bom num sentido para você ter um objetivo, mas pra mim o importante é que a pessoa tivesse um sentido no movimento e achasse a estética internamente, dentro de si.

SG – E como é que isso chegou nas criações, nas criações que você fez lá pro Galpão, trabalhou com outros grupos que a gente estava conversando aqui, não é?

SM – Essa parte de coreografia, ela é até um pouco vaga na minha cabeça, preciso até pesquisar mais profundamente, ainda não cheguei lá, talvez eu comece agora. A parte de coreografia que, claro, se você treina, você quer dançar. Eu tinha mais prazer... pra mim já a aula era um espetáculo. Eu já me satisfazia dando aula, mas as pessoas queriam dançar, então elas solicitavam de mim. Por isso que eu falo, a coreografia que eu fiz foi mais por uma solicitação externa do que interna, porque tem coreógrafos que buscam essa pesquisa coreográfica internamente, eles querem coreografar e eu nunca tive essa necessidade. No *Galpão* mesmo, os alunos faziam o ano inteiro o curso e no final do ano queriam apresentar alguma coisa. Por essa solicitação eu comecei a coreografar. As primeiras coreografias, isso eu lembro bem, eu olhava o que eu tinha, que material eu tinha na mão assim das pessoas e elas me inspiravam. Eu tinha, por exemplo, seis rapazes magníficos, que eram o Thales, o Ismael, o João Mauricio, o Carlinhos que era um louro pequenininho, o Paulo Contier e o Breno Mascarenhas. Com esses seis homens, que na época eles eram assim “os” da aula, eu falei: “— *Com esses seis homens eu tenho que fazer alguma coisa*”. Então criei pra eles o *Sexteto para Dez*, que era o *Sexteto* de Brahms e eram seis rapazes; *para Dez* porque, na verdade, eu usava cinco homens, um de reserva, e cinco mulheres; então era um sexteto para dez pessoas. E as mulheres eram a Mara Borba, Malu, a Calu que agora está na França, Alna Prado que era essa diretora desse teatro infantil, e uma outra menina que não me lembro o nome agora. Então eu fiz essa coreografia pelas pessoas, eu achava o que elas sabiam fazer e fui coreografando aquilo que sabiam fazer. O *Sexteto* nasceu assim. Depois tinha o George Otto, que infelizmente já morreu, um rapaz com um talento, bailarino excelente e que era meio ator também, e para ele eu fiz uma peça que chamava – que fez muito sucesso na época – que chamava *Moda da Onça*, não sei se você já ouviu falar...

SG – Ouvi.

SM – Mas era muito engraçada, durava assim dois minutos e pouco, mas era um furor quando ele dançava aquilo, era muito engraçada, e tinha uma mistura de dança e teatro. Então eu fui me adaptando ao que ele tinha. Não é que eu tinha esse estilo, é que ele tinha essas qualidades e eu as fui coreografando. E depois eu fiz pro grupo inteiro, eu fiz o *Quem sabe um dia*, que foi uma peça que não tinha nada de pesquisa de movimento. *Quem sabe um dia* era o grupo azul e o grupo verde, uma coisa bem primária. Era um conflito de dois grupos que se juntavam e ficava tudo bem, uma história bem anos [19]70, bem hippie, paz e amor. Mas essa coreografia, quando eu apresentei no *Galpão*, tinha fila do lado de fora, o espetáculo tinha que ser repetido. E quando eles dançavam, no final, na dança final, o público descia e dançava junto, é super legal. Esse período, até saiu muita coisa no jornal, foi um *bum* mesmo nessa época, mas foi uma coisa que aconteceu, não sei porque, acho que falavam de um momento que as pessoas tinham vontade de participar, existia nos anos [19]70 uma coisa política de participação, não é? E havia um rompimento de regras, de um monte de coisa, havia um entusiasmo lá, mesmo sendo

uma coisa que vinha dentro da nossa história de pós-ditadura e tudo o mais, ainda se sentia o eco desse movimento. E na dança – no teatro tinha acontecido muito, com o *Teatro de Arena* e um monte de coisa –, mas na dança ainda não tinha e no *Galpão* acontecia esse movimento novo. E eu me lembro no *Quem sabe um dia*, a gente fechava a noite com gente do lado de fora que esperava para voltar no dia seguinte, e tinha que repetir no dia seguinte. E era assim, luz improvisada, tudo improvisado, mas a música era do Mike Oldfield, tudo tipo anos [19]60, 70 mesmo, é que a gente falava a língua da época mesmo. E nessa época eu tive ajuda muito forte musicalmente do meu companheiro que eu vivia na época, Marco Antonio Carvalho, que inclusive escreveu o livro do Klaus Vianna, não é? Conhece ele?

SG – Eu conheço, eu conheço a produção dele.

SM – A produção dele, não é? Então, ele que me fazia uma assessoria musical muito boa e que me colocou na mão as músicas com as quais eu fiz essas coreografias. Então eu devo muito a ele isso, porque ele me complementava, ele estava muito antenado no mundo. Eu estava mais antenada no movimento físico, na necessidade física, não tinha muita noção do que estava acontecendo politicamente. E ele tinha, através da música. Então juntou essa música, juntou com a cabeça das pessoas que queriam falar aquilo e então eu fiquei no *Galpão*, essas foram as três primeiras coreografias que eu acho que nasceram mesmo, de eu saber como coreografar aquele material que já estava lá. Que hoje em dia é assim, as pessoas improvisam e a coreógrafa trabalha, mas naquela época não era essa a proposta consciente, era sem querer mesmo.

SG – Nascia da aula também.

SM – É, nascia da aula também; e os movimentos, por exemplo, eu coreografava para eles, mas eram movimentos que eles me inspiravam, coisa assim, entendeu? O *Sexteto para dez* começava com uns *pliés*, era a maneira como eu via os corpos deles fazendo o *plié*, inclinação do corpo para frente. Então, o que a música me inspirava, era como eu via os corpos deles, então eu me colocava ali quase como um veículo. Mas, apesar de fluir nisso tudo, o mais forte mesmo sempre era mais a aula.

E nessa época também tinha o *Grupo Andança*, que a Malu participou, que era a Lia Rodrigues, Sônia Galvão, a Calu Ramos, quem mais que era? A Marta e a... esqueci agora o nome dela; a Malu sabe o nome dela, esqueci agora. Enfim, as meninas que formaram o *Grupo Andança*, que trabalharam com o Viola na época. Para elas eu fiz também uma coreografia que deu super certo, com a música de Keith Jarrett, que era a *Therpsichore*, um nome assim bem... *Therpsichore*. Mas que pra época era muito contemporâneo, era muito moderno. A estrutura coreográfica era moderna, era em cima de improvisação, ao menos ela estava construída coreograficamente assim no espaço, mas era solto no espaço ao mesmo tempo. Então foi uma peça que rendeu muito, elas fizeram muito sucesso com essa peça. E depois o trabalho do *Galpão* continuou. Por exemplo, o *Sexteto* eu montei pro *Cisne Negro*, o próprio *Therpsichore* eu montei também em Viena, quando eu fui convidada pra dançar em Viena, coreografar em Viena no festival do Ismael Ivo. Teve a *Bienal da Dança*, lá na Bienal mesmo, que eu criei peças com as meninas do *Grupo Andança* para a Bienal; então na época eles me chamavam como coreógrafa, mas era assim, era um chamar sempre externo. Eles acreditavam que eu podia fazer, então eu fazia; a coreografia mesmo não era um movimento em que eu colocava ”— *Eu quero fazer a coreografia*”.

SG – Você era convidada.

SM – Convidada e ia fazendo, entendeu? Por exemplo, Suzana Yamaushi se propunha a fazer coreografia, o João Mauricio também. O Vitor Navarro, na época, queria coreografar, não queria dançar, ele queria coreografar. O Arrieta quer coreografar. Essa vontade eu nunca tive. Era mais *me chamavam, eu ia fazendo*, entendeu? Algumas davam certo e outras não. O próprio *Balé da Cidade* também me chamou para fazer, me deu uma chance e eu fiz para eles o *Urbana, Rural e Suburbana*, que fazia sucesso de público popular, mas que ao nível de história da dança a coreografia não ficou no repertório. Eu acho que até hoje em dia seria visto de outra maneira, mas na época não casava muito. E o *Iribiri* que eu fiz pro *Cisne Negro* também não ficou no repertório; o *Tigarigari* que eu fiz para o *Primeiro Ato* também não ficou no repertório, eu acho que...

SG – Os nomes são ótimos.

SM – É! Os nomes, não é? *Tigarigari, Iribiri, Urbana Rural e Suburbana*. Eu acho que se eu pegasse essas coreografias hoje e remontasse, eu acho que elas seriam ainda um conteúdo super contemporâneo. Eu acho que na época, as pessoas não... havia sempre um conflito entre o modelo que tinha que ser e aquilo que estava se fazendo, não é? Então eu sempre agradei mais na periferia e na cozinha e não na sala de visita.

SG – [risos] Que ótimo! Eu acho que é para isso que a gente cria, não é? Para esse público também.

SM – É. Eu acho ótimo, hoje em dia eu sou feliz com isso, entendeu? Na época ficava um pouco decepcionada: “— *Porque que as peças não engancham*”, não é? Mesmo *No Ar*, que eu fiz também pro *Balé da Cidade*. *No Ar* era uma peça de rádio, mas ali eu mesma reconheci alguns defeitos, entendeu? Mais por isso, porque minha veia não era muito na coreografia, como um todo, era mais no prazer mesmo do bailarino e numa linguagem popular. Então agradava o público, o público, eles entendiam de cara.

SG – Que elementos que você acha que tinha na coreografia assim que... Pelos nomes devia ter uma coisa um pouco... sei lá, cômica! Ou não? Estou enganada?

SM – É, teve uma coisa cômica, sempre teve um lado cômico da minha parte e uma linguagem que é direta e fácil de entender. Fazendo uma comparação hoje com meu trabalho que você viu, é assim: quando eu danço, você entende direto, não é uma coisa que fica para pensar ou que tem uma proposta estética. Ela é mais popular mesmo, eu acho que eu faço uma arte popular, não tão intelectual, eu diria.

A minha veia sempre foi mais popular. Por exemplo, na época se usava muito em dança moderna e dança contemporânea, música especialmente composta. Eu sempre achei isso *um saco*, nunca gostei. Sabe daquele acompanhamento que ia junto, eu nunca quis ter músico. Até tentei uma vez, eu fiz essa tentativa no TBD com o Benjamin Taubkin, que é um dos grandes agora assim, adoro ele, adoro a música dele e foi com o que mais deu certo, que ele me acompanhava na hora. Mas achava que ficava tudo muito, muito de igual para igual, eu gostava de dar aula e colocar músicas de todos os setores e, em princípio, música popular mesmo. Música rock, música pop, música que desse um colchão para o exercício, mas que desse aquele impulso que é o que a música

popular dá pro povo se mexer. E não aquele som moderno, contemporâneo, eu não tenho esse sabor.

E hoje em dia também, na Europa também tem muito disso, a maioria dos espetáculos contemporâneos são tudo na base de ruídos, sons. E isso vai me dando uma certa letargia e um certo sono, entendeu? Não viajo muito dentro dessa estética e eu acho que o público normal também não. Então o público gosta assim daquela coisa mais... não é facilitar, entendeu? Mas é mexer na emoção mesmo, na emoção popular assim e as minhas aulas pegavam bem por aí, estimulavam. Às vezes o aluno estava sem vontade de fazer *grand battement*, mas a música o estimulava. Então ia mais por esses impulsos, eu recorro mesmo aos impulsos, a imagens. Acho que o corpo, a matéria física, ela é pesada. E se você fica só na estrutura física, eu acho que fica tudo muito pesado, a dança, não é? E se você trabalha com imagens mais espiritualizadas ou mais poetizadas, aí o corpo vai sem querer acompanhando. É que nem uma fumaça, que nem no desenho animado, que tem aquela fumaça e o coelhinho voa atrás da fumaça [risos]. Não é? Eu me lembro de um desenho animado antigo, que vinha aquela comidinha gostosa, cheiro de torta, aí a Sílvia voa, assim. Eu dou aula um pouco por aí, entendeu? E a música também facilita, eu sempre fico buscando recursos que facilitem a vencer a força da gravidade, o peso que o corpo tem. E isso tem acontecido mais ainda, a partir do momento que eu vou ficando mais velha, que eu acho que o corpo fica cada vez mais pesado. Ao mesmo tempo é uma coisa em contradição, hoje em dia eu procuro também respeitar mais esse peso do corpo também. Aí já é uma coisa assim meio que complicada de explicar... ao mesmo tempo que essa fumaçinha, esse perfume leva o corpo a se mexer, às vezes você não respeita os limites do corpo. Então tem horas que você tem que voltar a respeitar determinados limites do corpo e de novo seguir a fumaçinha, entendeu?

Mas isso tudo eu fui aprendendo assim no próprio fazer mesmo da coisa. Agora teve uma fase, essa fase mais da Europa, que inclusive na Europa o corpo é mais pesado mesmo em geral, não é? E então lá tive muito que buscar essas respirações mais fortes ainda para fazer esse corpo se mexer, mas ao mesmo tempo tive que respeitar, porque tenho trabalhado com pessoas mais velhas e o corpo mais velho tem dificuldades mesmo de seguir, não é? Então eu tento fazer equilíbrio entre a imagem e a realidade do corpo. Mas naquela época do *Galpão* era mais assim, a gente facilitava através de todos os recursos que pudessem fazer com que o corpo se mexesse sem estar tão consciente da fisicalidade dele. Aí eu diria que eu trabalhei mais o corpo cênico que o corpo, como o corpo mesmo, eu acho que eu sou uma pessoa de teatro, então eu uso o corpo como instrumento cênico mesmo, para transmitir cenicamente e não pra ficar numa viagem interna dele mesmo, mas para passar uma mensagem. Como a tinta ou a música, a nota musical expressa uma coisa humana, não é? E aí tentar isso através do corpo.

SG – Em relação a essa ligação que você faz entre os elementos da aula e da criação, pelo que você falou, parece que está super ligado.

SM – Está e ao mesmo tempo não está; deixa eu te falar uma coisa, porque eu lembro que eu estava uma vez em Viena e eu remontei essa coreografia pros alunos de lá, que é *Therpsichore* com a música do Keith Jarrett que eu fiz para o *Grupo Andança*. O Ismael tinha esse festival em Viena e nos festivais eu dava aula de técnica e me chamavam pra fazer também composição. Eu nunca trabalhei muito bem com improvisação, então em Viena eu procurei reproduzir alguns materiais que eu já tinha feito aqui no Brasil. E quando eu fiz essa coreografia lá, eu recebi a crítica de algumas pessoas que estavam

vendo minha aula de que a coreografia não correspondia à aula que eu dava. Então, eu me lembro que tinha... como é que chamava aquele...? Esqueci agora o nome, depois eu preciso dar pra você com mais detalhes. Era um coreógrafo árabe que ficou super nervoso, porque a proposta do workshop era que a aula se transformasse em uma coreografia e eles acharam que eu não fiz isso, que o que eles tinham visto na aula não tinha nada a ver com o que eu tinha proposto no palco. Mas é que... como eu posso explicar isso? Eu me lembro que na época me chocou porque eu falei: “— *Por que é que tem que ser assim?*”. Na época só fiquei meio revoltada e depois eu pensei um pouco e acho que de novo eu chego nesse ponto. Se eu dou aula, quando eu dou aula, a aula é mais para que o bailarino entre numa viagem interna que facilite o caminho dele da execução dos movimentos, mas se eu vou dançar, de repente fazer uma outra história. Dançando... como posso explicar? Dançando, aí o corpo fica mais em função da dança; na aula a dança fica em função do corpo e na coreografia o corpo fica em função da dança, não sei como explicar; aí uma hora eles se encontram. Mas por exemplo naquela época lá, no começo era mais disparatado, não viam a mesma linguagem. Eu acho também que o que eu danço aqui nesse espetáculo *Vi-Vidas* não é a mesma coisa que eu faço na aula. Só que lá dentro tem um monte de coisa que está na minha aula.

SG – Com certeza.

SM – Agora, onde que isso se produz eu não sei, porque muito desses coreógrafos que dão aula, eles dão aula de suas próprias coreografias eu acho. Então eles preparam o corpo para aquilo que eles vão fazer, que nem uma aula de Wim Vandekeibus, por exemplo, não é? Que são aquela jogadas, a coreografia é assim de jogar pra cá...

SG – Os vôos.

SM – E a minha aula também é assim, não é? Os vôos, que é um preparo físico para isso, eu até acho super coerente. Mas é que eu, quando vou fazer coreografia, não penso nisso; acho que tem uma linha que divide o preparo físico por um lado e depois na coreografia uma outra história, que talvez use esses elementos, mas muito sutis por dentro. Talvez porque seja a linguagem dança-teatro também, que é diferente de uma linguagem puramente física.

SG – Que já estava lá no Galpão!?

SM – É, que já estava lá desde aquela época, porque eu acho que eu fazia a coreografia pensando numa idéia do que aquela pessoa queria dizer e trabalhando no corpo dela muito mais através do gestual. Teve umas coreografias que foram mais físicas que é esse *Therpsichore* do *Grupo Andanças* e o *Sexteto para Dez*. Mas *Tigarigari*, *Iribiri* e mesmo *Campo Aberto* que eu fiz no segundo ano que eu estava no *Galpão*, já era um componente bem mais forte de dança-teatro, quer dizer, a gente tinha uma idéia política por trás, uma idéia social ou uma idéia de vida, que eu tentava achar o movimento ou o gesto que transmitisse isso, a idéia estava por trás então, e não só na improvisação do corpo, da coisa física. Já no *Sexteto para Dez* e no *Therpsichore* a coreografia era mais física, porque era como aqueles bailarinos se mexiam que eu achava bonito, aquela forma. Então a Lia Rodrigues, por exemplo, tinha um jeito de se mexer que eu pegava; a Malu tinha outro jeito, a Sônia Galvão tinha uma coisa mais soberana dançando, então cada uma dançava do seu jeito, os jeitos deles mesmos. Nesse caso eu estava

coreografando sua fisicalidade. E já em *Iribiri* e mesmo no *Urbana, Rural e Suburbana* os bailarinos tinham que achar movimentos que transmitissem aquela idéia, como no meu espetáculo *Vi-Vidas* também, que essa ‘andadinha’ na meia ponta não foi porque eu estava experimentando isso fisicamente, é que a idéia sugeria isso. Então doa ou não doa a minha batata da perna, eu tenho que fazer aquilo, entendeu? Aí eu não estou respeitando mais o meu corpo, o meu corpo tem que fazer aquilo que a idéia sugere.

SG – E as idéias vêm de onde assim? Elas vão vindo, elas aparecem? Elas têm um processo? São prévias? Ou cada trabalho é diferente?

SM – Cada trabalho acho que é diferente, mas acho que tem um *leitmotiv* que se chama, um fio condutor. E esse fio condutor pra mim é mais um sentimento mesmo, a idéia e sentimento. Por exemplo, se eu entro na sala de aula e não tenho idéia e sentimento nenhum, meu corpo não se mexe, eu não tenho necessidade física de me mexer. Acho que tem bailarinos que têm prazer de buscar o movimento no corpo. Isso eu não tenho o menor interesse, para mim, é desmotivador, não tenho necessidade. Mas se tem um sentimento, uma raiva, ou uma curiosidade, ou uma saudade, uma saudade... aí sim meu corpo se mexe. Porque olha, aí eu vou falar uma coisa bem típica minha: na verdade, eu tenho uma grande necessidade de ficar quieta fisicamente; e uma das peças minhas que fez muito sucesso e que inclusive eu vou fazer agora em Salvador, que foi a *Fuga, Quase Libera* – que eu coreografei com Zeca Nunes também nos anos [19]70, com o *Royal* eu fui dançar em Lisboa e Viena –, eu danço a *Morte dos Cisnes* três vezes: a primeira vez é uma dança bem forte; a segunda é uma dança mais relaxada; e a terceira eu pego uma cadeira sento e não faço nada, fico sentada, olhando só. Então, é um decrescer, uma vontade de parar e sentar, não é? E quando eu fiz em 1970... acho que foi 1978 ou 79? No *Balé da Cidade* eu fiz também uma coreografia que chamava *E se a gente parasse*, uma coisa muito louca, era uma coreografia que tinha muito movimento, mas havia dentro de mim uma necessidade de parar tudo, não é? Imagine que eu coreografei, mas eu não tive coragem de assumir isso, então a coreografia era muito dinâmica, muito, muito dinâmica, e tinha um momento que todo mundo parava e ficava um tempo, não acontecia nada... e aí seguiam se mexendo. E eu chamei a coreografia *E se a gente parasse*.

E aí eu fiz essa da *Fuga*, que eu fico sentada na terceira parte e não me mexo mais; e hoje em dia também, eu tenho muita vontade de sentar, escrever meu livro e não me mexer, entendeu? E a minha aula também foi reduzindo, reduzindo e foi ficando cada vez mais... quando eu dou aula no ritmo normal, não quando eu dou workshop assim, mas normal, ela é quieta, bem quieta. Então, porque isso? Eu não entendo muito bem. Eu acho que é a vontade de parar, do silêncio, não é? Eu acho que isso vem um pouco também, se eu me relacionar com o mundo... eu acho assim: nos anos 70, havia necessidade do movimento, não é? Depois esse movimento foi indo, indo, indo, indo e se abriu tanto e cresceu tanto que hoje em dia eu acho que tem que parar. Não sei se você me entende? E não só na dança, no mundo também, eu acho que tudo é muito rápido... com a Internet. Então eu sinto falta de parar e ter um silêncio. Outro dia estava fazendo uma pesquisa e falei comigo mesma, vendo qual é o fio condutor da minha dança; é mesmo uma saudade ou um sonho. Eu acho que eu fico entre esses dois pontos, fico no meio buscando aquilo e aquilo, e no começo era o sonho de romper e agora é o sonho de reduzir e parar. Então, o resultado prático na aula e na coreografia é em função disso, desse sentimento.

SG – Só um aparte: eu fui fazer uma pesquisa lá no *IDARTE* e aí tem nome de muita gente, não é? O seu é um deles. Aí eu acho que eu me lembro – me corrija se eu estiver errada – que você coreografou para alguns grupos teatrais também?

SM – Também.

SG – Você fez coreografia para teatro, não fez? Isso me chamou atenção.

SM – Olha, eu fiz duas que eu me lembro muito. Eu fiz várias, mas eu estou um pouco esquecida agora, eu preciso realmente... esse esquecimento que eu tenho vem de uma coisa assim que eu fico muito presente no momento, é como se eu estivesse com fome, como e depois já comi e esqueço, entendeu? Não faço muito história, preciso cuidar mais dessa parte em mim. Mas teve algumas peças que eu não esqueço, que foi o *Jardim das Cerejeiras* pro Jorge Takla; adorei fazer essa peça pra atores, adorei! Me lembro que eu gostei tanto, era tão bom mexer com eles em cena, assim, eu acho que eu tenho muito jeito pra fazer essa coisa, só que nunca entrei muito nesse campo. E fiz pro José Rubens Siqueira e o Chiquinho Medeiros, eu fiz *Tronodocrono*, foi uma peça infantil. Essas foram pra mim duas peças que eu nunca mais esqueci, porque eu tive um enorme prazer de fazer essas duas, mas fiz várias outras, inclusive fiz um musical pro Possi, que foi o *Bandaid*. *Bandaid? Band-aid*. Também gostei muito de ter feito. Na Alemanha eu fiz... eu trabalhei com grupo de adolescentes, que chamava *Dance for Teens*, que era dança, mas na verdade era mais teatro também; e pra eles durante três anos eu dirigi essa pequena companhia de adolescentes, eles criavam tudo e eu ficava de fora só meio que organizando. Então essa coisa de direção cênica, eu acho que eu tenho muito, preciso investir.

SG – Explorar...

SM – Explorar isso, eu acho que eu tenho muito mesmo, e foram coisas que deram muito certo. Mas eu fiz outras peças, mas que agora eu não estou lembrando os nomes, mas eu fiz aqui no Brasil. E na Alemanha também eu trabalhei com um grupo, não era bem uma peça, mas assim, eram improvisações que o pessoal do teatro fazia e eu dirigia também na posição cênica. De cara assim, eu sinto quando é que aqui tem que descer, quando que lá tem que subir, quando tem que parar, quando tem que mexer. Essa coisa eu tenho muito clara. Tanto que também, quando eu fui pra Alemanha, eu trabalhei no *Tanzprojekt Köln*¹⁹⁶ e lá era muito trabalho de dança e teatro e eu fazia um pouco a direção dessa parte. E o iluminador sempre tinha prazer de trabalhar comigo, porque pra fazer a luz era fácil, porque as posições cênicas já estavam bem estipuladas. E tem muita gente que trabalha e não tem claro como é que fica o desenho em cena e aí o iluminador fica perdido. Ou então às vezes até tem... muitas peças que eu percebo que o grande o lance é a iluminação e o cenário, mas que a peça está meio perdida ali dentro, não sei se você vê isso. Porque a parte de iluminação e cenografia é muito forte no Brasil e na Europa também, e eles ganham na parte cênica. Então o espetáculo é esteticamente maravilhoso, mas o próprio espetáculo em si está meio...

SG – Frágil.

¹⁹⁶ *Tanzprojekt Köln* não era escola, mas um espaço de pesquisa e apresentações.

SM – Frágil. Engraçado isso, não é? Isso eu vejo muito. Mas eu nunca me dediquei pra isso assim, às vezes fico pensando será que não... esse feedback eu tive lá dos iluminadores e cenógrafos que falam: “— *Nossa! É gostoso fazer o seu trabalho, porque já está tão claro tudo que você quer, que aí a gente chega e só veste o negócio. Mas tem muito espetáculos que a gente tem que construir, porque o conceito está meio... meio vago*”. Mas isso é uma área mesmo assim, que acho que eu tenho que...

SG – Mas aí você coreografava mesmo o espetáculo de teatro?

SM – É, de teatro.

SG – Era uma coreografia?

SM – Era uma coreografia. Por exemplo, *Jardim das Cerejeiras* era uma peça de Tchecov, uma peça mesmo. Mas eu me lembro que essa peça tinha um ritmo assim, o momento da mulher, o momento do homem, o momento do conflito entre eles, o momento da sociedade acontecendo, então para mim era claro que a sociedade tinha que estar aqui e não ali – eu não sei de onde vem isso, entendeu? Quando um grupo tivesse num coletivo, não podia estar ali em cena, tinha que estar aqui. Essa sensação que eu tinha, se a mulher tinha que entrar por aqui, o homem por aqui, e não ao contrário, entendeu? Essa ordem ainda não entendi de onde que ela veio, mas ela veio de algum lugar. Então isso deu sempre muito certo no meu trabalho, mas engraçado porque que isso não me estimula a coreografar, não sei porque! Não sei! A coreografia vem, vem... não sei, acho que vem da... se eu tenho uma necessidade de contar alguma coisa; se não tenho, então ela não...

SG – Esquece!

SM – Esquece! Que nem dar aula assim de composição, eu não dou nunca. Porque eu tentei umas duas ou três vezes, mas não consigo, porque se não tem lá um tema, se não tem lá uma necessidade assim, só para estudar ela, eu não consigo. Aí me sinto incapaz mesmo, parece que dá um branco, aí fico ignorante mesmo, não sei. Mas se a idéia está ali, aí...

SG – Flui!

SM – Abre! Louco isso, não é? Ah! E com a Mara Borba trabalhei muito bem junto, porque eu acho que é também uma questão de saber que função que você tem, não é? Eu acho que eu sou o “número dois”, eu acho que eu venho e concretizo, mas quem dá a idéia é o “um”, que acho que o “um” vem, dá idéia e eu acho que eu sei concretizar. É assim que eu me vejo um pouco, entendeu? Se a idéia fosse lançada, aí eu vou indo e entro. A não ser isso que eu te falei, que eu fui o *um* na minha dança no sentido assim, porque aí já tinha sido colocada alguma coisa, não é? O *um* já tinha entrado, que era essa dança de fora, aí depois eu vou e organizo. Aí eu vou e reorganizo. Mas senão... acho que é por isso essa vontade de parar, acho que assim o impulso interno do meu corpo não é o movimento, engraçado, não é? [risos]. Apesar de mexer feito uma louca. Contradições da profissão.

SG – Escuta. Você tem esse material? Assim, você tem alguma coisa registrada das danças que você fez daquela época? Que é mais difícil, não é? Em vídeo, ou você tem jornais assim?

SM – Jornais eu tenho. Esse material todo eu tenho assim... eu tenho lá em casa quase que uma prateleira inteira só com a documentação, que isso sem querer eu fui recolhendo, mas infelizmente a parte visual, eu preciso ainda um ano tirar pra vir pro Brasil e ir em todos os lugares, *TV Cultura*. Eu consegui já do *Cisne Negro* duas fitas, que eu pedi para eles me darem, até três já, três trabalhos que eu fiz com eles. Mas eu preciso ver se a Malu, se o *Grupo Andança* tem algum vídeo de documentação, porque eu mesma não tenho. Eu sempre fui um pouco relaxada, eu preciso resgatar esse material. Eu sei que o *Balé da Cidade* também tem registrado algumas coisas, a *TV Cultura* tem, e os grupos com quem eu trabalhei devem ter também, mas eu preciso ir fazer essa coleta, porque eu mesma ainda não fiz.

SG – Dessa época do *Galpão*, será que tem também?

SM – Muito pouco, infelizmente. Mas o que mais você queria, antes da gente terminar, pra sua própria pesquisa?

SG – Você já me deu um monte de elementos, mas o que está me instigando é essa questão da teatralidade na sua dança, que é muito forte, pela própria maneira como você lida com o corpo, que você falou. Pegando os elementos que você traz, a questão do corpo cênico, nessa referência que mesmo na sua aula você já está pensando nesse corpo que vai pra cena, a questão da comunicação, que público você quer atingir e essas coisas todas estão aí na sua fala, não é? Porque meu pedaço de pesquisa é essa teatralização da dança, as relações entre a dança e o teatro, de linguagem ou de funções – você foi trabalhar com o Jorge Takla –, de experiência; então me interessa muito essa troca de experiência entre essas áreas.

SM – Deixa eu ver se eu consigo dizer alguma mais prática com relação a isso, como que funciona realmente isso. Eu vou usar só um exemplo que o próprio José Rubens Siqueira fala, quando eu estava fazendo *Iribiri* com eles no *Cisne Negro*. A gente fazia aquele *brainstorm* na sala, porque era uma concepção teatral, não é? Era uma peça que a gente queria fazer dançada. Porque isso teve muito, eu acho, nos anos [19]70, as companhias começaram a pedir socorro pros diretores de teatro, não sei se você sabe disso, não é? Isso não acontece muito nos Estados Unidos e na Europa. Por exemplo, Mary Wigman, que fez essa dança-teatro, ou Kurt Jooss eram gente de dança mesmo e que buscavam na própria dança a teatralidade daquela dança. Kurt Jooss não era um diretor de teatro, ele era uma pessoa que veio da dança mesmo. Engraçado que aqui no Brasil a dança pediu socorro para o teatro. Quantos diretores de teatro – Marcio Aurélio, Possi, José Rubens Siqueira, Chico Medeiros e mais uns tantos e outros –, foram chamados pra ajudar a dança. Parece que a dança não conseguia achar nela mesma a teatralidade. Não vou dizer que eu também não sofri essa experiência, porque eu trabalhei com esses diretores de teatro, não é? Mas paralelamente lá no meu *Galpão*, eu estava buscando isso sozinha, dentro da dança mesmo, entendeu? Porque eu falava “— *Mas por que um diretor de teatro tem que dirigir um bailarino?*”. Não tenho nada contra, mas por que? Por que o bailarino mesmo não acha isso, como achou a Mary Wigman, por exemplo, a própria Pina Bausch ou Kurt Jooss? Eu falo da dança alemã porque agora eu sou da

Alemanha, é o que eu vejo. Em Colônia eu trabalhei com a Koni Hanft, que veio inclusive aqui pro Brasil e que vem da escola Maja Lex, que é de teatro e dança. A Maja Lex não era bailarina; e a Dore Hoyer... eram pessoas que buscavam o expressionismo, uma teatralidade no movimento, da própria dança, não eram diretores de teatro. E no Brasil tem muito pouca gente que faz isso, pelo menos na época dos anos [19]70 tinha pouca gente que fazia isso. Eu acho que fui uma das primeiras que começou a trazer isso, de uma maneira brasileira claro, não é aquela maneira dramática alemã, era uma maneira brincante.

Por isso que eu acho muito importante o trabalho do Nóbrega aqui no Brasil também, porque a forma teatral brasileira é brincante, a nossa história é a chanchada, por isso que eu falo do popular. Nós não somos na nossa cultura aquela coisa séria. Uma vez, eu aprendi muito com o Fagundes, o Antonio Fagundes, porque ele estava fazendo uma peça do Dario Fo bem pesada, mas que ele interrompia todo tempo aquela peça para conversar com o público. Ele estava fazendo uma peça de Dario Fo, mas se ele esquecia o texto ele improvisava na hora, “— *Como que era mesmo*”? Ou então alguém tossia na platéia, ele reagia, entendeu? Essa é a forma brasileira, jamais um teatro alemão faria isso, se o cara tossisse, ele ia continuar na peça dele. A não ser Brecht, que fez alguns cortes, não é? Mas em geral a tônica brasileira não é séria; é séria na sua brincadeira, entendeu?

E essa coisa mais popularesca, mais de chanchada, mais de teatro de revista, esse é um pouco o nosso caminho se for pensar na cultura brasileira mesmo. E fazer isso moderno. Isso a música conseguiu, eu acho, e a pintura, e até um pouco a arquitetura, mas a dança sempre procura uma outra coisa mais intelectualizada, que não vai na brincadeira. E que é um pouco a nossa tônica... isso ainda pra mim é uma questão! Eu acho que esses diretores de teatro todos nos trouxeram isso, então teve uma fusão da dança, mas que foi mesmo casando, que acho também super positivo, foi casando, casou mesmo! Porque era o Márcio Aurélio e o bailarino, a Marilena Ansaldi que trabalhou com o Marcio Aurélio. O Possi com a gente – quando ele fez a *Dama das Camélias* era uma visão de diretor de teatro com os bailarinos e era aquele conflito. Na época foi um transtorno na cabeça de todo mundo porque o bailarino queria fazer *ronds de jambe* e o Possi queria dizer que com o *ronds de jambe* você tinha que dizer que está apaixonado e não dá para fazer só *ronds de jambe*, entendeu? E você tinha que fazer uma pirueta sentiiiiindo... sei lá o que é que ele queria. Ele dava um conteúdo de teatro na coisa que era só puramente dança. Então eu acho que foi muito forte isso, mas tem pouca pesquisa nisso e eu acho que o pouco que eu fiz nas minhas coreografias, eu procuro então usar o movimento, o que eu tenho pra transmitir teatralmente, no movimento, entendeu? Mas isso não quer dizer que eu seja contra, com a teatralidade e com a informação que a própria dança tem pra dizer, porque tem essa outra corrente, que muitos defendem que a dança, ela não precisa contar historinha, ela conta em si, não é? E eu acho que sim. Mas aí também você tem que ter um grande estofa físico pra você poder só... Porque eu também posso chorar de emoção de ver uma coisa puramente estética do corpo, é lindo! E isso eu consegui algumas vezes, até com ballet clássico, por exemplo, que é tão lindamente dançado que aí já me transporta num outro estado de emoção. Ou com uma dança que eu vi uma vez lá no festival da Pina Bausch, que teve uma menina indiana que é genial, a menina tinha um talento. Ela é feita pra dançar aquelas danças indianas, e que tem uma história toda, mas que é pura estética física; e que eu não entendi nada do que ela estava dizendo, mas era tão lindo que você chora de emoção, não é? Ou é tão feio que você também se horroriza. Que nem Francis Bacon, é uma coisa tão assim, tão buscando as entranhas que você... é pura forma, é pura tinta, mas é tão assim que você

sente aquela dor. Então eu acho que o corpo quando for dançar fisicamente sem contar uma historinha, ele tem que estar dominando muito mesmo aquela coisa para que você sinta a força do que aquele corpo pode dizer. Agora eu, como eu tinha um pouco de dificuldade física, tinha um virtuosismo técnico sim, mais um virtuosismo do que uma... então para mim a emoção que vai por trás...

SG – Te ampara...

SM – Me ampara para que o meu corpo possa dizer aquilo, então que seja o veículo mesmo para passar aquela emoção. Então eu me imbuo totalmente de, quase que uma coisa assim que a gente fala aqui no Brasil, de ser tomado por uma entidade. Aí, o corpo meio que vai de veículo só, porque a entidade é mais forte. Isso também é uma outra coisa, que eu acho que todo artista é um pouco médium de alguma coisa. Isso é meio esquisito de falar na Europa, mas acho que aqui no Brasil é mais fácil.

SG – É tranquilo. [risos]

SM – Quando a gente fala dessa mediunidade lá, eles não entendem muito. Às vezes quando eu discuto com o Gernot¹⁹⁷ mesmo sobre isso, ele fica meio assim. Ele entende, ele sabe que é um estado especial que o artista está, não é? Então ele entende, mas é um pouco estranho porque é uma coisa mais já formatizada, construída, então que você lida mais com o fazer e não com o receber a informação. Eu acho que a diferença um pouco também, que na Europa, pela própria cultura... Teve várias revistas no *Ballet International* que fizeram matérias sobre a dança africana, dança japonesa, dança indiana, dança brasileira. Porque chega uma hora que o excesso do fazer te exaure. A dança européia é mais analítica mesmo, é mais resultado de uma análise, de uma busca, e conceituada mesmo, bem conceituada. Então chega uma hora que ela fica meio... bate num vazio. Porque eu fiquei impressionada mesmo, todas as capas das revistas eram: dança da Índia, dança de Bali, dança africana, dança brasileira. Saiu uma série de matérias sobre a dança do carnaval, o maracatu. Isso no *Ballet International*, lá na Europa, não é? Porque é quase que uma busca de novo nas origens, nas raízes, de onde que está o mágico nas danças de xamanismo, nas danças de... Matéria sobre xamanismo tem muitos na Europa, sobre essa coisa agora da política toda do Irã e do Iraque, a dança do vinte, a dança judaica, que elas trazem quase que uma busca da essência de novo. Porque quando você chega no máximo da conceituação, tem que voltar pra lá, é uma coisa meio *yin-yang* mesmo. Também quando fica no máximo só da identidade, não dá também, uma hora você tem que formatizar isso, porque senão fica só num estado de transe. Então é esse ciclo...

SG – Olha, pra mim está muito rico, eu acho que a gente pode dar uma pausa por uma questão de cansaço mesmo, eu estou preocupada porque você vai dançar. Mas eu acho que a gente pode ter outros momentos de conversa a partir do que a gente criou aqui também.

SM – Agora foi mesmo assim *vum*, não é? Eu acho que depois pode distender determinados temas e falar mais aprofundado sobre eles.

¹⁹⁷ Companheiro de Sônia Mota.

SG – Específicos, não é? Mas já foi muito bacana! Obrigada.

[Fim da entrevista]

DEPOIMENTO DE SÔNIA MOTA PARA ALUNOS DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA / UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

DATA: 30 DE AGOSTO DE 2006

HORÁRIO: 07:30 ÀS 09:00 HORAS

LOCAL: CURSO DE DANÇA, UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI (R. Dr. Almeida Lima, 1.130 – Brás, São Paulo, SP)

ENTREVISTADORA: VALÉRIA CANO BRAVI

REVISÃO: SÍLVIA GERALDI

[Fita 1 - Início do lado A]

Sônia Mota – A vida e a dança é o momento e o ponto final. Na época que eu era jovem, eu não me preocupava com a história; e, é claro, que quando a gente fica velho, aí que a gente começa a se preocupar com a história. Que quando a gente é jovem, a gente quer mais é fazer e não quer registrar nada. Eu ainda por cima tinha uma política de eu não queria criar estilo nenhum; eu queria viver cada momento e crescer com esse momento e não fixar uma escola, porque na época que eu comecei a estudar dança, nas escolas existia o balé clássico, a dança moderna – clássica, não é? – Martha Graham, Limón, Cunningham, Falco. Então todos eles tinham um estilo e eu queria conhecer de tudo um pouco e não fixar estilo nenhum.

Eu acho que é um pouco mentalidade brasileira, nós somos um país sobretudo colonizado, a gente absorve as influências de tudo e a gente quer metabolizar tudo isto, meio que aquela coisa antropofágica da década de [19]20, e transformar isso na nossa própria linguagem. E como o Brasil é um país rápido e jovem, eu achava que se eu fixasse alguma coisa, eu ia contestar isso no meu próprio país. Então eu queria estar sempre sendo nenê, sempre sendo jovem, porque eu vejo o Brasil ainda como uma criança dentro da história do mundo. Já que eu vivo na Europa, agora eu vejo o quanto a Europa é adulta e o quanto nós somos crianças. Eu vou dar só um exemplo em imagem; por exemplo, eu viajo muito, então quando vejo no aeroporto uma equipe da *Lufthansa* e da *Air France* ou da *Iberia*, então aquela equipe toda passa com uma seriedade, eu falo: “— Nossa! Tem peso!”. Aí você vê uma equipe da *Varig*, da *TAM* passando, você fala: “— Gente, eu vou voar com um bando de criança”. É a imagem que o Brasil me passa. Mas isso foi só um aparte.

A primeira pergunta foi...?

Valéria Cano Bravi – A diferença de trabalhar no show / TV e na cena?

S.M. – Isso para mim foi assim: como eu queria fazer balé e na minha família era proibido fazer balé nessa época – eu lutei contra todo mundo, só minha mãe foi a favor – então, foi cortado de mim sobretudo o subsídio financeiro: “— Quer fazer dança? Então se vire, minha filha”. Então, nessa época eu tive que fazer shows de televisão, show de boate, show de restaurante. Eu dancei naquele restaurante *Urso Branco*, nem sei se existe mais. Todo mundo comendo e eu fazendo aqueles ‘galinhos’ na ponta; eu me lembro que era uma roupa de galo toda de paetê, com um rabo. Eu tinha que fazer isso, na época eu odiava de ter que fazer isso, show da *TV Record*, canal 7, eu fazia parte daquelas meninas que dançavam na *Jovem Guarda*, do Roberto Carlos e da Wanderléa. E eu fazia isso: show do Roquette Pinto, havia muitas feiras, essa feira da *Rhodia*, da *Volkswagen*. Me lembro que uma vez eu dancei, eu era uma leozinha e a Ruth Rachou era a

domadora [risos], a gente dançava nuns potinhos, numas coisinhas assim [demonstra] e piruetinhas [demonstra] e a Ruth lá domando com chicote. Mas era o jeito para ganhar dinheiro e na época eu odiava. Hoje, quando olha para trás, eu falo: “— *Graças a Deus!*”, porque eu acho que essa experiência de dançar em televisão, shows, você aprende de tarde pra dançar à noite, porque a coisa é rapidinha. Então me deu uma escola fantástica! Eu estava estudando e tinha que fazer isso. Eu fui super rápido! Porque é a prática; é não ficar teorizando, é ir na prática. Tem que acontecer e tem que estar perfeito e que tem que estar rolando e na época era muito sério fazer isso. A gente dá risada, mas a gente fazia esses shows muito sério. Vinha o Dennis Gray do Rio de Janeiro, tudo um bando de gente que hoje em dia a gente fala: “— *Bem cafona!*”, mas era o que acontecia naquela época e era feito com seriedade, os ensaios eram com disciplina, tinha que chegar na hora certa e existia uma disciplina profissional. Eu trabalhei na *TV Record*, na *TV Tupi*, nos shows, nos restaurantes e o horário era assim, tem que acontecer. E isso me foi uma escola que hoje em dia agradeço e sempre que eu vou dar aula em colégio, em curso de formação profissional, eu sempre falo: “— *Ponham a mão na prática*”. Porque a dança é um exercício da prática. Porque eu não pertencço a essa geração que vocês pertencem, que é a geração que estuda o corpo, que teoriza, que começou com o movimento do Klauss Vianna. Eu me identifiquei muito com o Klauss Vianna no sentido da pesquisa, só que ele fazia uma pesquisa mais mental e eu fazia a pesquisa absolutamente instintiva. Eu nunca parei pra pensar se meu corpo tem um adutor ou se tem uma costela intervertebral que trabalha com a escapular. Pra mim, isso não existia. Existia que meu ombro era a expressão de uma idéia e de um sentimento. Então, eu trabalhava meu ombro como expressão da idéia, ele era uma manivela, ele era *me deixa em paz*, mas ele não era uma rotatória da escapular ou uma coisa assim, entendeu? Mas eu não tenho nada contra isso, eu estou falando o que foi o meu período. No meu período não tinha isso, então eu não tinha essa informação também, nem tinha chance de consegui-la, porque não existia. Era um conhecimento intuitivo, mágico e fantástico. Eu trabalhava as funções corporais, os ligamentos, as energias, o peso e a suspensão, só através da função, não sei se eu posso dizer artística, mas era a função da expressão de um sentimento que eu queria traduzir com o movimento.

Agora eu escapei um pouquinho... Mas essa parte do show me deu muita prática de ‘sai e entra em cena’, tempo, dinâmica, quando a expressão é de frente, é de lado, quando é de costas, eu tinha que aprender rapidinho na prática. Na natureza, uma vez eu dancei também numa torre lá no *Instituto Botânico*, havia umas tomadas ao ar livre, eu fazia uma *Julieta* que descia uma escada, era *Romeu e Julieta*, eu tinha que descer correndo para encontrar com o *Romeu*; então ali você tem que pegar um pique, não é? Como é que eu desço em 3 vezes 8 essa escada toda? Era no impulso mesmo que ia, até chegar na ação. Então, essa que foi a experiência. É uma dança cênica – era uma dança cênica: era show, não era nada daquilo que eu estava estudando na sala de aula, eu queria era fazer *Giselle*, *Lago dos Cisnes*, não é? Na época eu estudava balé clássico; então, eu detestava por isso, porque se eu quero ser *Giselle*, como é que eu vou fazer lá um galinho ou um leão? Mas me ajudou, hoje em dia eu vejo que ajudou. Na época eu chorava, reclamava. Agora, pensando no assunto, eu falo: “— *Eu estava em cena me exercitando*”. Talvez eu não estivesse fazendo o *arabesque*, nem sofrendo lá no túmulo da *Giselle*, mas eu estava fazendo alguma outra coisa que também tinha que passar uma expressão para um público. Porque eu acho que o artista é o veículo, que alguma idéia passa pelo artista e chega no público, assim como a pintura ou a música. Eu vejo o bailarino e me vejo como um veículo de expressão, como intérprete.

E a outra pergunta?

V.C.B. – Quando você foi para o *Balé Real da Antuérpia*, na Bélgica, lá você estava vivendo uma outra experiência, uma outra companhia, não é? Como é que você via a formação técnica que teve aqui nas escolas do Brasil? Você via alguma diferença, se você sentiu falta e te deu vontade de trabalhar aqui no Brasil quando você chegou? Porque logo depois veio a experiência do [*Teatro*] *Galpão*.

S.M. – Quando eu fui para a Europa, eu fui naquele famoso sistema de pensar – que acho que ainda existe hoje um pouquinho aqui, mas menos – de que a dança lá fora é melhor que aqui dentro. Então, as pessoas me achavam com talento. Na época, foi Marilena Ansaldi – que agora até voltou no *Dança em Pauta* do ano passado, não é? – que me impulsionou para dançar lá fora, ela achava: “— *Sônia, você tem talento, você tem que ir para fora*”; e eu fui! Quando eu fui para a Bélgica, nessa época eu não tinha consciência do que me faltava. Eu fui achando que eu era o máximo. Aqui eu era considerada talentosa, então você vai com a sensação: “— *Eu vou e consigo!*”. Mas, na época, eu não consegui tão fácil assim. Eu levei um ano para conseguir trabalho, eu fiz audições durante um ano e sempre era não, não, não. Então, hoje eu penso que naquela época nossa formação técnica era mais apaixonada do que essencialmente técnica, me faltavam certos recursos de técnica mesmo. Hoje em dia é diferente; eu vejo absolutamente diferente. Eu acho que não tem melhor formação técnica que a do Brasil, porque qualquer bailarino formado aqui consegue direto trabalho na Europa. Mas, na minha época, para mim foi difícil. Também porque foi uma coisa que eu tive que trabalhar com o tempo: eu tinha um talento assim de espírito para dançar, mas meu corpo não era condizente a esse talento físico, isso já é uma outra história – eu sou pequena, eu sempre tive a perna curta, eu nunca fui *en dehors*, que eles são os códigos importantes para dançar. Na época, eu não tinha ainda – quando eu fui para a Bélgica – um conhecimento da dança contemporânea, eu fui só com a dança clássica. No sentido da dança clássica, querendo copiar o modelo exterior, eu ainda estava em déficit, porque a gente nunca vai conseguir ser aquilo que eles são lá, porque é outro tipo de corpo, nós temos uma outra formação.

A partir do momento que houve um desenvolvimento aqui, eu acho que a nossa escola foi melhorando a qualidade técnica, mas na época, não! Eu acho que eu consegui depois trabalho lá mais pela vontade de dançar do que pelas condições físicas. Porque, por exemplo, a primeira audição que eu fiz foi com o Béjart e eram aquelas 300 pessoas fazendo a audição, quase como uma loja de vestido que você tem um monte de vestido, você passa e vai olhando: “— *Desse vestido eu gosto, esse não, esse eu gosto, esse não!*”. Então, ele ia passando na barra, olhando um por um e ia dizendo: “— *Você sai, você fica, você sai, você fica!*”. Então a primeira seleção era puramente física, puramente estética, não era como hoje em dia também se faz, as audições levam mais tempo, não é só numa vez. Tem muitas companhias hoje em dia que pegam um bailarino para fazer audição durante uma semana, para ver o que está por trás daquilo tudo. Na minha época não tinha. Hoje em dia já é diferente.

Eu tive que passar por esse horror que é você se sentir uma peça, tem sorte de ser escolhido ou não! Na Bélgica, inclusive, eu até fiz essa audição bem desiludida e falei: “— *Bom, não vão gostar mesmo!*”. E gostaram. É justamente quando a gente pensa: “— *Não vai!*”, que é aí que acontece. E aí fique lá quatro anos e voltei para o Brasil. Aí dentro da companhia mesmo, eu pude desenvolver minhas qualidades e não sentia mais esse déficit. Aí você vai encaixando a sua realidade com a realidade européia, que vinha de uma companhia bem internacional; eu tive sorte de trabalhar em um grupo que eu fui me encaixando, me acomodando, naquele sistema bem internacional que era essa

companhia. Depois, eu vim para o Brasil a convite do Antonio Carlos Cardoso, que vocês estudaram a história, sabem que ele formou, em 1974, o *Balé da Cidade de São Paulo*. Eu vim para trabalhar no *Balé da Cidade*. E a pergunta era se quando eu fui de novo para... não! Como é que era?

V.C.B. – Quando você voltou pra cá, o que você sentiu falta aqui, que você falou: “— Não! Isso está faltando no Brasil”.

S.M. – Não! Aí não foi nem o que eu senti falta, eu acho que eu aconteci num momento bem privilegiado. Nos anos 70 – só como história –, existiam várias companhias, o *Balé Stagium*, a companhia da Ruth Rachou também tinha seu centro estabelecido, Renée Gumiel e Célia Gouvêa e tudo mais; e eu pertencia ao *Balé da Cidade de São Paulo*. Eu tinha uma inquietude interior muito grande, eu dançava com muita paixão aquilo que me era dado de fora para dentro, mas eu sentia uma necessidade eu mesma de... Porque meu corpo, para dançar as coreografias que aconteciam naquela época de Luiz Arrieta, de Victor Navarro, de Oscar Arraiz, eu tinha que alcançar um objetivo, eu não podia estar confortável no horizontal da minha dança, era uma dança que eu tinha que trabalhar para. E aí, nessa época, comecei a sentir uma agressão contra isso, eu queria relaxar naquilo que eu já tinha e não constantemente seguir essa direção que vem de fora para dentro. Eu tinha paixão por isso, eu sonhava de dançar aquilo, eu queria dançar aquilo, mas ao mesmo tempo meu corpo dizia: “— *Por que é que tem que ser sempre aquele plié sempre daquele jeito? Por que a perna tem que estar sempre assim?*”. E nessa necessidade minha, eu comecei a ser um pouco indisciplinada na Companhia, então ‘vira e mexe’ eu era chamada na direção, porque eu tinha que parar de ficar sacudindo a perna, porque eu fazia o *tendu* e eu dava umas sacudidas assim, bufava, ficava irritada de ficar dentro daquilo. É que não tinha válvula de escape, ficava no canto enquanto a diagonal acontecia, fiz um papel feio mesmo, bem indisciplinado. Aí a Marilena Ansaldi de novo falou: “— *Essa menina está precisando de uma válvula de escape*”. Tinha o *Teatro Galpão* acontecendo nessa época e ela me jogou lá para dentro: “— *Vai lá fazer seus experimentos e se comporta aqui dentro*”. E foi ótimo, porque aí eu comecei a fazer aquelas estribuchadas, eu fui fazer lá no *Teatro Galpão* e foi aí que começou a vir, eu comecei a criar. Começou em [19]76, eu estava há dois anos na Companhia sentindo essa inquietude e, em 76, no *Teatro Galpão* eu pude começar a explorar, a experimentar essas que eu chamo *inquietudes internas*. E foi no período certo, na hora certa. Aí juntou a fome com a vontade de comer, porque existia um pessoal todo na área independente de dança que não estava dentro das companhias oficializadas, que estavam buscando um novo caminho e o *Teatro Galpão* foi um celeiro mesmo. Ali dentro, se juntaram professores e alunos que tinham vontade de buscar uma coisa nova. E esse mesmo movimento aconteceu com muita força de [19]76 a [19]82, acho que aconteceu com muita força lá dentro. Eu tive sorte, eu não precisei buscar fora, acontecia lá dentro. Eu tinha feito também duas ou três viagens aos Estados Unidos para buscar o que é que era isso, aquela mentalidade colonizada: “— *Eu vou buscar lá fora aquilo que está me faltando dentro*”. E depois eu vi que não era lá fora que estava, não era no Louis Falco, não era nas aulas de Cunningham, nem de Limón que eu ia encontrar aquilo que eu estava buscando, porque minha realidade era outra. Mas eu não tinha consciência disso, na época era bem instintivo mesmo.

Aí eu comecei a fazer o que eu chamo de ‘grand jeté estribuchado’; plié pesado, eu dava uns nomes esquisitos, um ‘tendu bengalinha’, porque eu queria achar o jeito nosso de fazer as coisas, o nosso jeito. Acho que na época funcionou muito porque

minhas aulas eram lotadas, as pessoas se identificavam com aquilo, podia 'dançar gordo', podia 'dançar magro', podia 'dançar com perna curta'... Se o quadril desencanaixava, eu dizia: “— *Ok! Vamos desencanaixar o quadril*”. Se o *plié* não dá para ficar super aberto: “— *Senta, vamos sentar, senta no plié*”. Para mim, isso aqui é um *plié* e não aquele *plié* que tinha que ficar colocado. E combinava com a vontade da época, nos anos [19]70 tinha essa vontade muito no ar, não era só na dança, era no teatro, no cinema, esses anos foram anos muito ricos. O movimento estava no ar, você não precisava levantar e dizer: “— *Vou movimentar alguma coisa*”; o movimento já estava no ar, ia acontecendo fácil. Esse período foi assim, foi aí que eu comecei a criar minha aula que hoje em dia se chama *Arte da Presença*.

Aí eu fiquei quatro anos fazendo isso no *Teatro Galpão* e ali a coisa inconscientemente foi se formando. Inconscientemente. Era na prática, era no exercício, era no fazer, no experimentar. Talvez aqui eu possa então fazer essa bifurcação: *dança como pedagogia* e *dança como coreografia*. Por incrível que pareça, a minha vontade de expressão não saía como vejo em muitos artistas que querem ser coreógrafos; eu não tinha pretensão de ser coreógrafa, não saía a vontade através de coreografias, de criação; saía da prática, de como trabalhar o corpo. Porque como eu tinha o corpo muito difícil, meu corpo teve que entrar tão na forma, na *fôrma*, trabalhar a forma na *fôrma*, que eu tinha uma preocupação muito maior de *desformatizar* do que de coreografar. E é por isso que, de repente, sem que eu quisesse, eu virei professora; eu não queria ser professora, eu queria dançar. Mas, o meu veio de criação foi formando um sistema de ensino e não coreografando.

Mas isso tudo era uma necessidade interna, não era racional, não era porque eu disse: “— *Eu vou ser professora*” ou “— *Eu vou ser bailarina*”. Era uma coisa que me empurrava sem querer. Até, eu dizia sempre para os meus alunos: “— *Eu acho que a gente tem que ter vontade em casa e depois esquece a vontade em casa; e quando tomou o ônibus para ir para o estúdio ou para a escola ou para o teatro, já está fazendo a coisa*”. Eu não via a coisa como *estou aprendendo* ou *estou ensinando*, eu estava fazendo, era esse o princípio. Então, deixa a vontade em casa e quando chega já é. Aliás, já no ônibus vindo já é, porque eu vinha no ônibus e já vinha buscando a forma, entendeu? Eu lembro que comigo era assim. Eu vinha na janelinha sentada e já estava imaginando, já estava sentindo no corpo o que era. Então, eu já saía dançando, fazia aula, dava aula e voltava para casa. E aí tinha que fazer um esforço para chegar de noite e dormir, porque eu vivia essa descoberta o dia inteiro. E aí foi que, até [19]82, até eu ir para a Alemanha em [19]89, de 76 a 89, a sensação que eu tive fazendo dança era que *eu era a dança* e não *fazia dança*. Só na Alemanha que eu fui me dar conta de que eu fazia dança, porque a Alemanha é um país racional, lá você tem que justificar, fazer e justificar, e no meu período brasileiro era só fazer, sem justificação. O que eu acho que até que casou um pouco, porque desde de que eu saí do Brasil, que foi em [19]89, foi que começou esse movimento no Brasil de pensar a dança e não só fazer.

V.C.B. – Dessa explicação agora que você me deu, até nesse gancho mesmo, o que representou o Klaus Vianna no *Balé da Cidade de São Paulo*?

S.M. – Nessa minha inquietude, que eu trabalhava no *Galpão* e no *Balé da Cidade*, o que é que aconteceu? Existiam duas classes: os que buscavam novos conceitos de dança e novas formas; e os tradicionais que faziam aquilo que já estava oficializado. E eu ficava fazendo a ponte, porque eu ia para o *Balé*, fazia tudo direitinho; saía de lá e fazia lá tudo do outro jeito. Eu ficava pingando, pra cá e pra lá. Inclusive até escrevi no depoimento,

super desgastante porque eu trabalhava no *Balé* das 9 [horas] da manhã até às 3, 4 [horas] da tarde, comia alguma coisa e ia fazer esses experimentos de noite, a partir das 6 até às 10 [horas]. Então, era o dia inteiro mesmo, mexendo com o corpo, nas duas formas.

Quando Klauss entrou no *Balé da Cidade* e reestruturou aquilo lá e resolveu inserir o *Grupo Experimental de Dança* dentro do *Balé da Cidade*, foi um alívio para mim, porque de repente eu estava num lugar só, num horário nobre, podendo exercitar as duas coisas sem precisar ficar o dia inteiro na luta. Pra mim foi um descanso – o Klauss primeiro de tudo foi um descanso – e foi também um encontro. Mas o Klauss, na época que estava no *Balé da Cidade*, não aplicou tanto a técnica dele lá dentro. Ele como diretor de companhia tentou só abrir a cabeça do pessoal que estava mais fechadinho, trazendo os outros; e estava tentando dar para os outros mais disciplina, porque também faltava na cena livre aquela coisa da disciplina do dia a dia. Porque o pessoal que estava mais na cena livre estava mais batalhando, tinha dias que dava pra fazer aula, tinha dias que não; e também era complicado de se desenvolver uma coisa desse jeito.

Eu acho que a função dele no *Balé da Cidade* foi mais de juntar essas duas forças num mesmo espaço, trazendo mais disciplina e continuidade para um e rompendo com as regras do outro. Foi fantástico esse período, porque ele tinha um carisma e tinha uma serenidade, uma força, que permitia isto. Então, aos pouquinhos, com aquele jeitão dele, meio paternal que eu acho que ele tinha, ele ia conquistando a simpatia do pessoal que estava mais com resistência; e também não cobrando uma disciplina obrigatória os outros começaram a perceber: “— *Eu vou precisar entrar nisso aqui pra inclusive render mais*”, entendeu? Houve um casamento muito interessante nessa época. Eu fui uma das poucas privilegiadas, porque a companhia ficou mesmo dividida, teve só uns 10% que se integraram; eu fui uma desses 10% que trabalharam então na companhia oficial e na companhia experimental. Então, esse período do Klauss foi rico para mim. Agora, eu nunca trabalhei pessoalmente com o Klauss no sentido de entender as cadeias musculares, as articulações, todo o trabalho que ele colocou, porque ele trabalhou lá dentro mais no sentido desta criação. E eu tinha isto na minha maneira, mas eu trabalhava as articulações – eu sempre mexi muito com as coisas de articulação – mais no nível da imagem, de fantasia e não tão técnico, mais intuitivo.

Depois, quando eu fui pra Alemanha, eu tive que aprender a conceituar aquilo que eu fazia instintivamente e foi aí que eu comecei a ter até dificuldade, porque era uma coisa tão rica de imagens, tão rica de ação, tão rica de prática mesmo. Eu me lembro que as pessoas diziam: “— *Nossa! Quando a Sônia chega é um furacão*”, porque eu já entrava e a coisa já tinha que estar acontecendo. O aquecimento, tudo, já não era assim: “— *Vou me aquecer...*”; [era] “— *Vai!*”. E isso pro alemão, pra cultura alemã que é uma cultura sem movimento, o corpo alemão é um corpo mais rígido... Por isso eu fiquei. Porque eu fui para dar aula só um ano, eu fui em [19]89, fui convidada por um diretor de um estúdio de dança em Colônia e aí os contratos foram se renovando, se renovando e eu fui ficando, já não queriam mais me deixar ir embora porque eu trazia um movimento para esse pessoal de lá. Mas, ao mesmo tempo, foi duro para mim, porque esse furacão que eu trazia com o movimento, eu precisava de vez em quando parar e fazer eles entenderem, porque eles queriam primeiro entender, porque não tem essa coisa que no Brasil eu preciso primeiro acalmar um pouco os ânimos: “— *Ok, gente! Vamos com calma!*”. Lá eu tinha que puxar senão não ia. Enquanto que no Brasil – fazendo as comparações –, se eu passasse uma seqüência: “— *Olha, gente! Nós vamos fazer assim, assim, assim!*”, nem explicado direitinho, todo mundo já pegava a seqüência e já ia fazendo enquanto eu ia colocar a música. E lá, não! Eu dizia: “— *Gente! Nós vamos fazer*

assim, assim, assim”, eu ia colocar a música e sentia atrás de mim um silêncio! Aí, eu falei: “— *Gente! Eu acho que eu falei alguma coisa errada? O que é que foi?*”. Eu olhava na sala, estava todo mundo parado, pensando o que eu tinha provocado. E aí, demorou um, dois, três anos para eu entender esse sistema. Depois, eu mudei a técnica também; em vez de só falar mais ou menos, eu tinha que ser mais clara, mais específica: “— *Olha! Nós vamos passar por assim, assim...*”. Quando eu explicava a coisa demais, conceitualmente, aí eles entendiam, aí eles ficavam todos animados e aí embarcavam no negócio, porque passava primeiro pela razão e depois o corpo; e a gente é mais uma coisa que pega meio pelo instinto e depois pensa. Essa é a diferença mais radical que eu senti, mas claro que no fundo essas duas correntes se encontram. Quando o artista é artista, aí independe se você é racional ou físico, a coisa vai e se encontra num determinado momento.

Mas, para mim foi uma escola ficar lá, foi aí que me veio a vontade de começar a escrever sobre o meu trabalho e é uma coisa que eu estou fazendo já desde o ano de 2000; e acho que vou só conseguir finalizar esse em 2010, porque como artista eu acho difícil eu escrever sobre aquilo que é uma coisa que está meio instaurada dentro de mim. Então, eu mesma me ver, eu mesma me analisar, eu mesma me pensar, é um processo super difícil, que eu pensei que eu fosse tirar de letra, mas que eu vi que sai muito associativo, dança é uma coisa associativa, não é uma coisa muito lógica. Eu já escrevi 100 páginas, 200 páginas, e quando eu leio, eu mesma não entendo; eu tenho que buscar as associações. Então, pra transformar isso num livro, eu vou ter que usar mais ainda o entendimento, para poder transformar isso que é uma poesia, num livro que tem um conteúdo poético, mas ao mesmo tempo didático, que é o que eu pretendo fazer.

Aluna – Essa diferença de quando você fala daqui em comparação com a Alemanha, houve uma mudança, um resultado estético de como essa diferença tem resultado no seu trabalho com dança ou foi só mais o lado pedagógico?

S.M. – Foi mais o lado pedagógico mesmo. Inclusive o excesso de conscientização, de uma certa maneira castrou um pouco a criatividade para mim. Teve uma hora que eu tive que largar. Por isso que eu larguei de escrever o livro várias vezes. Eu tenho a sensação que quando eu escrevo, eu não posso dançar; ou eu danço ou eu escrevo. Eu ainda acho difícil conseguir de conciliar as duas coisas. E no resultado pedagógico também, no processo pedagógico. Teve uma hora que eu comecei a me sentir vazia dando aula: “— *Gente! Estou aqui passando informação*”, mas não estava fluindo. Inclusive os bailarinos começavam a ficar de saco cheio. Uma época, até dei aula para a companhia da Irina Paus, que sempre me convidava, é uma coreógrafa que era de Leipzig, do lado oriental da Alemanha, que eles também tinham uma coisa engraçada: quanto mais o país sofre dificuldades, mais a arte é presente. A partir do momento que tudo está estabelecido, a arte parece que dá uma assentada. E essa companhia de Leipzig se identificava muito com o meu trabalho porque era uma coisa meio da emoção que vem e faz as coisas. Então, várias vezes eu era convidada para dar essas aulas nesta companhia. Aí ela mesma, depois da queda do muro, foi recebendo convites para trabalhar em Oldenburg, em Heidelberg, outras cidades. E eu sempre ia junto. E quando ela foi para Heidelberg, foi o período que eu estava mais tentando entender o que eu estou fazendo. Então, eu chegava para dar aula, eu via que a energia da aula baixava. As explicações eram muitas. Comecei a sacar que alguma coisa não estava rolando. Aí dei uma chacoalhada e falei: “— *Vou esquecer tudo isso que eu estou pensando*” e fui de novo resgatar na sensação aquilo que eu queria dar. Aí a aula começou a subir tudo de novo. Mas teve um ano que

eu quase comecei até a perder emprego, porque eu estava ficando igual a todo mundo, estava perdendo um pouco aquela magia que é o que faz o aluno... vocês viram aquele filme *Sociedade dos Poetas Mortos*?

A gente segue uma genialidade, a gente não segue muito um sistema. Aquele filme me agrada muito porque – sempre penso nele – de repente você tem que subir em cima da mesa. Era uma cena bonita aquela que ele sobe em cima da mesa ou vai na floresta. É isso que desperta o ser. E também interessante porque eu falei para vocês no começo que eu nunca fui muito coreógrafa, mas trabalhei na parte de ensinar, de transmitir esse fogo sagrado na aula e tanto que eu deixei de dançar nesse período alemão. Esse espetáculo que eu trouxe agora para cá é o resultado de uma necessidade física de novamente ser intérprete e também o resultado desse período reflexivo da memória. Acho que tem um resultado sim! Na verdade, eu tenho que olhar agora esse espetáculo e ver o que ele é, porque acho que é ali que está o resultado dessas duas coisas. Mas é uma escola longa. Você vê, esse período, não sei se é porque eu sou taurina, mas para mim os processos são muito longos, eu não tive nenhuma fase que durasse menos que quatro anos de aprendizado, senão oito. Meus períodos de aprendizado duraram sempre de – eu diria assim – blocos entre cinco a sete anos, quando eu senti que uma coisa realmente: “— Ah! Agora eu passo pra outra!”. Dois ou três anos, no meu caso, é muito curto; não dá pra desenvolver um conceito, um processo.

Aluna – Na verdade, quando você fala que o racional era o que veio depois, a gente se reconheceu num lugar ao contrário; às vezes a gente é muito mais racional e pra gente chegar nesse outro lugar é mais difícil. E aí, na verdade, eu tenho uma pergunta: não sei também que contato você está tendo com as pessoas que estão começando agora, o que está acontecendo agora aqui no Brasil com a gente; e se você percebe alguma mudança de quando você olha para os novos intérpretes daqui, se você reconhece essa tua vivência agora de algum modo modificada, mas ainda essa expressividade que vem antes; ou se você percebe que ainda está uma coisa mais conceitual?

S.M. – Olha, infelizmente, essa geração de vocês eu tenho muito pouco contato, não é? Eu estou feliz de estar aqui, porque quando eu venho para o Brasil, eu tenho dado uma aula mais para as companhias. Para o *Balé da Cidade*, no *Cisne Negro*, no Rio de Janeiro, no *Nova Dança* – no *Nova Dança* eu sempre fiz um contato muito conseqüente. Eu tenho uma dificuldade de dizer se existe uma diferença. A diferença que existe é que eu acho que o nível técnico melhorou muito, o nível técnico hoje em dia é bem mais alto.

Aluna – Quando você fala de nível técnico, é nível técnico de dança clássica?

S.M. – É. Nesse sentido. E o nível de criação também, eu acho que existe um movimento de dança, de pesquisa, muito maior que existia na minha época, isso existe. Agora, eu acho que a dança em geral, não no Brasil, mas no mundo, está numa crise. Eu acho. Eu acho. Eu não sei dizer como exatamente. Eu tenho uma filha de 26 anos que também está fazendo dança e fez a escola da *Folkwang* da Pina Bausch. E eu vejo o movimento jovem dessa moçada de 20 a 30 anos, a minha filha está dentro disso. E ela está muito insatisfeita, eu vejo a minha filha muito insatisfeita. E eu vejo as colegas dela também. Porque eu acho que a dança abriu tanto o leque que a coisa mais linda que podia acontecer é essa amplitude; mas eu acho que não é a dança, eu acho que o mundo abriu. Então acho que a juventude de hoje está passando por uma fase mais difícil que a minha,

porque na minha época eu tinha que romper com um monte de coisa que estava fechada e agora abriu. Então, vocês estão com um leque de possibilidades enorme, eu acho que o que vocês tem que fazer é fechar. Porque abriu tanto que cada um agora pode ser artista, cada um tem sua possibilidade de criar. Para eu criar, tive que ter alguém que me levasse para um *Galpão*, porque eu estava com espaço apertado dentro de uma companhia. Essa vontade de romper e de sair, tinha gente que estava me prendendo e hoje em dia não tem ninguém prendendo vocês. E não é na dança, é em tudo. O mundo abriu com a Internet. Você está aqui, você está na China. Eu falei: “— *Gente, como é que é que a gente vai fazer dança hoje em dia? Como a gente vai viver hoje em dia?*”. A pergunta não é como a gente vai fazer dança, mas como é que a gente vive. Por isso, quando eu fiz esse espetáculo agora, não fiquei pensando em estilo nenhum, em forma nenhuma. Eu fui lá para trás, ao invés de ir para frente, eu fui pra trás. Eu fui buscar lá atrás onde é que era o ponto de partida, porque eu acho que abriu muito. Eu vejo uma questão política e social; existe um bando de gente para pouco trabalho, nas audições tem 400 pessoas para uma vaga, então é difícil. Quer dizer, eu não quero ser pessimista, mas eu acho que a fase de vocês é uma fase que vocês vão ter que agora, imagino – assim, se eu tivesse alguma coisa que dizer – pegar isso tudo o que está aí e silenciar; e reduzir; e prolongar. Está tudo muito rápido. Ou então entrar nessa rapidez. Não sei.

V.C.B. – E no seu espetáculo, fica muito clara essa questão da relação com o tempo, da vivência das coisas. E tem uma outra coisa também, trazendo um pouquinho o espetáculo, pra gente falar um pouquinho desse processo: desencadeou uma necessidade de você estar em cena, de ser intérprete. E lá em cena, sobre o que eu vou falar, o que eu quero falar a respeito disso? Então vem uma coisa dessa vivência do tempo, então a gente está no tempo da impermanências. Nós vivemos no tempo da impermanência. E essas impermanências têm coisas positivas e têm coisas negativas, é exatamente isso que você está falando. Aliás, na questão do ciclo de vida, na infância é muito importante essa contenção para você se achar e aí você vai para a vida. Você vai para a vida com alguma coisa, com algum RG. E essa geração vive exatamente esse oposto. Você vai para a vida e aí talvez você consiga construir o RG, a sua identidade: “— *Qual é a minha identidade?*”

S.M. – É. Minha filha, por exemplo, fala assim: “— *Mãe, por que você não foi mais rígida comigo?*”. Ela fala! 26 anos! Porque eu deixei, falei: “— *Faz o que você quiser*”. Abri todas as possibilidades do mundo. E eu vejo os filhos da Mônica Mion; ela fala: “— *Meus filhos estão perdidos*”. Eu vejo meus sobrinhos. E não é só na dança, eles fazem outras coisas. Buscando uma âncora, buscando alguma coisa para se agarrar.

V.C.B. – Falando um pouquinho do seu espetáculo, porque eu acho que você está tratando disso, você está trazendo isso à tona quando você está falando da questão do tempo e da vivência das coisas. É que eu lembro de você comentando lá após o espetáculo, o *time* que você usa mesmo proposital nos vídeos e também na vivência mesmo da tua performance para trazer essa outra relação pra instigar, pra afetar, essa outra relação com o tempo. E aí eu queria saber também de você, tem a questão da função da dramaturga, não é? A gente está falando de dramaturgia, o que eu quero falar; e *como* eu quero falar. Tem essa questão de você estar usando o próprio vídeo que é uma outra linguagem, a maneira como você organizou, como foram organizadas essas mulheres. Naquele primeiro momento, essa mulher toda

coberta de panos e que tem uma constância no tempo e no espaço, uma pulsação. Aí a segunda mulher e a terceira, trazendo para nós aqui, para esse estado de ser brasileiro. Como é que foi essa relação com a dramaturgia?

[Fim do lado A]

[Início do lado B]

S.M. – Para mim, a arte é saudade e sonho de alguma coisa. É alguma coisa que eu não tenho e gostaria de ter; ou é uma coisa que já tive e que perdi. Eu me sinto um pouco aí no meio. É assim que eu vejo uma obra de arte, quando ela me desperta alguma coisa, que eu vou para algum lugar ou que eu me lembro de alguma coisa. Eu acho que o presente na arte, ele está só no fazer, mas que ele conduz um pouco ao passado ou ao futuro, assim que eu vejo um pouco. Aí quando eu fiz essa coisa, eu estava mais preocupada comigo mesma, no sentido assim: “— *O que eu faço agora?*”. Tem dois aspectos: eu cansei um pouco de dar aula, porque eu dou aula desde 1976, é muito tempo. Então eu me senti um pouco desgastada; e sobretudo de perceber um momento onde as pessoas, elas têm um leque tão amplo de informação que eu falei: “— *Eu vou chegar e trazer mais uma informação?*”. Eu não queria ser mais uma informação no meio de milhões. Então, eu tinha uma vontade de reduzir um pouco isso. Mas claro, como eu sobrevivo disso, então eu tenho que continuar dando aula. Eu estava percebendo que eu estava dando aula mais para ganhar dinheiro do que por necessidade. Porque antes, quando eu dava aula, era por necessidade de expressar alguma coisa e não dando aula para ganhar dinheiro.

É claro que tem esse aspecto da profissão, a gente pra fazer uma profissão, tem que ganhar dinheiro. Mas, para dar aula – eu sempre questiono isso –, eu acho que você precisa um *botschaft*, uma mensagem; se você não tem a tal da mensagem, então cala a boca e fica quieto; eu preferiria ser empregada, lavar, limpar, porque não tem o que dizer. E depois eu estava com vontade de ver o que eu tinha pra dizer ainda como intérprete e, nesse sentido, eu fui fazer o espetáculo pesquisando a mulher que está dentro de mim. E na Europa, eu senti, eu pertença a uma geração que fez o movimento da mulher da emancipação, até uma geração um pouco mais jovem – que o movimento da emancipação da mulher aconteceu já desde os anos 50/60. Eu peguei esse impulso, minha mãe é aquela senhora que fica em casa, cozinhando. Eu falei: “— *Eu vou sair*”. E depois eu percebi que nesse movimento eu rompi com alguma coisa, mas que eu guardo dentro de mim muitos conceitos ainda não emancipados como mulher. E eu percebi que a mulher européia, que eu chamo de mulher ‘européia’, mas que é a mulher moderna, que mesmo que a gente ocupe um lugar na sociedade, que não tinha o que as nossas mães não tinham – ou pelo menos a minha mãe não tinha, a mãe de vocês já tem, porque a mãe de vocês é ‘nóis’ – que nós estamos todas cansadas, que a mulher ativa na sociedade é um pouco sexualmente frustrada e cansada. A idéia começou da mulher muçulmana, porque vocês sabem que na Europa essa questão do Oriente é mais forte do que aqui. Nós estamos muito longe dessa realidade; a gente sente, sabe que ela existe, mas você não vive no dia a dia. Agora, lá a gente vive no dia a dia, abre a porta e entra aquela mulher de pano, coberta até aqui mesmo. E que quer ocupar um lugar na sociedade européia que lida contra isso. Então é um conflito, é um atrito diário, a gente vê aquelas mulheres, esse regime está muito dentro da Europa, os atentados e tudo, é muito presente ali dentro. Para a mulher moderna, ver aquela mulher submissa a aquele homem, dá um nervoso. Você fala: “— *Meu Deus do Céu! Como é que pode? Como é que pode?*”. E muitas delas defendem isso inclusive. Tem muitas que querem saltar fora,

mas tem muitas que defendem e defendem mesmo. Então, essa questão de romper com essa tradição, de não poder se mostrar, de ficar na beira da sociedade, é muito forte lá; e a outra, oposta, é a mulher que ocupa um espaço na sociedade, mas que critica essa [a primeira], mas que está tão insatisfeita quanto ela. Porque nesse movimento de mulher, eu acho que o homem ficou meio perdido nessa história toda, não sei os homens aqui. Mas o homem ficou numa posição que não é mais a dele, está meio assim: “— *Onde é que eu estou?*”. E nessas, não é à toa que nas relações, nos casamentos, tudo está uma outra história. E lá fora na Europa, a mulher brasileira, a mulher cubana, a mulher asiática, tem aquela fama de ser a mulher despudorada. Eu acho que atrás da mulher aberta, pelada, tem um monte de caretice ainda e um monte de preconceito. Porque ela *roda em cima da garrafinha*, mas na *hora do H* tem um *stop* aí violento, muito mais forte do que talvez da muçulmana.

Então, eu fiquei pensando essas coisas dentro de mim. Falei: “— *Como é isso dentro de mim?*”. Porque lá eu me considero a *careta das caretas* e lá eles acham que eu sou exótica porque eu sou brasileira. Olha a fama que a gente leva! Meu próprio companheiro é assim. Eu vivo uma relação com um alemão super difícil porque ele vive achando que comigo *tudo bem!* Nossa, eu sou mais pudorada do que qualquer outra coisa. Então eu fiz a minha visão, eu não pretendia aí agora discutir a mulher brasileira, pode ser que tenha gente que veja e que ache. Inclusive, na Europa, dizem até: “— *Nossa! A gente pensava que era de um jeito*”. Não, não é mesmo. Acho que tem um pudor atrás do erotismo, como eu acho que a outra tem uma ganância de ‘sair pra fora’ apesar de estar lá escondidinha.

Então, caí naquela coisa de dança-teatro e dança. Porque se eu faço uma linha, se é que eu tenho uma linha, eu a chamo mais de dança-teatro porque eu não parto do princípio da pesquisa do movimento; eu uso o movimento pra expressar aquilo que eu quero dizer. Não importa se é clássico, moderno, contemporâneo, nova dança, *new dance*. Aí eu volto àquilo que eu falei no início. Uma vez, eu fiz uma entrevista na TV Cultura e começaram a dizer: “— *Ah, Sônia! Você está criando um novo negócio nos anos 70...*”. Eu falei: “— *Olha, eu não sei se eu estou criando um novo negócio. Eu estou fazendo a coisa que eu estou precisando fazer agora. Eu espero que daqui dez anos ela seja diferente. Eu não quero formar escola nenhuma, eu não quero criar estilo nenhum*”. E acho que nisso eu fui conseqüente comigo mesma, porque acho que neste espetáculo não estou usando nenhuma escola definida, mas talvez isso seja até uma escola, a não-escola, de eu usar todos os elementos possíveis para expressar aquilo que quero falar naquele momento. Então eu acho que a minha experiência de vida, de eu ter passado por show de televisão, por ter feito trabalho em companhias oficiais, por ter feito minhas pesquisas na cena livre, por ter observado muitas dança que acontece no mundo, eu fui juntando tudo isso, metabolizando, e daí saiu esse espetáculo, onde ali eu acho que eu coloquei dentro um pouquinho de tudo o que eu sei. Eu não tenho essa preocupação de formar um estilo.

Aluna – Você fala que você tem vontade de focar no movimento pra aquilo que você quer expressar, não é? E aí como é que isso se dá? Que tipo de proposta corporal você invoca, ou como que você materializa isso?

S.M. – A tal da dramaturgia, não é?! Aí, quando eu tinha essas vontades, eu fui para a sala de aula e comecei a fazer uma pesquisa e aí eu precisava de alguém de fora para ver. Eu tive duas pessoas que me ajudaram muito, mais a Koni Hanft que é essa alemã,

que é uma identidade que aconteceu entre nós duas e ela tem uma escola de dança-teatro, da dança elementar, da escola da Mary Wigman que trabalha a coisa do gestual, do gestual, não é? E o Irineu Marcovecchio que é um ex-bailarino do Balé da Cidade que foi trabalhar com o [Johann] Kresnik lá em Berlim, e que agora está também solto, saiu da companhia e trabalha como bailarino independente. Essas duas pessoas me ajudaram. O Irineu mais na parte das imagens – *onde que essa mulher está*; e a Koni mais no trabalho do gesto.

Então, a partir do momento que eu falei: “— *Eu gostaria de trabalhar essa mulher coberta*”, então ela trabalhou comigo; ela perguntava para mim, por exemplo, que idade que tem essa mulher; onde ela está; ela está com frio, está com calor? Ela me fazia essas questões, dramaturgicamente eu vejo por aí que era a coisa que acontecia. Então, por exemplo, a partir do princípio que a mulher muçulmana não ocupa o lugar na sociedade, primeiro ficou claro já isso, o primeiro desenho dramaturgico: a primeira mulher dança só na periferia do palco; a segunda, ocupa o espaço; e a terceira, usa o espaço irregularmente, não é? Então, esse foi o primeiro conceito. Aí já deu uma orientação. Eu fiquei procurando então a maneira... “— *Ela tem medo?*”. Então, se ela tem medo, ela não usa um passo [grande], entendeu? Ela usa o passo muito pequeno – aí que veio o passinho pequenininho. Aí fui pensando assim junto com ela: “— *Há quantos anos ela vem fazendo isso?*”. Então, antigamente eu fazia três círculos só; aí eu fui aumentando os círculos, fui aumentando porque eu falei: “— *Eu acho que um círculo só não representa um milênio de cultura. Eu acho que tem que fazer ele mais lento e sentir o peso desse tempo*”. Então, eu faço, o primeiro do pano azul, duas voltas bem lentas, que eu sentisse dentro de mim nesses dois círculos que eu estou andando mil anos; no outro círculo, eu estou andando 500 anos; no outro, 200; no outro, 50; no outro, um. Eu fui trabalhando o desenho do movimento e a qualidade, a densidade física nessa história; por isso que eu chamo mais de dança-teatro, porque eu segui um conceito mais teatral – não sei se chama teatral – e tentei fisicalizar isso, fisicalizar. Já no caso da mulher, a outra, moderna, que ela entra, que usa as diagonais, na verdade uma estrutura super simples, mas aí então eu usei o passo grande, falei: “— *Bom, se essa anda apertadinho...*”, eu gravei os meus passos nesse primeiro. Aí eu fui gravar os passos no metrô com o microfone, eu botei um sapato de salto alto e fiquei andando horas dentro do metrô gravando. E o outro, eu andei na areia, como se estivesse andando num solo menos oficializado. Foi aí que foi formando e o gesto foi vindo. Por exemplo, a imagem do teu chapéu, como símbolo dessa coisa erótica, de estar escondida atrás do erótico e a maneira como eu acho o movimento ali, é porque eu tinha dentro de mim a sensação de que na cultura brasileira, em geral, é um povo muito submisso: “— *Sim senhor, seu ‘dotô’!*”, então, o *Sim senhor, seu dotô* que me trouxe essa postura assim [demonstra] e que ao mesmo tempo tem a ver com a vergonha, não é? Então eu danço ali um misto de *Sim senhor, seu dotô* e no caso a vergonha, entendeu? É assim que foi nascendo a gesto. Um outro exemplo é...

[Pergunta inaudível]

S.M. – Na primeira – vou voltar um pouco na primeira – é que eu achei que os véus que eu fui tirando, fui tirando, fui tirando, até tirar o último que elas chamam de *copitu* [?] que é o pano mesmo que elas usam na cabeça, eu achei que entre a tirada do último, que é o movimento de mais coragem, ela tinha os próprios véus. Então eu usei os braços primeiro como o meu próprio véu. Então eu comecei a trabalhar a estrutura como se... Fora os véus externos, eu tinha o meu próprio medo que são os meus próprios braços. E na mulher moderna, ela não se esconde atrás, ela mostra; ela não usa ele mais pra si, mas

ela põe ele para fora. E no outro, ela dá o tal do jeitinho aqui do lado. Então foi assim. Cada gesto veio de tentar entender dramaturgicamente quem é essa figura. Eu não sei o que seria dramaturgicamente o movimento na abstração; e a gente tentou depois abstrair, não é? Por exemplo, eu poderia fazer a mímica, não é? Porque no fundo essa mulher está dizendo: “— *Venham! Façam isso, façam aquilo*”. Aí, pra não ficar teatro, *faça isso, faça aquilo*, eu comecei a trabalhar com a dinâmica física pra que o gesto não ficasse só teatral, mas que ele tivesse dinâmica...aí abstrair, mas mantendo uma originalidade no gesto, não é? Foi assim.

A dramaturgia... por exemplo, se eu vou deixar meu corpo se mexer e deixar ele contar sua própria história, aí é uma outra história, não é? Aí é uma outra história. Isso eu ainda não fiz. Eu não tendo muito para esse lado. Eu tendo pra isso um pouco na minha aula. Na aula, eu deixo o movimento acontecer e aí eu vejo que imagem o movimento me deu. Mas na minha coreografia eu trabalhei ao contrário; eu trabalhei mais as imagens e eu tentei incorporar essas imagens na fisicalidade. E na minha aula eu trabalho mais o movimento espontâneo em si e procuro dar uma imagem pra esse movimento, entendeu? Que o aluno perceba: “— *Aqui eu estou sendo uma fonte, aqui eu estou sendo um...*”, sei lá o que, alguma coisa que o gesto mesmo, o próprio gesto me sugere.

V.C.B. – Estou colocando o paletó. [risos]

S.M. – É, estou colocando o paletó. É, exatamente. [risos]

Aluna – Qual é o seu treinamento? Você faz aula, você ensaia... [trecho inaudível]. Como é esse treinamento?

S.M. – Hoje!?

Aluna – Hoje.

V.C.B. – Você precisava fazer uma oficina aqui, não é? Dar uma oficina aqui.

S.M. – Eu tenho vontade. O meu aquecimento parte um pouco do princípio da minha aula. Eu tenho determinados exercícios da minha aula que eu dou para os outros, que eu gosto. Então eu faço os escolhidos, os preferidos; porque tem certas coisas que eu mesma já estou me dizendo: “— *Não quero mais fazer*”, eu, “— *Não quero mais fazer*”. Mas essa é a minha história, o meu corpo está cansado, porque eu danço desde os oito anos – eu tenho 58 [anos] – eu danço há cinqüenta anos!! Está fazendo 50 anos que eu danço, sem parar, mas eu nunca fiz pausa. Tem gente que dança, faz uma pausa, não é? Eu nunca fiz. Então eu hoje, eu, Sônia, meu corpo está cansado. Então, eu me aqueço, só que mais internamente; mas é que eu tenho uma *puta* estrutura física que ainda me dá suporte, graças a Deus, por um tempinho. Eu percebo que ele está... de vez em quando, eu tenho que dar um trabalho de alongamento mais profundo, porque a gente perde, lógico, não é? Mas, assim, ele não perde porque eu trabalhei muitos anos, mas muitos anos. Eu acho que eu estou dando uma folga para o meu corpo nesses dois, três últimos anos. Mas até os 55 anos, o meu corpo está ativo, porque ele tem uma história física muito forte. Então, mesmo que eu pare uma semana de fazer aula, quando eu recomeço está mais ou menos tudo ali.

Para esse espetáculo, por exemplo, eu nem me aquecia, é uma questão de concentração, claro, me mexo um pouco e concentro e vou! Eu estou me permitindo esse

luxo, graças a Deus! Será que dá pra dançar sem ter que fazer aula? [risos] Mas assim eu acho que eu estou colhendo um pouco o suco do... os frutos de muito tempo de exercício, porque senão... também só na base do *Espírito Santo* não funciona. [risos] Chega na hora, cai, tropeça, a musculatura não segura; então, um trabalho físico acho que tem que ter mesmo. “— *Como que eu me aqueço?*”, então, hoje em dia é assim, mas eu sempre fiz pra mim mesma, as minhas coisas, a minha aula e, de vez em quando, uma boa barra também, porque acho que uma boa barra clássica segura um eixo de... eu não sei, é como na música, de repente fazer: “— *lá lá lá lá lá lá lá lá lá...*”; tem horas que você tem que fazer “— *lá lá lá lá lá lá lá lá lá...*”. Eu não sei como é que é no teatro, tem horas que você tem que fazer o ABC, só pra resgatar aquele *fundão*, que é o fundamento, não é? E aí depois você ‘despiroca’, mas acho que o fundamento tem que ter, com técnica.

V.C.B. – você sabe que são 09:00 horas, não é?

S.M. – Já 09:00 horas?

V.C.B. – Já são 09:00 horas. Daí eu não sei se alguém tem mais alguma perguntinha pra fazer? Lógico que... espero que a gente se encontre depois, a gente vai pra Ourinhos também, não é?

S.M. – Será que foi útil essa conversa aqui?

Alunos – Foi! Claro! [em coro]

V.C.B. – Porque se quiser ficar mais um pouquinho, porque elas têm aula com a Mariana [Muniz] aqui. Eu vou precisar dar uma encerradinha, estou dando uma encerradinha, por causa dos nossos horários. Elas têm um intervalo e depois elas vão ter aula com a Mariana.

S.M. – Então, deixa eu falar só uma coisa aqui pra fechar esse processo que para mim é importante.

A minha aula eu chamo de *Arte da Presença* e o livro que eu estou escrevendo eu chamo *Dança – Arte da Ausência*. Queria fechar com isso. Que eu acho que aconteceu comigo foi assim: na necessidade da saudade, do sonho de fazer dança, eu deixei de viver na vida. Então eu fui muito ausente na vida. Quando eu olho para trás, eu perdi muitas amizades, eu perdi bailinhos, festa, eu perdi dois casamentos e perdi até uma certa parte muito importante com a minha filha, porque eu estava vivendo a arte. Eu fui muito ausente na vida. Por isso que minha aula é tão presente, porque eu coloquei... tanta ausência de vida me fez colocar excessiva presença na dança, entendeu? O que me levou profissionalmente para frente, mas que me... Hoje em dia eu sinto falta de não ter vivido determinadas coisas. Mas eu não sei dizer se isso é certo ou se é errado, entendeu? Porque tudo tem um preço, pra conseguir uma coisa você paga por outra. Também não sei se a gente fazendo tudo, a gente consegue realmente fazer arte, isso é que eu não entendi ainda até hoje. Não sei como é que os índios fazem, que eles vivem e criam arte, isso é uma coisa linda! Eles fazem aqueles potes maravilhosos, usa, quebra e faz outro. Eles parece que conseguem conciliar essa coisa da arte e da vida igual. Não foi meu caso! Só queria dizer isso. Hoje eu tenho uma grande frustração, em todos os sentidos; por exemplo, até na aposentadoria. Eu sou famosa e não tenho um tostão no banco. [risos] Porque eu fiquei fazendo arte, entendeu? Que nem lá na novela, ‘Cobras e

Lagartos', tem aquela atriz que fala assim, ontem o capítulo foi assim: “– *Eu tenho horror dessa palavra ‘arte’, por que arte?*” [risos]. “– *Pobre!*”. Tem horas que eu falo assim: “– *Ai! Parece que eu sou Chopin ou Mozart que vai morrer na valeta, entendeu? Faz arte e morre na valeta, que é isso?*”. Eu não soube administrar a minha carreira, eu fico puta da vida. Eu tento ensinar os meus alunos a cuidarem desta parte realista, entendeu? Por isso eu chamo *Dança – Arte da Ausência*, porque eu vivi mais ou menos 50 anos ausente da realidade; de um lado, ganhei bastante, eu acho que tem um produto bem lindo que alimenta a alma de muita gente, mas não alimenta o bolso, entendeu? [risos]

Só pra fechar: se um dia... se em 2010 vocês ainda estiverem na profissão e eu conseguir publicar – que eu botei um limite, 2010, para publicar –, eu vou tentar explicar um pouco essa questão, porque é *foda*, não é? Eu acho. Mas ao mesmo tempo eu acho lindo e sou feliz porque a vida não é só dinheiro, é um espírito, é alma! Hoje em dia se percebe mais que a vida está cada vez mais baseada só nisso. Então, como conseguir equilibrar essas duas coisas?

Era isso que eu queria dizer pra fechar.

V.C.B. – Eu agradeço muito, muito, sua presença. Agradeço também a Neide, nossa convidada, a Neide e seus alunos

S.M. – Obrigada também, não é?

V.C.B. – E vamos torcer pra... quem sabe a gente consegue fazer uma... Você tem que vir aqui na Anhembi dar uma oficina, não é?

S.M. – É, uma prática, colocar isso um pouco mais na prática, foi mais aqui meio biográfico, não é? O que é isso na prática? Vamos tentar!

[Fim da entrevista]

DEPOIMENTO DE SÔNIA MOTA

DATA: 21 DE AGOSTO DE 2007

HORÁRIO: 11:00 ÀS 12:00 HORAS

LOCAL: CURSO DE DANÇA, UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, ESTÚDIO 2 (R. Dr. Almeida Lima, 1.130 – Brás, São Paulo, SP)

ENTREVISTADORAS: ANA TERRA E SILVIA GERALDI

TRANSCRIÇÃO: TRANSCREVE – Transcrição Expressa

REVISÃO: SÍLVIA GERALDI

Ana Terra – Apesar de nosso interesse em saber sobre vários aspectos da sua atuação, iremos hoje focalizar na questão do *ser professora*. Gostaríamos que nos respondesse o seguinte: primeiro, como você se fez professora, quais suas referências, trajetória; segundo, você pode dizer se seu trabalho é uma técnica, um sistema, um método? Quais os diferenciais que demarcam seu trabalho?

[Início da gravação]

Sônia Mota: No princípio, a dança era uma expressão de alguma coisa que nem eu sabia o que era. Eu só sabia que eu precisava dançar. Precisava! Não é que eu queria dançar. Precisava dançar. Se eu não dançasse, morria. Graças a Deus essa obsessão não existe muito hoje em dia, a gente já pode lidar com a arte de uma maneira mais amena. Virei bailarina, consegui. Aí eu queria dançar e coreografar, mas vi que o meu veio artístico não ia pra coreografia. Aí eu cheguei numa hipótese: eu queria fazer coreografia, eu fazia alguns acertos coreográficos, mas eu não fazia uma carreira de coreógrafa como as pessoas às vezes fazem. Todo mundo quer criar! Eu também queria, mas não saía nada. Se saía de vez em quando um acerto aqui, foi sobretudo na época do *Galpão* porque ali foi uma alquimia que proporcionou isso.

Mas eu tinha uma ação, uma ansiedade que se manifestava numa certa rebeldia. Eu dançava numa companhia e nela existe uma determinada disciplina que te diz: “— *Você tem que seguir as regras*”. E aquelas regras começavam a me incomodar. E havia uns *ticurricos* assim no meu corpo, sempre uma ansiedade, e a Marilena Ansaldi observou essa minha ansiedade. Na época, existia o *Teatro Galpão* de Dança, onde se experimentavam coisas novas. Ela falou: “— *Se você está com o bicho comichão, vai lá fazer essas coisas lá que aqui na Companhia não tem espaço pra isso*”. E foi ali que eu comecei a transformar aqueles meus comichões, aquelas minhas ansiedades, num sistema... num sistema ainda não! Eu comecei a dar forma, mas partindo de uma coisa que nem eu mesmo sabia o que é que era.

Em vez de coreografia, saía exercício, eles foram nascendo em forma de exercício. A origem vem mesmo de eu ser professora. E aí eu chego num ponto que eu acho que pra ser professor, você precisa nascer pra isso também; vocês têm que observar, na carreira de vocês, se vocês nasceram pra isso. Aí eu faço meio esotérico o negócio [risos] porque ensinar só através de método não sai nada. Sai sim, conhecimento, que é fundamental. Eu também tive que passar por um processo de metodologia do que eu faço, de entender, mas até hoje eu não entendo muito bem. É uma coisa que sai. Pode ser meio antigo o que eu estou falando, mas é isso.

Eu acho que tem que ter uma vontade – eu não sei se vocês sentiram isso aqui, na aula com vocês – eu tenho uma vontade de informá-los de alguma coisa e é bem mais forte do que eu. Às vezes eu não tenho vontade de dar aula e falo: “— *Estou tão exausta!*”. Mas,

na hora que a pessoa está lá e eu vejo a turma, eu falo: “— *Bom, agora eu tenho que ir por aqui, por ali porque eles estão precisando disso, disso e daquilo*”. Mas tem que ter isso, que eu não sei da onde é que veio. E aí, de vez em quando, ainda eu tenho que fazer coreografia porque, claro, no decorrer dos anos, eu tenho também algumas idéias. Aliás, às vezes eu tenho visões, visões! E não idéias. Eu acho também que coreografia nascida de idéia, não vinga. Eu não estou contra a cabeça; eu acho que tem que haver um entendimento, a gente tem que estudar. E, quando eu tenho uma visão, eu tento entender a minha visão, mas tem que vir da visão, enfocando no ponto de vista artístico. E pedagógico, eu acho que também... Vocês viram aquele filme *Sociedade dos Poetas Mortos*? É aquele professor que, de repente, sobe em cima da mesa mesmo e leva os alunos pra um outro caminho ou que faz o aluno descobrir que ele pode até se matar. Olha, que louco! Porque um deles se mata, não é?

E aí o sistema mesmo foi se formando aos pouquinhos. Eu tive a sorte, quando surgiu o *Galpão*, que a Marilena me colocou ali dentro, que tinha um bando de gente querendo aprender alguma coisa que nem existia. E tinha eu com aquela ansiedade de falar pra eles alguma coisa; não só eu, tinha outros professores também. E aí pegou porque era a fome com a vontade de comer. Tinha um bando de gente querendo aprender e tinha eu querendo entender o que é que eu queria ensinar. Então casou. E ali, durante quatro ou cinco anos, se formou o fundamento dessa aula que era na época muito explosiva porque, como uma técnica clássica se formatiza dentro de uma forma, eu queria romper essa forma. Então tinha muitos exercícios de romper, de se espreguiçar, de muita torção da coluna pra soltar aquele eixo firme. Tinha muita ondulação, tinha muito ‘entortar o movimento’. Se o *tendú* era reto, a gente colocava bem entortado: “— *Tendú, solta, tendú, senta no plié...*”, deslocava o quadril. *Rond de jambe*, deixava cair a coxa: “— *Não faça esforço!*” [risos]. “— *Força a coxa!*” [risos]. Fui fazendo essas coisas. Eu fui romper. Porque é mais fácil romper do que achar do nada. Às vezes a gente quer achar um sistema e vai achar como? Então sempre é bom formatizar pra depois romper, porque aí você fica presa e descobre: “— *Ah, aqui que é a saída!*”

Então eu acho que, durante um processo, ir a fundo numa técnica de formação mesmo, não importa qual ela seja. Dar o conceito da coisa, formatizar e aí depois romper. E foi isso que aconteceu. Num primeiro momento eu rompi, depois ficou tão *despirocado* que eu já não entendia mais nada. Aí fiz até alguns erros; por exemplo, eu machuquei muita gente na coluna, porque eu queria só romper, então, não tinha método ainda [risos]. Aí rompi coluna pra cá, torci tornozelo pra lá, teve uns erros assim, eu confesso. Hoje em dia vocês estão mais amparados porque vocês têm mais informação. Na época não tinha, não tinha ninguém que me dizia sobre a somática, os fluxos. Eu vivia inventando, entende? “— *Tem um ‘somatismo’ aqui, tem um fluído ali*”. [risos]. Porque não tinha ninguém que me dava essas informações, não tinha esse exercício da *yoga* tão profundo, nem do *Tai Chi*. Mas de alguma maneira ficavam fazendo *Ohm* lá nas minhas aulas; porque se a gente vai procurando, a gente encontra, acaba encontrando exatamente o que já é. Porque essas técnicas todas, essa coisa fluída ou somática, já existe desde Aristóteles, eu acho; só que não está sintonizada.

Aí eu fui formatizando. Eu fui tentando. Aí comecei a ficar meio... porque era gostoso fazer aula comigo, porque comigo tudo podia. Então o pessoal enchia lá: “— *Com a Sônia a gente pode fazer o que quiser, então vamos!*”. Depois chegou uma época no *TBD*, da Clarisse Abujamra, que ela transformou o *TBC*, *Teatro Brasileiro de Comédia*, no *Teatro Brasileiro de Dança* e ali ela me abriu um espaço. O *Galpão* tinha acabado, eu estava dando aula em um monte de lugares, eu acho que isso é um horror, mas a gente precisa, não é? Dar aula em um monte de lugar; não é fácil, a gente se perde. É muito

bom estar concentrado num lugar só. Então eu me sedimentei no *Teatro TBD* e aí comecei a ficar um pouco mais rígida. Aí as pessoas tinham um pouco de medo de fazer aula comigo porque tinham que fazer daquele jeito. Porque aí eu descobri que o paralelo é paralelo mesmo, não é qualquer coisa. O paralelo tem que ser trabalhado pela borda externa, todas essas informações do arco interno, da divisão do eixo em dois, da expansão e do recolhimento, tudo isso foi se formatizando no exercício de dar aula. Fui entendendo e comecei a exigir mesmo: “— *A perna é assim, assim e assado*”. Era livre, mas um livre já com uma determinada forma.

E esse foi o grande período de [19]80 a [19]89. Aí em 89 me chamaram pra dar aula em Viena e eu fiz uma corrente. De 85 a 89 eu ia e vinha, ia e vinha, ia e vinha, até que um dia eu fui e fiquei. Fiquei mais por motivos pessoais do que profissionais, porque eu tinha o meu mundo aqui. Nunca fui – isso eu gosto sempre de avisar – aquela que gostaria de trabalhar no estrangeiro, eu sempre quis trabalhar aqui, por isso que eu sempre volto aqui. Agradeço o convite! Mas é que a vida, de repente, me levou pra lá, inclusive por motivos pessoais: eu conheci meu segundo marido lá e acabei ficando. E minha filha cresceu lá, então, foi mais por esses motivos.

Mas lá eu tive que reformular também a técnica de novo porque o corpo alemão é diferente do corpo brasileiro. Então não adianta chegar lá e impor o meu método pra eles, porque eles não entendiam dessa maneira. Que nem eu falei pra vocês, aquele primeiro exercício que eu repeti, repeti e saiu. E essa repetição tradicional não acontece assim, com essa mesma fluência. Aí foi que eu comecei ainda mais a pensar. E tem a ver, não é? A Alemanha pensa [risos]. A gente faz e eles pensam [risos]. Aí eu comecei a pensar, que nem eles, aí eu comecei a entender mais. Como eu disse, ainda não entendo tudo, mas estou tentando entender. E também a dinâmica foi mudando. Uma outra coisa que eu acho, como professor, é que a dinâmica tem que ir mudando. Não dá pra se especializar numa técnica e deixar ela formada ali, eu acho que a gente tem que ir mudando com o tempo. E tentar adaptá-la. Eu não posso mais dar aula hoje como eu dava naquela época, eu tenho que descobrir... o que eu falei no comecinho da aula que aquilo que a gente dança nesse momento tem a ver com o que a gente está vivendo fora e com que eu estou vivendo dentro. Pode escrever, são as duas condições básicas, número um. Aí a gente vai tentando achar a forma, o ponto de como é esse dançar, sintonizado nisso. Então lá eu mudei um pouco a minha maneira de ensinar. Por exemplo, eu não dei aqui, mas no Brasil a gente tem uma facilidade de toque; eu tocava muito na aula, eu fazia exercício de aproximação física e tudo mais, e fui abandonando porque lá eu vi que eu violentava demais as pessoas. Então – só como exemplo –, eu tive que imaginar uma outra maneira de fazer o aprofundamento do toque, sem precisar tocar mesmo. Você tem que ir inventando um jeito. Porque eles não aceitam mesmo, têm uma certa rejeição. Depois, aos pouquinhos, vai vendo, mas é uma coisa de muita paciência. O professor tem que ter muita paciência.

E agora voltando de vez em quando pro Brasil, eu tento fazer um equilíbrio dessa energia daqui com a de lá, eu vou tentando casar. E assim eu vou indo. Eu não sei como é que vai ser. Eu acho que eu já dei uma aula bem mais amena do que eu dava antigamente; eu hoje já me machuquei menos do que eu me machucava antigamente, dando aula. Eu vou tentando achar. Agora eu vou parar porque eu não sei se vocês querem perguntar outras coisas.

A.T.: Eu vou perguntar uma última questão. A gente tentou levantar questões que serviriam para todos, nesse processo de licenciatura. Mas é uma coisa bem específica sua: se você pudesse dizer, o que você acha que são os diferenciais do

trabalho da Sônia Mota? Eu vi um que eu acho que é bem seu, que é a linguagem; você trabalha com imagem, você trabalha com metáforas; você trouxe imagens... Mas eu não sei se você gostaria de comentar um pouquinho desse diferencial, que eu acho que é a sua cara, seu jeito.

S.M.: É!

A.T.: **E se tem outras assim que, nessas andanças do mundo, você fala: “— Nossa, isso aqui é algo meu, próprio”.**

S.M.: Eu acho que o diferencial maior é esse mesmo. Vocês viram que eu encho a sala de imagem, não é? Eu trabalho muito imagem porque eu acho que a imagem é a magia, é a tal da vida que eu falei. Porque se eu vou dizer numa aula: “— *Você tem que pensar na coxo-femural*”, é importante! Mas se fica só nisso, de alguma maneira, a magia vai sumindo. Não vai sumindo a magia? A não ser que você trabalhe essa parte conceitual do corpo magicamente, que eu ainda não sei como é que funciona [risos]. Mas acho que tem gente fazendo isso. Eu conheço um pouco o trabalho da Lucilene. A Lília Shaw tem um trabalho do osso que é pura arte, pura arte.

Agora, eu vou mais na textura, não é? Eu não me importo muito se eu estou machucando o corpo ou não, entendeu? Porque dançar dói [risos]. Talvez um diferencial meu é que eu não respeito muito isso [risos]. E às vezes a idéia do movimento ou daquilo que você quer expressar – não do movimento, daquilo que você quer expressar – exige um determinado movimento que pode te machucar, vai ter que fazer. Não dá pra você ficar ameno, entendeu? Fazer arte eu acho que dói, não é à toa que Van Gogh cortou a orelha, não é? [risos]. Eu acho que mesmo Quentin Tarantino. Quem mais é genial, que eu adoro? Robert De Niro. Quem mais atualmente é fantástico? Fagundes. Todo mundo sofre. Cada aula que eu dou, eu sofro, essa mesmo de hoje, no começo eu fiquei com dor de barriga, fica nervoso, você não sabe o que vai ser, se está tudo uma merda [risos]. A partir do momento que você estabelece: “— *Ah, eu sei, vou tranquilo*”. Não. Toda aula que eu dei assim não funcionou; tem que ter um negócio assim: “— *Eu tenho que dar essa aula?*” [risos]. “— *Ixe! Mas eu não sei mais nada. Mais nada! Esqueci tudo!*” [risos]. Aí você dá aula e funciona. Quando eu fico muito segura com o método, eu vejo que a aula: “— *Ih! Zerou! Não deu em nada!*”. Pra mim funciona um pouco assim. Talvez esse é o meu diferencial: eu me coloco sempre em risco, me coloco sempre em estado de pânico. E tem a coisa da imagem. Daí eu me seguro na imagem, pra me divertir, pra não ficar morrendo de medo, aí eu invento: “— *Passarinho pra cá, nenê pra lá*”. Eu vou inventando com essas imagens, entendeu? Que mais que poderia ser o diferencial? Isso eu me pergunto também, que é uma coisa engraçada. Eu ensino de um jeito e danço de outro.

A.T.: **Ah! Essa era uma outra pergunta que eu queria fazer.**

S.M.: Aí que é a incongruência, a incoerência. É como se eu ensinasse tudo isso pra vocês e, quando eu vou dançar no palco, eu faço outra coisa e não sei por que. Eu não consigo ligar o treino corporal com aquilo que eu tenho que dançar no palco; tem uma divisão radical, porque o que o que eu vou dançar no palco, nem sempre solicita aquilo que eu aprendi na aula, entendeu? Eu acho que é muito importante.

A.T.: **Mas você está dizendo assim especificamente as seqüências ou passos que você não coloca lá?**

S.M.: É, isso! É mais isso, não ponho seqüência e passos do que eu uso. A textura sim! A textura eu uso. Por isso que a minha aula ela se diferencia mais pela textura, eu busco muito. E eu tenho um cuidado muito grande também com a forma quando eu vou dançar, do desenho coreográfico. Não cuido muito de desenho coreográfico na sala de aula, mas na coreografia, no palco, tem um desenho coreográfico. Na sala de aula nós estamos nos expressando mais ou menos pra nós mesmos. Mas se você vai pro palco, você está lá e então é aqui no palco, seja arena, seja que nem o Peter Brook faz: você pega uma linha e põe aqui no meio da rua e entra dentro. No que você entrou num ponto em que tem alguém te olhando, já não é mais aula. Então você tem que achar uma outra coisa, que eu não sei bem o que é que é ainda. Eu sinto como três dimensões: eu estou em mim, eu estou vendo o que ele está vendo em mim e estou fazendo o negócio; tenho assim o tridimensional. Então eu tenho que cuidar muito do desenho, eu tenho que saber que quando eu fizer assim, a luz está passando aqui; eu tenho a perfeita consciência que quando eu tirar a perna do chão, alguém está olhando lá naquele espaço vazio ou quando eu fizer assim com a mão, alguém já foi ver lá em cima. Eu cuido muito: “— *Como é que eu vou entrar? Esse passo como é que vai ser?*”. Aí eu já fico absolutamente formal, aí já não vou muito na sensação. Mas cada artista é um, não é? Quer dizer, essa é a minha maneira de ser porque eu acho que, no palco, é a forma que vai dizer mais. E, claro, com a textura que tem que ter a qualidade; aí vem a qualidade do artista – pra trabalhar as texturas. Mas a forma aí é muito importante mesmo, o desenho, a precisão, a clareza. O distanciamento.

Isso eu uso, por exemplo, na aula: *acende a luz e apaga a luz*. Isso eu não sei se vocês repararam, mas quando a gente apaga a luz, a gente aparece mais. Se eu acendo a luz, a gente fica assim, entendeu? E quando você apaga a luz, aí o corpo tem que fazer mais assim e aí a gente vê mais o contorno de vocês. Então se eu vou fazer esse passo, eu faço mais apagando a luz, não pra ficar mostrando o passo. Mas daí já é um outro tema, que tem que trabalhar no ensaio, na criação, na improvisação. Então aí eu vou usando.

Aluna: Quer dizer, de alguma forma, o que está sendo trabalhado em aula que eu identifico meio que como esse preenchimento do movimento, ele vai para o palco, não vai talvez a forma.

S.M.: É. Acho que sim, acho que sim. Acho que ali eu falei talvez uma besteira, acho que sim. Eu é que não sinto, porque eu não vou pra dançar no palco esses movimentos de *cloche* assim... [risos]. É gostoso dançar aqui, não é? *Cloche*, tá tá tá e vai e vira. Mas eu não tenho prazer de dançar isso no palco porque isso não me diz nada. Eu já vejo as coreografias... Não sei coreografia, o que é? É uma coisa mais do desenho daquela emoção que eu estou sentindo ou daquilo que eu quero dizer.

Aluna: Estética?

S.M.: É a estética, estética física de um sentimento interno. E, no *cloche*, aí eu usei como exercício, o movimento. Engraçado, eu poderia talvez dançar isso em cena, mas isso não me interessa muito. Às vezes eu tenho muito mais prazer de ver um belíssimo balé clássico bem dançado do que uma composição super pensada, elaborada, que eu não entendi nada [risos]. Eu prefiro ver o sujeito fazer *glissade*, *grand jeté*, passo, duas

piruetas, rá! [risos], do que eu ficar pensando o que ele quis dizer com aquilo e não entendi nada. Aí que seja um *cloche*. Vai, uma outra perguntinha.

Aluna: Eu vi ontem, na Internet, que você vai lançar um livro.

S.M.: É. Começou em 2000. Acho que é bom a gente escrever. Eu acho que, graças a Deus, tem bastante mais livro sobre dança, mas são poucos os que o próprio artista escreve sobre ele mesmo. Isso é uma tarefa muito difícil mesmo. Como eu disse, eu até fiz o boneco do livro porque eu recebi uma bolsa da *Vitae*, foi o que me motivou. Eu tenho até 100 páginas escritas já, mas muito mal escritas e muito confusas, porque eu trabalho associativamente. Então, até você formatizar tudo isso em palavras e construir isso de uma maneira que leve o público a entender... Eu falei: “— *Quem não me conhece não vai entender; vai dizer que é uma salada mista aqui que...*” [risos]. Então eu resolvi guardar um pouco do lado. A Helena Katz até me perguntou: “— *Engraçado, por que você parou de escrever o livro?*”. E eu parei mesmo porque havia uma necessidade, ne-ces-si-da-de de dançar. Então eu comecei a dar aula em [19]76, ainda dancei até 85 e de 85 até 2005, quase 20 anos, eu não dancei mais, fiquei só dando aula. Porque tudo pedia pra que eu desse aula, então eu fui. Em 2005 alguma coisa começou a vir de novo, alguma coisa veio. Eu não me programei, eu disse: “— *Eu tenho que dançar, eu não sei por que, mas...*”. E foi surgindo com um pequeno solinho, uma coisa meio que eu queria falar do Irã. Vi um filme e não gostei; falei: “— *Será que é possível?*”. Comecei a trabalhar dentro de uma sensação minha que eu acho injusta essa coisa da mulher ficar escondida debaixo de véu, mas eu descobri que eu me escondo debaixo de 420 mil véus. Aí eu falei: “— *Gente! Eu sou mais muçulmana do que a muçulmana*”. E foi aí que veio a vontade de descobrir quais são esses meus véus. Fiz uma coreografia que foi se desenvolvendo, se transformou num espetáculo e esse espetáculo me abriu idéias pra mais dois – que eu quero fazer uma trilogia. E aí eu coloquei o livro de lado pra fazer isso, mas eu descobri que eu tinha que ter feito isso porque eu estou me entendendo nessa coreografia e pra poder escrever o livro. Então, às vezes, a gente até quer uma coisa, mas tem que ter um silêncio interno pra perceber se é isso que precisa sair agora ou não. Isso eu acho que também vale pra vocês. Vocês estudam, vocês se formam, vocês querem fazer uma coisa, vocês vão fazer, mas nem sempre é. E não se desanimem porque, às vezes, vem 20 anos depois [risos]. Mas é! Veio 25 anos depois. Eu já tinha pendurado a chuteira, eu falei: “— *Eu não danço mais*”; dor aqui, dor ali...; mas de repente vem, aí vem uma energia que você não sabe da onde e que te faz dançar. Eu não previ, entendeu? E eu também percebi que agora eu vou conseguir, depois que fizer esse segundo... o terceiro, que é uma trilogia: *A mulher sozinha*, *A mulher em relação* e *A mulher na geração*. Esse é o conceito. E, assim que eu fizer *A mulher na geração*, eu acho que eu tenho uma visão geral do que é que foi a mulher artista e a mulher professora e acho que eu posso escrever o livro, porque quando eu estava só sendo professora e escreve o livro, eu não estava tendo distanciamento suficiente pra saber por que é que eu fui ser professora. Agora que eu estou descobrindo aos pouquinhos, agora que eu estou descobrindo, depois de ter sido mais de 30 anos professora, por que é que eu fui ser professora. Não vou falar agora exatamente aqui senão eu vou ficar mais meia hora falando, porque é um processo muito lento e demorado, mas é o meu processo de artista. Eu estou colocando que, às vezes, tem gente que é um pouco ao contrário, que é mais rápido, mais visionário, não é? Eu não sou tão visionária assim, eu só entendo depois que fiz. Tem gente que já entende antes de fazer, eu entendo depois que fiz.

Aluna: Sônia, eu queria fazer uma pergunta assim: o que você aconselharia ou falaria para nós, universitários, do curso de dança?

S.M.: Eu acho que duas coisinhas, não sei se eu posso te aconselhar alguma coisa. Primeiro, é vocês se perguntarem sempre se é isso que vocês querem fazer mesmo e investir mesmo de cabeça e coração, tudo ali dentro, porque a forma só nasce da radicalidade. Se vocês se admitem a fazer, querem fazer isso, vão com tudo. Eu aconselho sempre a fazer tudo com tudo porque na radicalidade da coisa você encontra as respostas. Eu falo assim: “— *É mergulhar de cabeça mesmo, fazer tudo*”. E eu aconselharia, talvez no mundo de hoje, a experimentar menos e trabalhar mais. Ficar mais tempo constante numa coisa e não ficar tão ansioso porque o mundo já está ansioso. Calma. E eu até às vezes pergunto assim para mim mesma: “— *Por que é que eu vou fazer mais espetáculo?*”. É porque eu preciso fazer, porque eu preciso porque senão fico quietinha no meu canto. Tem tanta coisa acontecendo. É mais ou menos por aí. Daí vocês tiram suas conclusões. Redução e aprofundamento; reduzir e aprofundar. Pega uma aula da Silvia e vai a *fuuuuundo*, entendeu? Pega uma aula e vai a fundo, porque está tudo muito aberto, não é? Tem internet, informática, isso e aquilo, a gente sai daqui e já vai pra lá, sai de lá e já vai pra lá. Então eu acho que uma concentração eu aconselharia. Eu não sei como é possível, mas a gente vai tentando. Eu também estou buscando isso pra mim mesma.

S.G.: Que foi o que você trouxe no começo, essa tendência que teve um momento em que abriu muito, as pessoas foram experimentar, e agora você sente um refluxo, um movimento de...

S.M.: É. Talvez até uma curiosidade de trabalhar alguns repertórios e repetir a mesma coisa mais vezes, não é? Porque está tudo muito descartável, você faz uma dança aqui, joga fora, aí faz outra. É isso que eu chamo de experimentar. Experimenta: “— *Ah, não gostei*”. Experimenta: “— *Ah não*”. Está tudo muito descartável. Por quê? De repente, naquela primeira idéia que vocês tiveram, dali que sai todo o ouro, eu acho. Vai lá, fica, fica na coisa um bocadinho.

Aluno: Sofre um pouco.

S.M.: Sofre um pouquinho. É. Mas, assim, no sentido positivo, não é sofrer *mea culpa*. É sofrer, no sentido assim do passar pela coisa.

Aluna: Curtir.

S.M.: De curtir, passar, curtir. Curtir. Olha, a palavra *curtir*, na verdade, se for curtir um couro... Um couro curtido é um couro que ficou no sol. Olha aí a palavra! Olha que beleza a palavra *curtir*! Pensa bem no que é a palavra curtir. “— *Ah, vai curtir*”. Não é isso. Curtir é curtir, não é? Legal essa palavra! Agora vou colocar no meu...

S.G.: No seu livro.

S.M.: Porque vocês já pensaram o que a palavra curtir significa? [risos] Super legal!

S.G.: Eu só queria lembrar... Podemos terminar? Eu acho que a gente está no seu horário também, horário das outras pessoas. Eu queria lembrar a importância que a Sônia tem na história dessa cidade. Acho que a idéia de trazê-la aqui é para a gente sempre relembrar, porque a gente tem memória curta. As coisas vão passando pela gente... A Sônia fez parte de uma geração na década de 70, ali no *Galpão*, que promoveu toda uma modernização da dança. É tão recente, se a gente for pensar, é muito recente, está aí. Eu queria lembrar isso, a importância que ela teve. Infelizmente você não está aqui com a gente, nesse momento.

S.M.: Mas eu estou voltando, viu? Estou voltando.

S.G.: Que bom, que ótimo!

S.M.: Eu acho assim, se é que existe um apelo nesse sentido, eu estava pensando mesmo em fazer um trabalho de cooperação aqui com a universidade, talvez no *Teatro Mars*, de conseguir um centro assim de concentração, das pessoas poderem exercitar essa experiência. Então é possível que eu volte, se é que é importante. Eu acho que me falta ainda contribuir um pouco.

S.G.: É extremamente importante. Lembrar também que ela fez parte da formação de muita gente aqui em São Paulo, a Lu Favoreto, por exemplo. Porque as pessoas já vieram me perguntar: “— *Poxa, tem um jeitinho da Lu*” [risos]. Ela fez mesmo. Ela formou muita gente. Então, essa importância dela estar aqui com a gente, que é histórica e também é muito atual porque ela está sempre...

S.M.: Ela era gordinha, rechonchudinha, a Lu Favoreto [risos]. A Adriana Grecchi, do *Nova Dança*, ela fazia aula com oito anos no quintal da minha casa. A casa e tinha um quartinho no fundo, ela era filha da minha vizinha e vinha ela com a irmã, criancinha, fazer aula.

S.G.: E só lembrando que sábado e domingo, um grupo que saiu da *UniverCidade* do Rio de Janeiro vai dançar uma série de repertórios. Eles estão com um grupo muito interessante que vem trabalhando sobre os repertórios de diferentes artistas da história do país. E no sábado e domingo, lá no *Dança em Pauta*, entre outros trechos vai ter uma coreografia sua, não é? “*Fuga, quasi libera*”.

S.M.: No mesmo ano que eu estava fazendo essa coreografia, a menina que dança hoje a coreografia estava nascendo. Então ela tem 22 anos e eu fiz a coreografia há 22 anos. Eu vou dançar com ela, só no sábado porque no domingo eu já vou...

S.G.: Ah, você dança também?

S.M.: É. Quer dizer, eu vou fazer uma participação especial enquanto ela está dançando, entendeu? Mas é interessante, não é? Se ela está dançando, ela aprendeu, foi escolhida lá na escola pra dançar e, quando fomos ver, no ano que eu fiz a coreografia, ela estava nascendo.

A.T.: Interessante.

S.M.: Pode ser uma curiosidade pra vocês verem.

S.G.: Bom, a gente queria te agradecer, então.

S.M.: Obrigada também pela oportunidade.

S.G.: Esperamos que você volte!

[APLAUSOS]

[Fim da entrevista]

ENTREVISTA PARA PESQUISA DE DOUTORADO SÍLVIA GERALDI
ENTREVISTADA: SÔNIA MOTA
DATA: enviada em 28 DE MAIO DE 2009, por email
ENTREVISTADORA: SILVIA GERALDI

Silvia Geraldi – De onde surge a inspiração para a criação das coreografias *Baião e Bicho*?

Sônia Mota – *Baião*: Fora minhas próprias “neuroses” (nelas incluo: saudades, sonhos, desejos não realizados, sentimentos embutidos, medos, angústias), as outras fontes de inspiração são as pessoas com que trabalho e determinadas músicas. No caso do *Baião* foram as próprias intérpretes.

***Bicho*:** já nesse caso foi um mixto de música e “neurose“. No Ricardo (versão original) encontrei o corpo disponível para meu “bicho siricutico” acontecer.

SG – Elas foram criadas juntas (como parte da mesma obra) e para serem realizadas juntas (como na gravação feita pela TV Cultura)?

SM – Não. Elas foram criadas separadamente e sem ligação entre si, a não ser a de se associarem num espetáculo, onde eu queria que cada um tivesse um aparte pra si mesmo.

SG – Quem é a bailarina que dança no tape da TV Cultura?

SM – Você fala da coreografia *Bicho*? Se neste tape a bailarina é a mesma que dança com a Malu em *Mana*, então é a Sosô, Sônia Galvão.

SG – De que disco de Egberto Gismonti você retira as músicas?

SM – Ui, agora você me pegou... tenho esse LP em casa, mas não me lembro do título.

SG – O que te interessou nelas?

SM – A certa estranheza e contemporaneidade que nesta época o Gismonti transmitia.

SG – Essas coreografias são sua primeira experiência com a música popular brasileira? Pode-se dizer que elas fazem parte de uma “fase“ brasileira?

SM – Não. Já no meu primeiro espetáculo no *Galpão*, antes de o *Andança* existir, eu coreografei para o Jorge Otto (que infelizmente já morreu) *A Moda da Onça*, do folclore brasileiro (coleção Marcos Pereira). Eu nunca coreografei pretendo criar uma fase brasileira. As músicas brasileiras aconteceram por tabela. Em *Urbana, Rural e Suburbana*, foi a música quem me inspirou e que poderia ter sido composta por um americano ou alemão. Não me entenda mal: claro que essa música não poderia ter sido composta por um americano ou alemão, mas não as coreografei por ser brasileira.

SG – De modo geral, como se dava o processo de criação nessa época? Havia participação dos integrantes do grupo ou você é quem concebia e transmitia os movimentos?

SM – Nessa época eu é que concebia tudo. Mas sempre houve um pouco a participação dos integrantes, pois sempre gostei que o movimento fosse feito de um jeito individual. Mas nessa época, digamos 95% dos “passos” fui eu que criei.

SG – A coreografia *Mana* foi criada mais ou menos na mesma época ou é anterior a *Baião e Bicho*?

SM – Acho que foi mais ou menos na mesma época. Esse dado pode ser bem esclarecido se você perguntar no *Balé da Cidade*, pois criei esta coreografia para a Ana Mondini e Mônica Mion. Quem sabe a Mônica tem na memória melhor do que eu.

SG – Durante qual período ficou casada com Marco Antonio de Carvalho? Como se deu a parceria criativa entre vocês?

SM – Fui casada com o Marco de 1974 a 1989. Ele foi a pessoa que mais me incentivou a sair do Balé da Cidade para criar na cena livre independente da dança em SP. Ele foi meu consultor e dramaturgo e desde que comecei a fazer minhas criações independentes, com o Grupo Andança, na Bienal de SP, com os outros colegas como por ex. Ismael Ivo, Mara Borba, José Rubens Siqueira, Cisne Negro, Jorge Takla, etc etc etc

SG – Você deu aulas no *Teatro Galpão* apenas no ano de 1976?

SM – Não. Dei aulas lá até 1980. De 1980 até eu vir pra Alemanha, passei a dar aulas no TBD (Teatro Brasileiro de Dança) da Clarisse Abujamra.

SG – E se a gente parasse foi criado também para o *Grupo Andança*?

SM – Não. Só para o *Balé da Cidade*. Depois fui transformando essa coreografia dando pra ela cada vez nova forma e novos nomes, como *Therpsichore* para o espetáculo da Bienal, *No Ar* (na Alemanha).

SG – *Baião e Bicho* são de que ano? Foram criadas especialmente para o *Grupo Andança*?

SM – Sim, foram criadas para o *Grupo Andança* e aí você me pega de novo: não me lembro exatamente do ano. Seria o caso de perguntar pra Malu, diretora do *Pés no Chão* em Ilhabela.

SG – No seu currículo consta que atuou como solista do *Balé da Cidade de São Paulo* de 1982 até 1989. Você fica contratada durante esse período todo ou fica realizando trabalhos periódicos? Como é que foi?

SM – Fui solista do *Balé da Cidade* de 13.08.1974 à 19.07.79, só na cena livre dessa data até março de 1983. Reativei minha contratação no *Balé* de 12.04.1983 até 14.04. 1989 e continuei a ser ativa da cena independente até vir pra Alemanha em dezembro de 1988.

SG – Quando você efetivamente deixa o Brasil? 1989?

SM – No dia 23 de dezembro de 1988.

[Fim da entrevista]