UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ANA CAROLINA DA ROCHA MUNDIM ALEIXO

Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio

Campinas
2009

C2
P 1152

ANA CAROLINA DA ROCHA MUNDIM ALEIXO

Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio

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

Orientador: Prof. Livre Docente Eusébio Lôbo da Silva

Co-orientadora: Profa. Livre Docente Sara Pereira Lopes.

Campinas
2009

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pela Sra. Ana Carolina da Rocha Mundim e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/02/2009.

Prof. Dr. Eusébio Lôbo da Silva
Orientador

UNIDADE BC
Nº CHAMADA
T/UNICAMP M923d
TOMBO BC/ 82757
PROC. 16-148-09
C X
PREÇO 11,00
DATA 31-07-09
CÓD. TIT. 447444

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Mundim, Ana Carolina da Rocha.
M923d Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio. / Ana Carolina da Rocha Mundim. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Livre Docente Eusébio Lobo da Silva.
Co-orientadora: Prof. Livre Docente Sara Pereira Lopes.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Caleidoscópio. 2. Pós-modernidade. 3. Brasilidade. 4. Danças brasileiras contemporâneas. 5. Técnica-criação. I. Silva, Eusébio Lobo da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Contemporary brazilian dances: a kaleidoscope."
Palavras-chave em inglês (Keywords): kaleidoscope ; Post modernity ; Brazilian culture ; Contemporary Brazilian Dances ; Technical-creation.
Titulação: Doutor em Artes.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.
Profª. Dra. Verônica Fabrini M. de Almeida.
Prof. Dr. Adilson Roberto Siqueira.
Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva.
Profª. Dra. Soraia Maria Silva.
Profª. Dra. Suzie Frankl Sperber (suplente)
Prof. Dr. Paulo Ricardo Merísio (suplente)
Data da Defesa: 27-02 -2009
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Ana Carolina Rocha Mundim Aleixo - RA 970194 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva
Presidente

Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular

Prof. Dr. Adilson Roberto Siqueira
Titular

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva
Titular

Profa. Dra. Soraia Maria Silva
Titular

000127239

À minha mãe, Nazaré, pelo amor incondicional e pelo alicerce constante

Ao meu marido, Fernando, pelo amor, pela cumplicidade e pelo companheirismo

Ao meu pai (*in memoriam)* por me permitir chegar até aqui

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, extensão de mim, pelos olhos sempre brilhando, o ouvido atento, as infindáveis palavras carinhosas e encorajadoras, o incansável e aconchegante colo sempre disponível. Obrigada por proporcionar a formação que me orientou nesse percurso e por me acompanhar nessa trajetória, mostrando como levantar dos tombos de cabeça erguida e como me reconstruir para as inúmeras conquistas alcançadas. Os preciosos valores que me ensinou são herança imperdível, que me fazem saborear a vida com dignidade, paixão e intensidade.

Ao meu pai por continuar caminhando ao meu lado, me guiando e iluminando.

Ao Fernando, meu marido e parceiro de trabalho, que me faz acreditar todos os dias na realidade do amor e na possibilidade da arte como profissão. Agradeço a paciência inenarrável e a caminhada de onze anos, sempre de mãos dadas, com muito carinho, respeito e admiração mútuos. Você tem me ensinado a importância da realização de escolhas. Companheiro de poesia e sonhos, que me faz sorrir e me ajuda a lutar.

À minha madrinha, Mariazinha, pelo amor e pela preocupação e companhia constantes.

Ao meu afilhado, Diogo, pelos olhares, sorrisos e abraços, mais profundos que quaisquer palavras.

À Dona Dirce, por suas orações e por tanto carinho.

Aos meus orientadores, Eusébio Lôbo da Silva e Sara Pereira Lopes por me ensinarem, na prática, e de seus modos tão distintos, o significado da palavra Mestre. Registro minha profunda gratidão e admiração.

Eusébio, obrigada por me iluminar os caminhos da docência no ensino superior. Seu jeitinho mandingueiro me levou à descoberta das espirais, ao contato com o chão, ao jogo, à proposição de um percurso técnico-poético. Foi fazendo as minhas aulas e permitindo que eu ministrasse disciplinas em sua companhia, atos de extrema doação e generosidade, que você me apontou possibilidades, as quais me levaram à organização de um pensamento/ação em meus processos artísticos. Foi um grande privilégio estar a seu lado todos esses anos. Agradeço seu carinho, sua amizade e o processo intenso de orientação. Uma vez orientanda de Eusébio, sempre orientanda, pois seus ensinamentos reverberarão ao longo de minha carreira profissional.

Sarita, meu pé no chão, meu guia, minha objetividade. Apoiadora irrestrita de todas as empreitadas acadêmicas. A palavra adequada na hora necessária. Ouvidos cuidadosos, sorrisos entusiasmados, presença constante e marcante, e uma capacidade impressionante de "descomplicar" minhas inquietações. Levou-me ao encontro de minha voz. Ensinou-me que a academia também permite a poesia, a afetividade e a possibilidade de concretizar

sonhos. Mostrou-me que os processos de pesquisa podem ser leves e prazerosos, apesar de sua densidade e complexidade.

À Holly Cravell, grande incentivadora de meu trabalho artístico e docente, com quem pude aflorar percepções de conteúdos didático-pedagógicos e esboçar a trajetória docente e técnico-criativa, que hoje se efetiva. Obrigada também pelo auxílio com o resumo em inglês, apresentado nesta tese.

À Angela Nolf, pelo acompanhamento próximo de minhas atividades pedagógicas junto ao Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Agradeço as conversas sobre arte, o carinho, o respeito e o incentivo a todas as ações que promovi junto aos grupos de alunos da Graduação em Dança da UNICAMP.

À Graziela Rodrigues, pelo apoio, pelo afeto, pela confiança e por ampliar minhas possibilidades técnico-criativas com seu trabalho artístico. Obrigada, também, pela entrevista cedida.

À Cássia Navas, por elucidar possibilidades em meu caminho de pesquisa, sempre disponível para contribuir com esse processo. Agradeço o carinho, o respeito e todo apoio que oferece ao meu percurso artístico e docente. Suas provocações, sempre bem-vindas, contribuem para meu desenvolvimento como pessoa e artista.

À Julia Ziviani, pelo olhar atento e sugestões preciosas na área didático-pedagógica.

À Inaicyra Falcão, por acompanhar minha trajetória de um modo muito próximo e simpático. Agradeço todo suporte que me foi oferecido, assim como o imenso carinho e o sincero afeto.

À Daniela Gatti, grande companheira de conversas sobre a dança e a universidade.

À Ana Carolina Melchert, pela relação sincera e respeitosa. Obrigada por apoiar meus processos docentes junto ao Departamento de Artes Corporais, na UNICAMP.

À Marisa Lambert, que compartilhou um processo de docência comigo. Obrigada pela troca tão valiosa e pela generosidade.

À Maríla Vieira, pela visão crítica e política da dança.

Ao Adilson Siqueira e à Verônica Fabrini, membros titulares de minha banca de qualificação e de defesa, pelas sugestões pontuais e construtivas, que colaboraram para a organização dessa tese.

Ao Narciso Telles e à Soraia Silva, membros titulares de minha banca de defesa, pelo olhar preciso em relação ao meu trabalho e pelas enormes contribuições que deram para o desenvolvimento de minha pesquisa.

À Suzie Sperber pela amizade e pelo acompanhamento afetuoso constante, que tanto me ensina sobre a profissão e sobre a vida.

Ao Paulo Merísio, que aceitou o convite para participar de minha banca de defesa como suplente.

À Giselle Rodrigues e ao *Basirah*, ao Rui Moreira e à *Será Quê?*, ao Paulo Caldas, à Lina Frazão, à Dorka Hepp (obrigada pela acolhida), ao Alisson Araújo, à Márcia Lusalva, à Vanessa Assis, ao Sérgio Pererê, ao Antônio Nóbrega, à Carmen Gomide, à *Cia. Fragmentos de Dança*, à *Via Urbana Dança Contemporânea*, à Cristiane Paoli Quito e *Cia Nova Dança 4*, à Elizabeth Menezes, Lívia Império e à *Companhia Giz de Cena*, ao Carlos Henrique Carneiro, à Sonia Moraes, à Maria Consolação Tavares e à Maria Suely Kofes, por terem cedido suas palavras e pensamentos como material dessa pesquisa.

À Helena Katz, pela afetividade, pelas sugestões de leitura e por toda contribuição que trouxe para o amadurecimento de meu pensamento técnico-criativo. Nossos encontros são sempre muito especiais, provocadores de ebulições e revoluções, que promovem meu desenvolvimento como artista e pesquisadora. Obrigada por tanta disponibilidade, pelas sugestões críticas construtivas, e pela amabilidade. É um privilégio poder compartilhar seu conhecimento e suas inteligentes articulações de pensamentos sobre a dança.

Ao CED (Centro de Estudos da Dança), ao Tomás e ao Maurício Gaspar (*in memorian), pela residência artística que me proporcionou momentos de estudos dirigidos, suspensão e reflexão.

Ao Gu e à Vó Terezinha por serem parte de mim.

À família Infante pela amizade e apoio.

À Karen, ao Du, Augusto e Heitor, por todo amor.

Ao Marcelo Verdial, à Fernandinha e à Bia, pelas fotos que registram minha vida pessoal e profissional, e pela afeição.

Ao Elinaldo Meira, pelo intercâmbio artístico, pela comunhão de questionamentos, pelo encantamento poético e pelos lindos desenhos que compõem esta tese.

À Cátia Massotti, pelo amparo, por comungar pensamentos e pela amizade construída.

Ao Glauber Piva, pelas provocações, pela sinceridade, pela paixão arrebatadora com a vida, pelos momentos de poesia e pela amizade, que agora se estende à Erika e ao Theo.

A todos meus alunos (antigos, recentes e futuros), que me proporcionam o exercício da docência, o desenvolvimento profissional, promovem meu repensar constante e me mantêm motivada a alcançar novos vôos.

Ao Fernando Villar, que atravessou meu percurso acadêmico com seu entusiasmo, sua alegria e sua generosidade, me proporcionando momentos de conversas e trocas artísticas muito preciosas.

À Mercé Samuell, minha orientadora catalã, que me encaminhou a experiências especiais em Barcelona. Agradeço pela enorme ternura. A você devo os valiosos encontros artísticos que presenciei na Espanha e que ressignificaram a dança em minha vida.

À Eliezer Faleiros, que me acolheu com muito carinho em Barcelona.

À Tony Cots, por ter me dado o privilégio de conviver com sua genialidade e profundidade. Nossos encontros marcaram profundamente minha vida.

À Núria Santamaría, coordenadora do curso de Artes Cênicas da Universitat Autónoma de Barcelona, por todo apoio prestado.

Ao Tarek Halaby, por atravessar a minha vida de modo tão intenso, por me apresentar ao "fantástico mundo da dança em Bruxelas" e por me proporcionar momentos extremamente prazerosos de improviso e gargalhadas.

À Valéria Bhering e ao Centro Artístico de Dança, a quem devo meus primeiros passos profissionais.

Ao Espaço Cultural República Cênica, que me permite concretizar meus desejos artísticos.

Às Oficinas Culturais Regionais Hilda Hilst, Sérgio Buarque de Holanda e Carlos Gomes, parceiros de longa data. Obrigada pela confiança e respeito. Em especial, Kaloy, Cabeto, Robson, Tony, Tati, Fátima, Suzie, Maria Antônia, Maria Inês e Jacqueline, funcionários e ex-funcionários, que têm um lugar muito especial em minha história.

À PUCCAMP, instituição na qual iniciei meu percurso docente em nível superior. Agradeço a oportunidade e o apoio.

Ao COTUCA, local onde desenvolvo meu trabalho docente há nove anos. Aos funcionários e professores agradeço a crença na relevância do trabalho artístico dentro de um colégio técnico. É um prazer e um orgulho muito grande trabalhar em uma escola de excelente qualidade que prima pela formação humana do indivíduo.

À UNICAMP, a quem devo toda minha formação universitária, desde a Graduação. Obrigada por me instigar a conhecer o universo da pesquisa, pelas oportunidades que me proporcionou e pelo intenso e longo período de convivência. Agradeço a todos os funcionários e professores dos Departamentos de Artes Corporais, Artes Visuais, Artes Cênicas, Música e Multimeios, do Centro de Produções, do CP Gravura, da PREAC, da EXTECAMP e da Pós-Graduação do IA, os quais sempre me atenderam com muita disponibilidade e simpatia, colaborando para meu desenvolvimento profissional.

À CAPES e ao PED (Programa de Estágio Docente) por financiarem esta pesquisa e me permitirem a dedicação aos estudos e ao ensino em nível superior, abrindo oportunidades de aprofundamento artístico e amadurecimento profissional. Esse apoio se fez de extrema relevância em meu percurso.

À Universitat Autónoma de Barcelona, na qual estudei seis meses.

À Deus, pela companhia silenciosa e fiel.

À Dança, visceral, que me move, que expõe minha alma ao espaço e que tem me proporcionado conhecer pessoas muito especiais que hoje me complementam enquanto ser humano.

À vida, celebração poética, que concretiza a existência por meio do corpo.

Resumo

A presente pesquisa busca construir um caleidoscópio brasileiro da dança, a partir de suas relações com as dimensões da pós-modernidade e da brasilidade. Para isso, delineamos um percurso, o qual evidencia fragmentos de experiências técnico-criativas desenvolvidas nos séculos XX e XXI, como forma de constituir um pensamento/ação sobre a *brasilocalidade* nas danças brasileiras contemporâneas.

Palavras Chave: caleidoscópio - pós-modernidade - brasilidade - danças brasileiras contemporâneas - técnica-criação

Abstract

This research constructs a Brazilian dance kaleidoscope, by means of examining a dimensional connection of post modernity and Brazilian culture. For this, we delimitated a trajectory, consisting of technical-creative experiences developed in the XX and XXI centuries, as a way to constitute a thought/action about *Brazilocality* in the Contemporary Brazilian Dances.

Key Words: kaleidoscope – post modernity – Brazilian culture - Contemporary Brazilian Dances - technical-creation

Sumário

Introdução 01

Capítulo 1 - Primeira dimensão: um entendimento da Dança Contemporânea ou Dança Pós-moderna 07

1. Uma base referencial 09
2. A dança como um movimento de apropriação, transformação e síntese 16
2.1. A dança pós-moderna nos EUA: Cunningham e a Judson Dance Theater 17
2.2. O neoclassicismo na dança: Béjart, Balanchine e Forsythe 21
2.3. A dança-teatro de Pina Bauch 23
2.4. Ainda na Europa 24
3. Dança contemporânea: provocações para um entendimento 28

Capítulo 2 - Segunda Dimensão: um entendimento sobre dança e brasilidade 41

1. As primeiras utopias e inventividades 44
2. Século XX: dança, nacionalismo e contaminações 48
2.1. Duas primeiras décadas 48
2.2. Década de 30 54
2.3. Década de 40 62
2.4. Década de 50 69
2.5. Década de 60 78
2.6. Década de 70 90
2.7. Década de 80 111
2.8. Décadas de 90 e 2000 133
2.9. Outras considerações caleidoscópicas sobre a brasilidade na dança 166

Capítulo 3 - Uma proposta de preparação técnico-criativa dentro do contexto das danças contemporâneas brasileiras 187

1. O intérprete-criador na relação com a proposta técnico-criativa 193
1.1. A experiência de *brasilocalidade* – um recorte possível 193
1.2. O intérprete-criador na pós-modernidade 195
2. Cena contemporânea: jogo da dança entre artista e espectador 199
3. Possibilidades de preparação técnico-criativa 202
3.1. Organização de uma experiência prática 202
3.2. Para refletir 226
3.2.1. Horizontalidade e hierarquia 230
3.2.2. Autoridade e Autoritarismo 231
3.2.3. Auto didatismo e liberdade 235
3.2.4. Saber ouvir 237
4. Outras considerações 239

Imagens dos Processos Técnico-Criativos 243

Considerações Finais 299

Referências Bibliográficas 303

Anexos 315

Primeiras Entrevistas 317
Entrevista com Gisele Rodrigues 319
Entrevista com Rui Moreira 345
Entrevista com Paulo Caldas 381
Entrevista com Graziela Rodrigues 411

Entrevistas realizadas na Segunda Mostra de Fomento à Dança 437
Entrevista com Antônio Nóbrega 439
Entrevista com Carmem Gomide 447
Entrevista com Nova Dança 4 - Cristiane Paoli Quitoquito 467
Entrevista com Giz de Cena - Elizabeth Menezes 495
Entrevista com Giz de Cena - Lívia Império 517

Palestra proferida no I Ciclo de Palestras Cultura e Prosa 529
Palestra *Um olhar do corpo na dança* - Helena Katz 531

Introdução

A dança contemporânea tem sido tema de inúmeras discussões no Brasil, especialmente a partir dos anos 90. Falar sobre dança contemporânea e suas possibilidades de conceituação torna-se tarefa árdua, pela complexidade que lhe é inerente. Penetrar no universo da dança contemporânea em seu diálogo com a brasilidade, então, é conteúdo que exige cautela e ousadia. A presente tese nasce desse risco eminente.

Portanto, partimos, por princípio, de um estado de incompletude, mas da certeza da importância de uma discussão aprofundada, que contribua com o entendimento da dança que se faz no Brasil na contemporaneidade. Falamos em estado de incompletude porque temos a ciência de que não é uma tese que abarcará todo enredamento intrínseco a este assunto, o qual resvala em outros tantos temas também emaranhados, tais como identidade, nacionalidade, brasilidade, técnica-criação e pós-modernidade. Mas garantimos a relevância desta pesquisa, a medida em que ela colabora, de modo substancial, com a organização de um ponto de vista fundamentado acerca do tema das danças brasileiras contemporâneas.

Discussões, como a proposta nessa tese, só podem ser entendidas no fazer artístico constante. E é em uma colcha de retalhos, construída na reunião desta pesquisa e de vários outros estudos que discutiram ou discutirão a dança brasileira contemporânea, que seguimos em frente, não encontrando verdades absolutas, que costumam ser reducionistas, mas nos conscientizando de nossos processos artísticos na formação de um caleidoscópio brasileiro de imagens da dança, que só se constrói na coletividade.

Assim, durante a nossa trajetória de pesquisa, sentimos a necessidade de dialogar, não apenas com outros autores, mas também com outros artistas, que entrevistamos, ouvindo divergências e convergências, as quais nos ajudaram a entender um pouco mais a diversidade que nos compõe enquanto brasileiros e contemporâneos. Isso nos trouxe a necessidade de escrever na primeira pessoa do plural, não porque estejamos representando o pensamento de muitos, mas porque a autoria desse texto, embora singular, se faz no diálogo com esses distintos modos de enxergar o mundo e a dança.

Em relação aos autores, utilizamos, ao longo da tese, conceitos e citações que entendemos que colaborariam para a articulação de nossas reflexões. Desse modo, foi uma escolha consciente não elegermos um ou dois pensadores, mas, ao contrário, recorrermos a tantos quantos fossem necessários, para cooperar com nossos esforços de construção de um caleidoscópio brasileiro na contemporaneidade da dança.

Para a proposta de pensamento/ação que apresentamos, dividimos o texto em três capítulos. Partimos da idéia de que a tese é constituída de duas dimensões que compõem este caleidoscópio, e de uma experiência de síntese técnico-criativa que propomos a partir dessas duas dimensões.

Os capítulos 1 e 2, portanto, correspondem, respectivamente, a discussões sobre a dança pós-moderna ou contemporânea e sobre a dança na relação com a brasilidade. Nestes capítulos fornecemos subsídios para um possível entendimento acerca desses temas. Essas duas dimensões, que são caleidoscópicas em si na relação com os elementos que as compõe, ao se mesclarem, constróem um caleidoscópio maior, o das danças brasileiras contemporâneas. Sugerimos a você leitor, que se coloque durante a apreciação do texto, nesse papel do observador que gira o "brinquedo", contribuindo para a formação das mais variadas imagens em suas diversas cores, figuras, texturas, e seus variados tamanhos e fluxos.

No capítulo 1 discutimos diferentes modos de olhar para a dança contemporânea ou pós-moderna, abordando conceitos sobre a pós-modernidade, sobre a relação da dança com este período histórico e identificando características recorrentes nesse movimento artístico.

No segundo capítulo, discutimos sobre a brasilidade na dança. Para isso, nos apoiamos em um percurso histórico para nos aproximarmos de como surgiram elementos de um imaginário nacional, ligados a aspectos políticos e a movimentos artísticos que trouxeram à dança essa contaminação do discurso da brasilidade. É importante esclarecer que, embora organizado de modo didático em décadas, este capítulo não se pretende historicista: ele se utiliza de fatos históricos para compreender, de modo panorâmico, o percurso dessa brasilidade na dança.

No terceiro capítulo, nós nos fizemos os observadores do caleidoscópio brasileiro da dança em suas duas dimensões apresentadas nos primeiros capítulos, para organizar uma

proposta técnico-criativa de nossa prática. Essa proposição também se faz caleidoscópica em si e se apresenta como uma das inúmeras trajetórias que podem se compor a partir do caleidoscópio maior das danças brasileiras contemporâneas, representando, portanto, a articulação de nosso posicionamento frente aos dados colhidos nos dois primeiros capítulos.

Outros possíveis percursos práticos e/ou teóricos estão compartilhados na transcrição de nove entrevistas e uma palestra de artistas e pesquisadores brasileiros, os quais são encontrados em anexo na presente tese. Este material, com seus diferentes sotaques, influenciou diretamente na construção de nosso caleidoscópio.

Os primeiros pontos que nos interessavam eram abordar artistas que estivessem atuantes no mercado de trabalho como criadores há mais de dez anos e que coreografassem na perspectiva de co-criação com os bailarinos[1]. Também nos era caro que os processos criativos dos artistas contatados não partissem, necessariamente, de uma pesquisa com a cultura popular, onde os dados de brasilidade costumam apresentar-se de modo mais evidente. Era nosso interesse confrontar pensamentos/ações artísticos de fontes inspiradoras distintas, contemplando diferenciadas manifestações das danças brasileiras contemporâneas.

Estabelecidos esses recortes, fizemos contatos com os seguintes coreógrafos: Giselle Rodrigues (*Basirah* – Brasília / DF), Rui Moreira (*Será Quê?* – Belo Horizonte / MG), Graziela Rodrigues (Criadora do método *BPI* – Campinas /S.P.) e Paulo Caldas (*Staccato* - Rio de Janeiro / R.J). Todos acordaram prontamente a colaborar com a pesquisa e as entrevistas foram realizadas e anexadas em nossa tese. Os bailarinos Lina Frazão, Dorka Hepp, Alisson Araújo, Márcia Lusalva (todos do *Basirah*), Vanessa Assis (da *Será Quê?*) e o músico Sérgio Pererê (que criou trilha sonora do espetáculo *Êsquiz*, da *Será Quê?*) também, gentilmente, nos cederam entrevistas que contribuíram para essa pesquisa, embora estas não se encontrem no corpo do texto.[2] Essa primeira fase foi realizada entre 2007 e 2008.

---

[1] Consideramos, nesta tese, bailarino e intérprete-criador como equivalentes.

[2] Os coreoógrafos e grupos entrevistados possuem métodos muito distintos de trabalho, e todos se mantêm por meio de projetos e/ou eventuais patrocínios. *Basirah* e *Será Quê?* mantêm alguns intérprete-criadores continuamente, mas a cada projeto são selecionados os que participarão daquela montagem. Graziela Rodrigues trabalha com orientações de projetos artísticos. *Staccato* convida bailarinos para cada monatgem, de acordo com as necessidades do projeto. Devido a estas variáveis, para termos uma organização

Após esse período, a convite da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, fizemos, em 2008, entrevistas com artistas para os quais emitimos pareceres críticos na 2ª Mostra do Fomento à Dança. Os envolvidos eram: Antônio Nóbrega, Carmen Gomide, *Cia. Fragmentos de Dança*, *Via Urbana Dança Contemporânea*, *Cia Nova Dança 4* e *Companhia Giz de Cena*. A partir desse material colhido, solicitamos a cinco artistas a liberação de inserção de suas entrevistas em nossa pesquisa. Todos aceitaram imediatamente a proposta. Desse modo, os outros materiais levantados foram disponibilizados por Antônio Nóbrega, Carmem Gomide, Cristiane Paoli Quito (Direção *Cia Nova Dança 4*), Elizabeth Menezes e Lívia Império (respectivamente diretora do espetáculo *5 Dançadeiras... peiras meiras dimofeiras saracoteiras* e intérprete-criadora da *Cia Giz de Cena*). Os artistas são todos residentes em São Paulo, capital. Antônio Nóbrega, no entanto, é recifense e sua pesquisa está intimamente ligada com a cultura popular, especialmente de Pernambuco.

Como última proposição, organizamos, em 2008, o *I Ciclo de Palestras Cultura e Prosa*, no *Espaço Cultural República Cênica*, sede de nosso *Grupo República Cênica* (Campinas / S.P), com a temática *Cultura brasileira: corpo e identidade*. Convidamos pensadores e pesquisadores de diferentes áreas de atuação para proferir palestras, expondo conceitos e articulando idéias acerca deste assunto. A programação realizada contou com a participação de Cássia Navas (dança), Carlos Henrique Carneiro (literatura), Sonia Moraes (história), Maria Consolação Tavares (medicina / imagem corporal), Maria Suely Kofes (antropologia) e Helena Katz (dança / teoria corpomídia). O pensamento exposto por Helena é o único compartilhado integralmente nesta tese, por apresentar canais de diálogo mais intensos com os conteúdos abordados no presente texto. Todas as palestras, no entanto, nos serviram de suporte para a escrita do presente material.

Assim, na elaboração deste caleidoscópio brasileiro (capítulos 1 e 2), na problematização de uma experiência prática a partir das dimensões que o constituem (capítulo 3), e na partilha das produções artísticas de pensadores e artistas da dança (anexos), contribuímos para o contorno de mais uma espiral na trajetória das danças

---

metodológica, decidimos manter no corpo do texto apenas as entrevistas com os coreógrafos/intérprete-criadores, os quais são referência contínua dentre os grupos pesquisados.

brasileiras contemporâneas que se mantém em movimento contínuo e criativo. Com a certeza de que essa pesquisa não se encerra aqui, a tese apresentada é apenas uma parte de algo que está em construção permanente e que será companhia de toda uma vida profissional como pesquisadora e artista.

Capítulo 1

Primeira Dimensão:

Um entendimento da Dança Contemporânea ou Dança Pós-moderna

Na perspectiva do caleidoscópio, este capítulo elabora uma reflexão sobre a Dança Contemporânea ou Dança Pós-moderna, visando constituir uma das dimensões do nosso pensamento/ação: a da contemporaneidade. Mais precisamente, elencamos visões - divergentes e convergentes - que, de alguma forma, buscam aprofundar um entendimento deste fazer nos tempos atuais.

Há algum tempo os termos dança contemporânea e dança pós-moderna vêm sendo discutidos por inúmeros pesquisadores da área. Neste texto iremos considerar os termos como similares, partindo do princípio de que a dança contemporânea está inserida no período Pós-Moderno. No entanto, o que seria essa dança da pós-modernidade?

1. Uma base referencial

O termo pós-modernidade vem sendo utilizado desde a primeira metade do século XX, sempre de modo muito controverso no que se refere à sua definição. É claro que definir algo sobre o qual está se vivendo torna-se tarefa de grande complexidade, tendo em vista que a ausência de distanciamento dos fatos em curso não permite um olhar esclarecedor sobre a trajetória em questão.

Para Silva

> O tão debatido e, muitas vezes, considerado maldito prefixo "pós" é contraditório por si mesmo, pois não nega o seu antecessor e não significa uma continuação literal. O termo assinala ao mesmo tempo dependência e independência em relação ao movimento da arte moderna que possibilitou sua existência, dando-lhe condições para florescer e ramificar-se de forma tão rica.
> O debate acerca da arte pós-moderna abriga posições definidas como, por exemplo, aquelas que combatem a sua existência, outras que a julgam como um desdobramento da arte moderna, e ainda as que insistem em classificá-lo como um intervalo, mesmo que de longa duração, como preparação para um suposto movimento que ainda está por acontecer. (SILVA, 2005, p. 60)

O prefixo pós, como Silva aponta, é muito discutível. A dificuldade de estabelecer ruptura precisa que demarque a passagem da Modernidade para a Pós Modernidade, e o fato deste novo período referir-se ao anterior com constância, torna polêmicas as tentativas

de definição do tema. Estudiosos que se debruçaram sobre o assunto o abordam de diferentes maneiras.

Segundo Magalhães:

> Em 1954 Toynbee utilizou o conceito como significando uma nova era ou um novo ciclo histórico, e Charles Jenks datou, como fim da modernidade, o início da década de 70. Todavia, desde a década de 30 já se fazia uso do termo pós-moderno no mundo hispânico [...] seu status decisivo dá-se em 1979 com o lançamento do primeiro trabalho em filosofia a fazer uso da concepção de pós-modernidade. É nesse ano que Lyotard publica, em Paris, seu famoso livro La Condition Postmoderne. (MAGALHÃES, 2004, p. 61-62)

Jean-François Lyotard (2008) identifica a Pós-Modernidade nas transformações sofridas pela cultura a partir do final do século XIX, interferindo nas áreas da literatura, das ciências e das artes, o que estabelece seu início em período modernista, negando, de certa forma, a existência do Modernismo.

Linda Hutcheon (1991) reforça a questão contraditória do termo e entende que o movimento é fortemente marcado pela paródia, a qual caracteriza-se pela ironia da redefinição de algo já existente, pelos modos de invenção e reorganização de materiais. A partir desse pensamento poderíamos considerar que a criação e a originalidade na Pós-Modernidade partem da recombinação de fatores pré-existentes, visando dar-lhes uma configuração inédita e uma nova interpretação.

Para David Harvey (1992) o início do Pós-Modernismo se deu em 1972, baseado nas transformações vivenciadas pela vida urbana e a ascensão do campo da informática, o que gera a indeterminação, a efemeridade, o caos e a fragmentação nas relações da vida cotidiana.

As definições aqui indicadas são apenas algumas das inúmeras apresentadas por estudiosos no mundo todo. E, já são tão diversas, que não os permitem precisar o que é o Movimento Pós-Moderno ou quando ele foi iniciado. Magalhães, ainda assim, garante que

> [...] embora o conceito de pós-moderno remonte, nominalmente, à primeira metade do século, os tempos pós-modernos só se revelam, em sua inteireza, com o desenvolvimento da tecnologia e as mudanças do sistema industrial capitalista ocorridas em épocas mais recentes. Em resumo, a pós-modernidade é um fenômeno próprio da mundialização, cuja gênese teórica não é nova, mas somente agora se mostrou capaz de plena realização. (MAGALHÃES, 2004, p. 63)

É certo que alguns fatos têm demarcado as sociedades do mundo no século XX e na atualidade. O século XXI já é iniciado a partir de princípios de uma Nova Ordem Mundial, que introduz um diferenciado modelo econômico, político e social a partir das transformações vivenciadas pelo mundo. O desenvolvimento científico, o arrebatador crescimento da indústria da tecnologia e sua inserção intensa na sociedade, a globalização: questões que trazem às populações de distintas culturas e etnias novos modos de se relacionarem entre si e com o outro.

Hoje as informações circulam com uma velocidade feroz, as distâncias entre os países são diminuídas com o crescimento do número de companhias aéreas de baixo custo e a contaminação cultural ocorre de modo amplo e irrestrito. O fluxo de migração ganhou uma proporção gigantesca, o que gera o aparecimento de dialetos híbridos (portunhol, spanglish, cyberspanglish, etc) e o nascimento de pessoas, filhos de pais imigrantes, que não conseguem identificar-se com uma única nacionalidade e se denominam por binômios, tais como afro-americanos, iranianos-noruegueses, palestino-americanos, paquistaneses-espanhóis, mexicanos-portugueses, entre outros. A migração ocorre mais fortemente de países com economias fracas para os grandes centros econômicos do mundo. África, América Latina e Ásia (especialmente Paquistão) são os continentes que mais exportam pessoas, de modo legal ou ilegal, especialmente para a Europa e os Estados Unidos. Além disso, as fronteiras entre países também são diluídas no mundo virtual, onde é possível falar com alguém de um local distante em fração de segundos via internet.

A lei do mercado, que impera de modo incisivo, apesar de aumentar as desigualdades sociais, parece fortalecer-se em si mesma pelo poderio econômico que representa, atuando de maneira significativa no comportamento da população mundial, que, com raras exceções, clama pelo consumo e pelo capitalismo.

Para Magalhães:

> O capitalismo, por mais que produza bens materiais e um certo conforto a um determinado número de indivíduos, jamais pensará primeiramente no homem enquanto tal. Para este sistema, a produção está em primeiro lugar, e o homem trata seu semelhante como puro meio ou simples mercadoria. Mesmo em alguns poucos lugares onde se conseguiu diminuir a miséria social, esta foi substituída pela miséria cultural; o

> tempo livre é 'aproveitado' em forma de consumo geral (inclusive o de drogas), angústia, incertezas, revolta interior e uma espécie de lazer em que o tédio é o principal elemento. Por isso, o próprio conceito de informação, hoje o carro-chefe da globalização, deve sofrer uma revisão. Esse problema certamente envolve uma questão de valores que não serão facilmente eliminados.
> Por exemplo: a idéia de conhecimento está intimamente ligada à noção de tecnologia e ciência, e apenas quem possui capacidade para dominá-las tem o direito de exercer o poder político. A que se deve isso? Ao fato de que até mesmo a produção tecnológica antecede às preocupações para com o ser humano. Investir nas tecnologias de informação produz um resultado duplamente compensador. Em primeiro lugar o conhecimento se torna uma mercadoria hoje como outra qualquer. O retorno do lucro para aqueles que investem nesse produto é seguramente certo. Em segundo lugar, quem domina o saber domina politicamente a sociedade, à medida que a informação é a nova forma de mercadoria-propriedade a serviço do capital. (MAGALHÃES, 2004, p. 28)

Um simples *click* no Google (ferramenta de busca da internet) nos torna conhecedores do mundo. Ou melhor, nos torna superficiais conhecedores do mundo e dependentes do poderio empresarial para que Magalhães nos alerta. Nicholas Carr em seu artigo *Is Google making us stupid?*[3](2008) o qual, ironicamente tivemos acesso via internet, fala sobre sua sensação de que a net está reduzindo sua capacidade de concentração e contemplação, o que aumenta o contato com informações rápidas, fragmentadas em partículas, sem aprofundamento algum.

Não se pode negar os benefícios trazidos pela tecnologia, mas também não podemos nos cegar para o fato de que é inerente, a toda mudança, prós e contras. As mesmas ferramentas que chegam para encurtar caminhos e acelerar o tempo de trabalho e pesquisa, como modo de aumentar os espaços de lazer e convivência, são aquelas que, ao contrário, encurtam caminhos e aceleram o tempo para produzirmos cada vez mais, e conseqüentemente estendermos as atividades de trabalho, pois a rapidez de execução e a busca constante por lucro geram o acúmulo de afazeres. Além disso, a casa também se torna, muitas vezes, extensão do trabalho. Aliás, as fronteiras entre o público e o privado confundem-se com grande intensidade, já que os internautas expõem suas vidas (reais ou

[3] Fonte: http://www.theatlantic.com/doc/200807/google. Acesso em 01/01/09.

virtuais) por meio de sites de amizade, blogs e webcams. Este corpo virtual é, segundo BRETON (2003, p.150), chamado corpo incorpóreo.

Magalhães (2004) aponta para o fato de que o avanço da tecnologia mecanizou a humanidade e de que a questão social é abandonada em detrimento de uma produção e de um mercado. Se nos concentrarmos apenas no advento da internet, notadamente, veremos como este instrumental reverbera nas relações estabelecidas pela sociedade pós-moderna. Ferramentas como Orkut, MSN, Skype, MySpace, UNYK, Facebooks, entre outros, salas de chat e jogos como o *Second Life*, criam simulacros da vida real, geram lugares de convivência virtual fragmentados e encurtam os espaços de convivência social real. Sobre esta questão, Le Breton aborda:

> Superequipado com meios de comunicação sem ter de se deslocar (telefone, celular, e-mail, Internet etc.), o indivíduo às vezes não sente mais necessidade de encontrar-se fisicamente com os outros; a conversa corpo a corpo na tranqüilidade de um passeio ou do silêncio vem sendo suplantada pelo diálogo apaixonado dos proprietários de telefones celulares ou de computadores com seus interlocutores invisíveis e eloqüentes. (LE BRETON, 2003, p. 149)

O comportamento produzido na contemporaneidade é individualista, acelerado e, de certo modo padronizado, afastando o homem de sua essência social. Ou, como diria Magalhães (2004, p. 47), "a pós-modernidade impõe um padrão de vida ao sujeito contemporâneo que representa, para o seu universo, o que o *clip* significa para o mundo do vídeo. A rapidez e a fragmentação humana é a reprodução do ritmo acelerado dos computadores e da televisão."

A busca incessante pelo saber informativo é uma realidade presente. No entanto, há uma grande lacuna entre o acúmulo de informações e a articulação crítica dessas informações em conhecimento, o que, de nosso ponto de vista, só é possível por meio da experiência.

Jorge Larrosa Bondía (2002), professor da Universidade de Barcelona, publicou um texto cujo título é *Notas sobre a experiência e o saber de experiência,* no qual discute a palavra experiência, seu significado e o modo como temos nos relacionado com este universo. Para ele (2002, p. 21):

> [...] A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.

A necessidade de produtividade nos afasta da experiência e faz com que carreguemos um constante desejo que nunca é preenchido e, portanto, deixa-nos sempre vazios, de alguma maneira. Segundo Bondía a experiência é cada vez mais rara por quatro motivos principais: o excesso de informação, o excesso de opinião, a falta de tempo e o excesso de trabalho. Sobre a falta de tempo, aponta o imediatismo instaurado nas ações cotidianas, o que produz estímulos os mais variados de modo contínuo e intenso. Quando fala sobre o excesso de trabalho alerta para a diferenciação entre experiência e trabalho, que às vezes são colocados como sinônimos. E, finalmente sobre o excesso de informação e de opinião, ele diz (2002, p.21 -22):

> [...] A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma anti-experiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de "sabedoria", mas no sentido de "estar informado") o que consegue é que nada lhe aconteça. A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a experiência é que é necessário separá-la da informação. E o que gostaria de dizer sobre o saber de experiência é que é necessário separá-lo de saber coisas tal como se sabe quando se tem informação sobre as coisas, quando se está informado. [...] Além disso, seguramente todos já ouvimos que vivemos numa "sociedade de informação". E já nos demos conta de que esta estranha expressão funciona às vezes como sinônima de "sociedade do conhecimento" ou até mesmo de "sociedade da aprendizagem". Não deixa de ser curiosa a troca, o intercambialidade, entre os termos "informação", "conhecimento" e "aprendizagem". Como se o conhecimento se desse sob a forma de informação, e como se aprender não fosse outra coisa que não adquirir e processar informação.
>
> [...] Em segundo lugar, a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião. O sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso,

> opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação. Para nós, a opinião como a informação se converteu em um imperativo. Nós, em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre que nos sentimos informados. E se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem que ter uma opinião. Depois da informação, vem a opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça.

Todo excesso de informação que nos chega, que nos acelera e que nos faz opinar com tanta segurança sobre fatos os mais diversos, é decorrente do avanço da tecnologia e de seu uso mais recorrente. Partindo desse pressuposto, as questões propostas por Bondía podem nos parecer vindas de um ponto de vista elitista, no sentido que esta tecnologia, ainda que em seu campo mais "popular", como o uso da internet, não é acessada facilmente por grande parte da população, sobretudo em países do Terceiro Mundo. No entanto, é inegável que aqueles que não tomam contato direto com estas ferramentas tecnológicas estão inseridos em ambientes por elas afetadas e consequentemente também sofrem as transformações instauradas e criam alternativas de diálogo com esta realidade. E isso, torna-nos todos quase "iguais" perante a sociedade capitalista. Iguais entre aspas, pois alguns possuem maior poder de compra e outros menos, já que o sistema capitalista pressupõe a manutenção de distinções sociais (quem tem maior acúmulo, possui maior poder). Porém, os desejos são semelhantes e nós

> [...] não só somos sujeitos ultra-informados, transbordantes de opiniões e super-estimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiper-ativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. (Bondía, 2002, p. 24)

Magalhães (2004, p. 29) aborda que não há condições de se estabelecer, hoje, uma visão normativa do mundo, pois isso significaria oferecer à sociedade saúde e educação antes da produção. No entanto, este modelo normativo não interessa às grandes potências econômicas, pois fortalece o pensamento crítico, os campos de discussão e a ação coletiva,

o que desestruturaria as relações de poder e os interesses comerciais que dominam a era Pós-Moderna, principalmente comandada pelos Estados Unidos. A informação manipulada e "mastigada" é a prioridade do mercado, reduzindo, assim, a necessidade da elaboração de um pensamento ou o contato com manifestações artísticas, que apresentem um maior grau de complexidade intelectual e/ou de abstração sensível. Em outras palavras, neste contexto, não são palatáveis, por exemplo, obras que não se apresentem esmiuçadas, que não partam de histórias explícitas e lineares ou de imagens figurativas, ou que agucem os sentidos por meio da abstração.

2. A dança como um movimento de apropriação, transformação e síntese

Os acontecimentos espetaculares de nossa era, tais como a Primeira Guerra Mundial, a Segunda Guerra Mundial, o Crack de 29, o estabelecimento da União Européia, os ataques de 11 de setembro e a crise financeira global de 2008, entre outros, são acompanhados, cada vez mais, com requinte nos detalhamentos de imagens e informações, dissecadas e recortadas pelos detentores dos meios de comunicação e expostas ao grande público como um pseudo saber compartilhado. Massacres, assassinatos, guerras de tráficos, roubos, corrupção, doenças causadas por estresse e má alimentação, o culto ao corpo rascunho (proposto por Breton, 2003) que, como simples suporte que é, deve ser melhorado... Tudo isso, dia-a-dia passando diante de nossos olhos, sem que nos afete mais. Ações ordinárias que, de tão repetidamente vistas, passam desapercebidas.

O que pode ser mais espetacular do que a vida que vivemos hoje? Como a arte ainda pode afetar em meio a esse caos? Entendemos que a arte só existe na contravenção. Se não há quebra de padrões e paradigmas, não há criação. O ato de criar está justamente na possibilidade de liberdade de expressão[4], de pensamento e de ação. Com sua função simbólica, a arte vem para suspender-nos dessa realidade latente, da convenção, através da

[4] Graziela Rodrigues em entrevista cedida à autora desta tese, em dezembro de 2008, ao contar sobre as visitas que fazia a umas amigas negras de sua avó, em sua infância, comenta sobre a possibilidade de criação por ela vivenciada naqueles quintais, sustentada pela liberdade de reconstrução de realidades a partir de seu imaginário na relação com os materiais ali encontrados. Ela afirma a importância dessa liberdade no ato criativo.

poesia e da reflexão, trazendo-nos para o campo da fruição estética, da educação dos sentidos e da percepção crítica da realidade. Assim, é possível afetar.

Mas a arte, mais especificamente a dança, tema de nosso trabalho, também é afetada pela Pós-Modernidade. Como se dá esse processo? Talvez porque não possua códigos técnico-criativos precisos (e não tenha esse objetivo) e se encontre, atualmente, em construção, torna-se difícil conceituar o que seja a dança contemporânea. Incorremos na dificuldade de fixar algo tão mutável, justamente porque esta dança encontra-se em andamento, no tempo presente. Além disso, por ser um ato de contravenção e de poesia, muitas vezes as definições acerca da dança tornam-se fugidias, já que, embora ela seja diretamente afetada pela realidade que a cerca, seu ato criativo muitas vezes caminha propositadamente no percurso contrário aos padrões estabelecidos em cada época, e pode apresentar-se, inclusive, de modo paradoxal. A efemeridade da dança também deixa pouco palpável qualquer forma de determinação sobre esta arte. Desse modo, não nos cabe, neste texto, dizer o que é dança contemporânea, mas sim apontar fatores que a circundam de modo recorrente, fazendo-a se tornar termo guarda-chuva para o trabalho de inúmeros artistas na atualidade.

Alguns estudiosos entendem a dança contemporânea como aquela que se faz hoje. Outros preferem apontar características recorrentes, objetivando se aproximar de uma definição possível. Historicamente, há uma hipótese de que a dança contemporânea tenha se desenvolvido a partir da fusão da dança americana pós-moderna (em especial *Cunningham* e *Judson Dance Theater*); da dança teatro de *Pina Bausch*, influenciada pelo expressionismo alemão, cujos maiores representantes são Mary Wigman e Kurt Joss, influenciados por Rudolf Von Laban; e do neoclassicismo, cujos ícones são Maurice Béjart e William Forsythe (influenciados por George Balanchine e Serge Lifar[5]) [6].

2.1. A dança pós-moderna nos EUA: Cunningham e a Judson Dance Theater

[5] Lifar foi criador do *Manifesto do coreógrafo*, que traz o renascimento da dança francesa. Ele cria o termo "coreautor" para definir o coreógrafo como aquele que pensa, cria passos, tem o domínio técnico do movimento e da música e atua como um diretor completo.

[6] Fonte: A DANÇA DO SÉCULO. Documentário. (publicado na GNT - *Un siècle de danse*, proposta por Sonia Schoonejans e Pierre François Decouflé, realizado por Lue Riolon e produzido pela RTBF Télévision Belge e Productions Pixart).

O americano Cunningham[7], considerado precursor da dança pós-moderna, quando aluno da *American Ballet School,* foi visto por Marta Graham (uma das pioneiras da dança moderna) e convidado para entrar em sua companhia (1939 - 1945). É importante considerar que, nesse período, a dança americana já conhecia o expressionismo alemão por meio de Hanya Holm, discípula de Mary Wigman. Cunningham, que havia sido aluno do músico John Cage no colégio quando adolescente, torna-se seu parceiro de trabalho a partir de 1943. Dessa parceria artística surgiu a bem-sucedida pesquisa com o acaso (Event), determinante na carreira do coreógrafo. No caminho contrário ao trabalho de Graham ou ao expressionismo alemão, carregados de excessiva carga dramática, Cunningham, sem compromisso com intencionalidade ou temática, propõe seqüências de movimentos com métrica, silêncio e direções no espaço. A composição era realizada separada da composição musical. A junção entre música e coreografia tornou-se variável a cada experiência, o que gerou o acaso: modo inesperado e singular como a dança se organiza a cada apresentação. Esta nova forma de elaborar dança abre caminho para a nova dança e a dança pós-moderna. Cunningham também se utiliza da relação com a tecnologia para o desenvolvimento de seu trabalho, como, por exemplo, o uso do software *Life Forms*[8] para a criação de coreografias, ou a realização de diversos cruzamentos entre o cinema e a dança, em parceria com Charles Atlas (desde 74). Por volta de 1949, quando estudava na *Parsons School of Design,* suas coreografias eram elaboradas, assim como as obras de Jasper Johns e Robert Rauschenberg (artistas visuais representantes da *Pop Art)*: sem hierarquia, sem ponto central. Ele substitui o foco central do palco por um número infinito de pontos, o que eliminou a superioridade de um solista sobre o corpo de baile. A *Pop Art* passava por um processo de ruptura entre erudito e popular, entre arte e cotidiano, e provocava as mesmas questões que a dança pós-moderna que se instaurava: aquilo era arte? Tudo era válido? Essas perguntas perdurarão até hoje nas danças brasileiras contemporâneas, conforme veremos mais adiante. Depois da *Pop Art* apareceram os minimalistas, voltados para a busca do que era realmente essencial à criação, utilizando o mínimo de recursos possíveis.

[7] No Brasil, Cunningham influencia fortemente Ruth Rachou e Gícia Amorim.
[8] O *Life Forms* é um software interativo de animação em 3D, da *Credo Interactive*, organizado como ferramenta para colaborar no processo de composição coreográfica.

Foi do berço de Cunnigham, mesclado a influências do minimalismo, que nasceu a *Judson Dance Theater*, em Nova York. Em meio a Guerra do Vietnã (1959 - 1975), alguns jovens americanos protestaram contra o estilo de vida americano e sua propagação como modelo universal. Os temas de paz e amor dos hippies eram manifestação contrária à guerra. Propunham uma vida livre, isenta de agressão. Neste contexto, Lucinda Childs, Simone Forti, Steve Paxton e Yvonne Rainer, ex-alunos de Cunningham, junto a outros artistas, como Trisha Brown e Meredith Monk, se apropriaram do espaço da Igreja *Judson* para debater e produzir arte. A iniciativa foi de Yvonne Rainer, influenciada por um curso que realizou com Robert Dunn (ex-aluno de John Cage). Um de seus trabalhos mais marcantes foi *The mind is a muscle, de 65,* por meio do qual Rainer negava o espetáculo, a emoção, o erotismo, o estilo, a virtuose, a magia, a ilusão, o palco, os costumes, o teatro, a dança etc. Em outras obras, como em *Room Service* (1963), a bailarina se aproveitava de tarefas cotidianas, tornando-as a própria ação artística.

Os artistas da *Judson* estavam dentro de uma ordem estabelecida e provocavam uma ruptura ainda mais radical que a de Cunningham, pois a idéia era buscar a naturalidade no corpo, diluindo fronteiras entre palco e vida. Dançavam dentro de apartamentos em Nova York, vestidos de camisetas e tênis, com gestos do dia-a-dia, no que se podia chamar de arte performática.

Essas experiências levaram a uma multiplicidade infinita de possibilidades de criação, que eram vivenciadas, pautando-se apenas na abertura à permissividade e no antagonismo à homogeneidade. A vida cotidiana e suas variáveis eram o ponto de partida para a composição coreográfica.

Steve Paxton, integrante da *Judson*, encontrou apoio no minimalismo, pois queria deixar a estrutura da dança visível. Criou o *Contact Improvisation*, em 1972, influenciado pelo clima experimental das artes nos anos sessenta e setenta. O método consiste na improvisação realizada por duas pessoas que mantenham um ponto de contato e passem a mover-se a partir da relação de peso dada igualmente por ambos os corpos, criando um diálogo dançado. Nancy Stark Smith, atleta, ginasta e bailarina, fundadora participante da improvisação por contato, oferece cursos nessa área, em todo o mundo. Ela também fundou o *Contact Quaterly*, jornal de dança e improvisação, que existe até hoje, co-editado por

Lisa Nelson, outra colaboradora de Steve Paxton. No Brasil, a dança que se faz hoje é muito contaminada por experimentações que iniciaram na *Judson Church* e por seus seguidores. Dos entrevistados de nossa pesquisa, a *Cia Nova Dança 4* e o bailarino Paulo Caldas, foram fortemente influenciados pelo trabalho de *Contact Improvisation*, por exemplo.

Lucinda Childs e Trisha Brown eram internacionalmente conhecidas. Lucinda Childs era aluna de Cunningham e manteve em seu trabalho o minimalismo experienciado em *Judson.* Seu espetáculo *Carnation* apresenta características de vanguarda, quando, por exemplo, utilizam para a composição da coreografia elementos que não são movimentos de dança, mas a relação do corpo com objetos. Ela também trabalhou com o diretor Bob Wilson e a música de Philipe Glass em *Einstein on the beach,* projetando um filme de Sol Lewis simultaneamente à coreografia. Partia de formas simples para chegar a estruturas matemáticas complexas que exigiam técnica e agilidade.

Trisha Brown era uma das principais representantes da Judson e explorou os gestos cotidianos em diferentes contextos, tais como apresentação dos bailarinos em telhados, escalando paredes ou em superfícies de lagos. O corpo, para ela, não se movia por estética, então, restrições eram colocadas para que o corpo agisse, nessas situações, por necessidade e urgência. *Line Up* realiza as passagens dos gestos do dia-a-dia por gestos dançados. O silêncio, que era obrigatório na *Judson*, torna-se opção e a música o substitui nas apresentações. O período conceitual é encerrado. Trisha Brown trabalhava com o inesperado, com o contínuo, e sempre combinava fluidez de movimento com rigor em sua construção. Usava estruturas para serem derrubadas.

Meredith Monk, multiperformer foi pioneira no que hoje é chamado de performance interdisciplinar e *extended vocal tecnhique* (termo utilizado para identificar técnicas de performance usados na música para descrever modos não convencionais de cantar ou tocar instrumentos). Em 1968 fundou uma companhia destinada aos estudos interdisciplinares da performance (*The House*) e em 1978 criou *Meredith Monk & Vocal Ensemble.* Ultimamente seu trabalho tem se voltado para temáticas em torno da espiritualidade.

2.2. O neoclassicismo na dança: Béjart, Balanchine e Forsythe

Contemporânea às manifestações artísticas lideradas por *Cunningham* e a *Judson Church*, o neoclássico, instaurado por Lifar e Balanchine, aparecia na Europa, agora na figura de Maurice Béjart. Influenciado por seu pai, que concebia o homem como ser que pensa e age de modo integral, não apenas regido pela razão, Béjart é atraído pelos pensamentos orientais que transcendem o tempo e o espaço e é isto que permeia toda sua obra. Em 1953, cria sua primeira companhia: *Les Ballets de l'Étoile*. A partir de 1955 com a descoberta da música concreta de Pierre Schaeffer, Béjart inicia nova etapa como coreógrafo, mais comprometido com temáticas atentas a minorias sociais, rompendo parcialmente com a estética acadêmica e "humanizando" os figurinos, trocando tutus por collants e até por jeans.

Sua famosa obra *A sagração da primavera* foi composta para a companhia que a partir de 1957 se tornou *Ballet-Théâtre de Paris*, e sua coreografia simples, rompendo as regras do academicismo, gera um público mais amplo para a dança. O *Bolero*, construído um ano depois, a partir da música de Ravel, segue os mesmos princípios. Sua carreira internacional se origina neste fato, a partir de sua contratação para o *Ballet du XX siècle*.

Béjart sempre se renovava em suas criações e se questionava, tendo passado por distintos momentos que vão desde a dança pura, passando pela mística, até o espetáculo total. Ele percorre a ópera-balé, o teatro dançado, nega o academicismo, retorna à técnica acadêmica reelaborando-a, e chega ao teatro total, este último chocante pelo ineditismo no uso proporcional de palavras e movimentos em cena. Enfrenta novo escândalo com *A danação de Fausto*, quando começa a perceber a necessidade de criação de novo público para suas obras inéditas, o que consegue efetivar com o *Festival de Avignon*, em 1966.

Até 1973 os temas religiosos são uma constante em seus trabalhos, e depois segue em direção ao balé abstrato. Béjart cria público para a dança pela intelectualidade que propõe. O sincretismo está presente em sua técnica e a respiração funciona como ponto de partida do movimento coreográfico, mas esta está ligada a um diálogo com o divino. Em 1970 funda sua escola, *Mudra*, que irá formar bailarinos como Maguy Marin (França),

Anne Teresa de Keersmaeker (Bélgica - coreógrafa da Cia *Rosas* e fundadora da escola *P.A.R.T.S)* e Célia Gouvêa (Brasil).

Outro ícone do neoclássico é William Forsythe, discípulo de Balanchine. A estética de Balanchine era exata, com linhas alongadas, grandes espaços, energia e velocidade. Seu balé abstrato (sem enredo) tinha inspiração nas construções musicais, que faziam o coreógrafo dialogar com a música, assim como um poeta com a métrica. Segundo BOUCIER (1987, p. 238), "os característicos 'espirais balanchianos' mostram a linha ondulante da melodia." As bailarinas de Balanchine eram longelíneas e usavam malhas que mostravam formas de seus corpos. Não havia cenários em suas composições, o uso da iluminação era cuidadoso e a musicalidade perfeita. Ele não propunha narração, nem utilizava a dança para propor um pensamento. Para ele, a dança era a essência da emoção e ela em si era enredo. Baseava-se em linhas, energia e movimento. Não acreditava que seus balés eram abstratos, mas concretos, pois os movimentos assim o são, e exemplificava dizendo que quando uma mulher estende a mão para um homem, há um sentido claro e concreto nesse gesto. Forsythe, considerado o Balanchine contemporâneo, herda essas características dele.

Americano, residente na Alemanha, Forsythe começa a coreografar em 76 para o *Stuttgart Ballet.* Em sua pesquisa, o coreógrafo se utiliza da cinesfera de Laban e a decompõe, imaginando pontos potenciais de partida dos movimentos, de qualquer parte do corpo. O que lhe interessa é o corpo em momento de não estabilidade, a articulação do movimento. Trabalha, ainda, a composição da forma de acordo com a concretização dos movimentos criados na mente do dançarino. É influenciado pelo movimento desconstrutivista da arquitetura, o qual critica a própria história da arquitetura para desmontar idéias utópicas. O movimento trabalha com a possibilidade de imperfeição. Forsythe tem uma ligação muito próxima com o uso de tecnologias, tendo criado o cd-room *Improvisation Technologies*, com os princípios fundamentais da técnica de improvisação que ele organizou, além de ter realizado diversos videodanças. Dirigiu o *Balé de Frankfurt* de 1984 a 2004 e *The Forsythe Company* desde 2005 até a atualidade. No Brasil, Forsythe influencia diretamente Roberto de Oliveira e Luiz Fernando Bongiovanni.

2.3. A dança-teatro de Pina Bausch

Ainda na década de sessenta, a *Folkwangschule* (departamento de dança criado, em 1927, na academia de Essen - Alemanha, pelo expressionista Kurt Joss) e a escola de Françoise e Dominique Dupuy, em Paris, mantinham intensas as atividades em dança, na Europa. Também na Europa, coreógrafos começaram a se movimentar no sentido de derrubar a divisão entre artista e platéia, arte e cotidiano. Para fechar o ciclo das manifestações que geraram a dança pós-moderna, contamos com a dança teatro, de Pina Bausch. A coreógrafa, responsável pelo renascimento e transformação da dança alemã, surge da escola de Joss, em Essen. A dança expressionista alemã, cuja fundadora foi Mary Wigman, era fortemente marcada pela violência da Primeira Guerra Mundial e do nazismo. Consequentemente, havia sido contaminada por esses aspectos, levando suas composições a discutirem temáticas ligadas a tragédias humanas, com a carga dramática que lhe era inerente.

Pina Bausch, em 1959, vai para Nova York com uma bolsa da *Julliard School*, mas volta para a Alemanha para dançar na companhia de Joss. Nesta companhia criou suas primeiras coreografias. Pina Bausch saiu de uma Alemanha devastada para retornar a uma Alemanha em reconstrução, porém ainda com fortes cicatrizes expostas. O universo de Bausch, por basear-se na realidade, também apresentava feridas.

Em 1973, ela assume o *Balé Do Teatro de Wupperttal*, trazendo transformações para a dança, que provavelmente foram o marco gerador de uma nova organização e um novo pensamento sobre a cena e a criação, os quais culminaram no que denominamos dança contemporânea. Ela representa a liderança de uma corrente artística chamada dança-teatro, termo criado por Laban para descrever a dança como arte autônoma, com base na harmonia entre qualidades de movimento e percursos no espaço. Bausch apresenta como características fundamentais de seu trabalho: a construção de uma cena fragmentada, a repetição consciente de movimentos como elemento transformador de sentidos e, a partir de 1978, com *Blaubart*, ela inicia processos de criação que colocam o intérprete como co-criador da cena (a partir de um sistema de perguntas: o intérprete deve respondê-las com movimentos, que são reelaborados esteticamente, colocados em relação e reorganizados

poeticamente). Os silêncios nos corpos tornam-se mais determinantes que o grito e o texto e a produção teatral tornam-se mais reais do que o cotidiano. A fonte de criação sempre partia das pessoas e das relações por elas estabelecidas. Pina Bausch é responsável por influenciar a dança no mundo todo. No Brasil, *1° Ato, Basirah* e *Marcelo Evelin* (que estagiou na companhia) encabeçam a lista de referências dos que foram influenciados pelo trabalho da coreógrafa.

2.4. Ainda na Europa

A Europa dos anos 70 ainda contou com o *Centro Nacional de Dança Contemporânea,* em Angers - em 1978 - que foi a primeira escola na Europa dedicada à dança contemporânea. No início dos anos oitenta os coreógrafos europeus dominaram os debates intelectuais sobre o estruturalismo, a psicanálise e semiologia. A dança eliminou estruturas tradicionais, influenciada pela cultura do final do século XX, e deu lugar à expressão individual. A partir de 81, quando Françoise Mitterrand foi eleito presidente na França, a dança começou a possuir recursos financeiros e recebeu seu próprio departamento no Ministério da Cultura, o que lhe permitiu sair de sua posição marginal, no fundo dos estúdios, e tornar-se processo de pesquisa continuada com autonomia. Jacques Garnier, nesse período coordenador do grupo de pesquisa coreográfica, abriu a *Ópera de Paris* para jovens coreógrafos.

Em poucos anos os coreógrafos franceses estavam na vanguarda internacional, explorando territórios nem sempre relacionados ao universo da dança. Os gestos eram inspirados no dia-a-dia, a cultura urbana e as experiências pessoais eram muito valorizadas. Alguns mantiveram relação com dança clássica apesar das inovações, outros se diziam auto-didatas negando vínculo com qualquer outra experiência em dança.

É possível notarmos, portanto, que, embora Cunningham e os artistas da *Judson* sejam a referência para o início da dança pós-moderna, pela ruptura que provocaram em/com seus processos e resultados artísticos, não se pode negar que o neoclássico e a dança teatro de Pina Bausch tenham a sua parcela de contribuição na construção dessa dança

contemporânea, que começa a se estabelecer, portanto, nos anos 50. No Brasil, essas interferências ainda são percebidas nos trabalhos artísticos.

O século XX, portanto, demarca uma transformação importante no histórico da dança, que continua em processo no século XXI, alimentando constantemente nosso caleidoscópio, com imagens de estéticas mutantes.

A partir dos anos cinqüenta o movimento Pós-Moderno institui-se definitivamente e o pluralismo da arte

> [...] atinge formas cada vez mais ricas de expressão. Com um mosaico que vai sendo construído, fronteiras entre linguagens são abandonadas e a criação anteriormente tão fixa em princípios bem definidos, abre-se para uma enorme multiplicidade de experiências, onde inclusive não há negação de correntes anteriores.(SILVA, 2005, p.20) [...]

Já os anos sessenta

> [...] caracterizam-se por extensa experimentação na busca por uma movimentação natural, o que muitas vezes resultou em trabalhos de improvisação em cena aberta. Não raro a pergunta 'será que isso é dança?!' fustigava espectadores, críticos e até os dançarinos e coreógrafos.
>
> A não-representação de conflitos era então premissa *sine qua non* nas composições onde a celebração ao movimento constituía a intenção coreográfica. Limitações dramáticas foram removidas e a pesquisa se instalou de forma ampla.
>
> Devido à busca pelo natural, nessa fase, tinha-se a impressão de estar assistindo a vida em si mesma e não uma coreografia propriamente dita. A distinção entre o artista e a sua platéia foi minimizada [...]
>
> [...] Coreografias com bailarinos vestindo roupas comuns, tênis e camisetas expressavam o comportamento cultural da época na sua busca pelo informal e natural. Nomes como Douglas Dunn, Trisha Brown, Lucinda Childs, Ivonne Rainer, David Gordon, Steve Paxton e outros realizavam exaustiva pesquisa da movimentação cotidiana em detrimento da dramaticidade no conteúdo. Ademais, a dança da referida década caracterizava-se pelo uso de repetições, uma certa inexpressividade facial e a descoberta de espaços coreográficos não-convencionais como parques, estacionamentos, museus, topos de arranha-céus e, curiosamente, até dentro de casa. (SILVA, 2005, p.21)

Os anos setenta apresentaram um retorno à fisicalidade e à expressividade da dança, apesar de manter o espírito de naturalidade da década anterior. Já nos anos oitenta manteve-se a fisicalidade, sem fixar-se apenas nela, e em comunhão com a influência da *bricolage* nas artes, o que dava suporte a experimentações ousadas na dança, que incluíam fortemente a interdisciplinaridade. Essa fase foi denominada *New Vaudeville*, que nada mais era que um equivalente ao nosso *Teatro de Revista*. Os espetáculos, que nas duas décadas anteriores tomaram uma relevância menor do que os processos criativos em si, agora retomam sua importância enquanto resultados artísticos. Para Silva,

> [...] na sua permissividade e interdisciplinaridade, podemos constatar que, no final dos anos oitenta, finalmente a dança pós-moderna encontrou-se com a cultura pós-moderna de maneira definitiva.
> A estética da abundância, a mistura do classicismo com o kitsch, o encontro da alta cultura com a cultura popular, do belo com o cotidiano, da abstração com a dramaticidade, do espetacular com a simplicidade, do virtuosismo com a emoção, a permissão para abordar temáticas oriundas de movimentos feministas, gays, étnicos, negros, multiculturais, a incorporação de outras artes e mesmo outras ciências constituíram um pastiche vigoroso na produção coreográfica.
> Podemos caracterizar os anos noventa, a princípio, como a década da pluralidade e da não negação na dança. Estilos tão dessemelhantes como o balé clássico, a dança moderna, a experimentação pós-moderna, o butoh, a dança-teatro, o teatro coreográfico e o teatro físico produziram inúmeros espetáculos, os mais diversos possíveis. (SILVA, 2005, p. 128)

A *Nouvelle Danse* nasceu em meados dos anos oitenta, na Europa, para

> [...] identificar a produção européia que subvertia os modos tradicionais de coreografar, especialmente na França, Holanda e Bélgica. Era uma dança de fortes ligações com as artes visuais e com a cultura do vídeo, muito interessada em construir um novo corpo urbano, um corpo que fosse capaz de traduzir em movimento as tensões das grandes cidades. (KATZ, 1995)

Nos anos noventa uma nova narrativa para a dança foi consolidada, por meio da qual teatro e dança se fundiam de tal maneira que era difícil estabelecer se o espetáculo apresentado era teatral ou coreográfico. Segundo Silva:

> [...] nos anos noventa, uma dança com características mais críticas, engajada com o cotidiano esteve freqüentemente atrelada a uma estória a ser contada. Em lugar da dança pura dos anos setenta, ou da dança de entretenimento dos anos oitenta, vemos surgir uma interessante mescla de princípios onde a dança, dentre outros propósitos, parecia querer fazer e criar, através do movimento, efeitos de teatro. Esta nova dramaturgia coreográfica estabeleceu, curiosamente, seu centro difusor na Europa e não nos Estados Unidos, que vinha sendo desde 1900, a meca da dança até então. Durante toda a década de noventa a dança na Europa se desenvolveu, inclusive fazendo com que coreógrafos americanos se mudassem para a Bélgica, Alemanha e França.
>
> Os motivos desta mudança podem ser apontados como um reflexo da fixação da dança americana por seus próprios valores, do seu isolamento dos movimentos que ocorriam no resto do mundo, da ênfase na técnica em lugar da performance. O pós-modernismo americano, por ser altamente auto-reflexivo, tornou-se já uma tradição.
>
> Um outro motivo, bastante evidente ao nosso ver, é a dificuldade da dança americana em criar espetáculos em que a dança e o teatro se integrem harmonicamente. A nova dramaturgia ou narrativa coreográfica requer naturalidade na junção, como acontece com as criações européias. (SILVA, 2005, p. 129)

Após as últimas décadas de transformações, o corpo na dança hoje, parece se caracterizar pela pluralidade, sem estética definida, permitindo a liberdade, sem, no entanto, abandonar a experimentação como exigência de criação. A pós-modernidade no século XXI é o pré do porvir. Como elemento presente vive as ressonâncias do passado próximo que parece ter trazido para a dança, a possibilidade de aproximação entre público e platéia porque o que se vê no palco é a representação da própria vida, numa dimensão poética.

Para Silva

> [...] a dança de hoje pode ser caracterizada como uma recombinação, de certa forma reciclada, de aspectos que vêm surgindo há quatro décadas. [...] combinando facetas da dança moderna, cuja filosofia não é totalmente negada, com conceitos criativos dos anos sessenta, setenta, oitenta e noventa. (SILVA, 2005, p. 23)

Muitos outros coreógrafos do século XX e os que adentram o XXI poderiam ser citados aqui, além dos precursores que apontamos. Uma característica da contemporaneidade é que a circulação da dança dá-se de modo mais difundido e a

multiplicidade de intérpretes-criadores que conseguem criar alternativas para conquistar o reconhecimento de seus trabalhos tem aumentado progressivamente, tornando-se uma realidade marcadamente presente, inclusive no Brasil. Embora existam grandes ícones à frente de projetos nacionais e/ou internacionais de médio e grande porte, pequenos grupos, coletivos e/ou artistas independentes (desvinculados diretamente de instituições) também têm mantido suas investigações, influenciado outros artistas e escrito seus nomes na história da dança. Apontar profissionais de destaque sempre vai conferir ausência de outros tantos personagens que também estão construindo esse período histórico.

3. Dança contemporânea: provocações para um entendimento

No Brasil, pesquisadores e artistas sempre discutem a questão da contemporaneidade na dança. Porém, justamente em função da permissividade de infinitas possibilidades e da quebra de paradigmas instaurada, torna-se difícil a tarefa de estabelecer o que é a dança contemporânea, na atualidade. Tampouco isto é necessário. O que pretendemos é trazer um entendimento contextual que colabore na formação de nosso caleidoscópio criativo brasileiro.

Nas entrevistas que realizamos para esta pesquisa fizemos a seguinte questão: o que você entende por dança contemporânea? As respostas foram as mais variadas, todas regadas de doses de dúvidas, incertezas, silêncio, reticências e imprecisão. Isso não nos surpreendeu porque o retorno a essa pergunta passa pela realização de escolhas dentro de um amplo universo. E, ao realizar essas escolhas, delimitamos uma área correspondente a apenas uma parte do que o termo guarda-chuva dança contemporânea pode significar, e não a totalidade dele. Até porque, não há finitude para algo que é visto do prisma caleidoscópico da multiplicidade em rede.

Apresentamos, assim, algumas das respostas que nos foram dadas, trazendo possibilidades de conteúdos para a formação de imagens caleidoscópicas:

Para Graziela Rodrigues:

Você sabe que eu nunca me preocupei com esses rótulos. Eu vejo que o método, ele tá dentro do prisma da dança contemporânea porque o que eu entendo da dança contemporânea é a destituição de apegos a formas, apegos a técnicas, a linhas. É uma liberdade de criação, é retornar o corpo quanto à sua organicidade, de estar fazendo aquilo que lhe compete fazer, de ser menos formal, abrangendo mais os conteúdos que lhe dizem respeito. E, de uma maneira geral, porque a dança contemporânea acabou quase virando um código definido e não é isso. [...] Um determinado padrão. [...] Padrão estético. [...] Nem sei por onde passa. É como se... há anos atrás, em 70, a dança contemporânea tinha um significado, em 80 outro, em 90, 2000, né? Eu acho que a gente tá vivendo um momento que a coisa um pouco se perdeu. Eu tenho a impressão. Mas tudo aquilo que tá lidando com aquilo que está vivo no corpo e lidando com interdisciplinaridade, ampliando o campo de expressão, deveria estar dentro desse pacote.

Para Paulo Caldas:

Ah, eu não sei. Porque assim... dança contemporânea, pra mim, é alguma coisa que pressupõe diferença, que não pressupõe códigos, apesar de você poder, eventualmente, fazer uso de códigos, como você reinventa ou atualiza. Em termos cênicos, eu não sei te dizer parâmetros. A cena da dança contemporânea hoje é algo extremamente confusa. Eu tenho dúvidas, porque, eu acredito que, muito freqüentemente, na cena de dança, você eventualmente, não tem tido, você pode não ter, mesmo, experiência de dança. Porque os conteúdos têm outros regimes expressivos. [...] Eu acredito que tem um regime específico que é de dança. Tem uma lógica, tem uma lógica dança. [...] Ou seja, tudo é dança? [...] Essa experiência própria do corpo dançando, ela não necessariamente freqüenta a cena de dança contemporânea. [...] Ela é muito plural. Isso é muito interessante. A questão é só quando a gente tenta normativizar. Quando eu digo que não é possível definir o que eu tô dizendo é que assim: existe um espaço pra diferença que faz com que, por natureza, não seja definido.

Para Antônio Nóbrega:

[...] Então é um contemporâneo que também, vamos dizer, se atualiza, mas é uma dança já com suas características. Então, nesse sentido, eu acho que ela virou uma continuação, virou uma língua de dança, mas que tem... que a gente pode ver a dança contemporânea dentro do fio da dança européia, da dança ocidental. Da mesma forma que a gente percebe Wagner, que a gente percebe Stravinsky, que a gente percebe Schröenberg, dentro da linha da música ocidental que começa lá desde Monteverdi, passa por Vivaldi, passa por Bach e chega até esse pessoal, a

dança ocidental também tem uma trajetória que o contemporâneo também faz-se dela. O contemporâneo, a meu ver, não antagoniza com a história da tradição européia. O que antagoniza, de certa forma, o que antagoniza não, o que eu acho que fornece alguns outros elementos é uma visão mais aprofundada da realidade de novo mundo. O ocidente ainda não se deu ao luxo de buscar o novo mundo. O novo mundo ainda não se encontrou com o ocidente. No caso da dança isso é assim... o atestado que a gente vê na dança que se realiza nas nossas cidades é um atestado de que a Europa ainda continua com os olhos fechados para o novo mundo.

Para Lívia Império:

[...] Toda vez que eu explico isso para os meus alunos, por exemplo... Eu acho que a dança contemporânea é uma coisa absolutamente ampla. Se você for olhar, todas as companhias que se auto-denominam dança contemporânea são estéticas completamente diferentes. O que me atrai e sempre me atraiu na dança contemporânea é a possibilidade de fazer tudo ou quase tudo, usar todos os recursos que você tiver à mão, pra colocar na cena. Isso pensando a partir do corpo, se o meu corpo pode não ficar em pé, pode ficar deitado, ele pode rolar, posso ficar de costas, posso mudar a frente. Eu acho que essa possibilidade de usar os recursos, tanto recurso cênico, por exemplo, uma cadeira, põe uma cadeira em cena. Coisas que habitualmente não seriam usadas porque tem uma estética *x* que tem que ser assim, assim, assim. Então pra mim a dança contemporânea é isso: a possibilidade de você expressar através do corpo, da dança, do movimento, usando mil recursos, de mil técnicas pra preparar esse corpo, que pode ser qualquer coisa, pode ser desde o balé, o circo, porque você está a serviço daquilo que você quer comunicar. O mais importante é aquilo que você quer, como isso vai chegar pra platéia. E aí você poder lançar mão de tudo, eu falo quase tudo, porque tudo é muita coisa. Eu acho que é isso. Eu olho pra dança contemporânea desse jeito. Então acho que tem a ver com um momento meio louco em que ela foi surgindo, tem a ver com... sei lá... tem internet, as coisas acontecem de mil lados, de cima, de baixo, tem uma amplitude. Não tem que ter começo, meio e fim, você não tem que entender que fulano que tá vestido de vermelho é a Chapeuzinho Vermelho. As coisas podem se transformar, elas mudam. Acho que é isso.

Para Elizabeth Menezes:

[...] É o prazer de dançar. É isso, né? Dança contemporânea é você falar: 'Eu danço. De verdade. Aí eu não danço balé, aí eu não danço jazz, eu não danço moderno, eu não danço danças brasileiras, eu não danço Laban. Eu danço. E você falar isso... a dança contemporânea pra mim, ela te possibilita a te enxergar realmente como um bailarino, não o bailarino

do tutu, mas o bailarino que é capaz de se adaptar, de ver dança na folhinha que tá olhando pra mim, e sentir a dança e chorar a dança. Mostrar as dores, as emoções, os pensamentos e o espaço, que todos devem ser pra dança. Acho que a dança não deve ser só pro palco. A dança contemporânea, ela mostra que a dança, ela é universal mesmo no sentido em que o corpo tá falando o tempo todo. E aí pra mim é interessante voltar pra essa questão da comunicação corpo-mídia. Essa comunicação constante deixa o bailarino contemporâneo talvez mais louco no sentido de se deparar com essa realidade cruel que tá aí fora. Acho que a arte nos salva nesse sentido de quando você tá fazendo arte, quando você tá ensinando arte com essa linguagem da dança contemporânea, você tá possibilitando mesmo essa liberdade de expressão, você tá abrindo essa liberdade de expressão e você não tá dando a forma dessa possibilidade de expressão. Você tá dando o conteúdo, o conteúdo que tá dentro de cada um, que é essa diversidade.

Para Carmem Gomide:

[...] Eu acho que dança contemporânea é quando ela é capaz de abarcar esta questão da complexidade, a complexidade do corpo, de trazer questões para o corpo. Onde a questão não está mais só na questão técnica, mas nas questões também de como se resolvem no corpo, na dramaturgia. Eu acho que ela vai refletir muito mais o universo em que você vive hoje. Eu acho que a dança contemporânea, ela tem que refletir o nosso momento, o nosso tempo. Não porque ela se chama contemporânea, mas acho que é um modo como a dança hoje, ela entrou num processo de transformação. Acho que a dança hoje reflete muito mais uma vanguarda do que o teatro. O teatro teve uma reflexão muito forte e parou. Hoje quem pegou as questões pra fazer uma reflexão sobre a cena, sobre o contemporâneo, sobre autores que estão refletindo sobre isso, acho que é o bailarino de dança contemporânea, que ele tá trabalhando hoje com pesquisa. Ele está muito mais hoje na vanguarda, em questões de artes cênicas.

Para Cristiane Paoli Quito:

[...] Eu não entendo nada. Eu acho que eu não entendo nada de dança contemporânea. Na verdade, o meu entendimento de dança contemporânea, acho que vem um pouco da liberdade de novos corpos traduzirem o espaço do gesto, do movimento e de nessa nova tradução construir um novo vocabulário. Novo vocabulário de tradução sobre a vida. Porque eu acho que a gente dança o tempo inteiro tentando fazer essa tradução gestual. O que eu entendo é que alguns... o balé clássico tem todo um vocabulário de dança, vocabulário de movimento e que, de novo, fazendo ali os encaixes, você tem uma infinitude de possibilidades,

> assim como tantas outras danças e artes marciais, que se transformaram em dança. E a medida que a gente vem trazendo novas possibilidades, acho que a descoberta do chão é uma libertação, dentro da possibilidade dessa comunicação gestual. E essa coisa dos corpos, da infinitude de corpos, que possam estar nesse conjunto de comunicação. Agora, me falta mesmo um conhecimento mais profundo da dança. Talvez eu conheça mais o teatro. Eu me empresto. É interessante. Eu acho que eu me empresto da dança pra poder articular melhor o meu teatro. Queria ter mais até... Teve um momento no *Nova Dança* que eu acho que eu tive mais proximidade.. então, de ver, de estudar, de estar mais presente. Eu tenho dificuldade das conceituações, na verdade, isso não que dizer que eu não beba, que eu não estude, que eu não trabalhe, mas sabe de... de estruturar, nomear. Eu sinto que talvez por isso que eu faça tanto o trabalho de improvisação. Eu tenho um pouco de dificuldade de amarrar as coisas.

Tomando os artistas entrevistados como exemplo, a primeira questão que nos ocorre é como a pluralidade que é abarcada pela dança contemporânea traz respostas de naturezas bem distintas, as quais são, também, conseqüências de processos artísticos e estéticos muito diferentes. No entanto, é possível avaliar que há pontos de convergência. O próprio conceito de pluralidade, que também surge sob os termos diversidade, possibilidades infinitas ou complexidade, é um dado apresentado por todos. As questões do desapego às formas, da utilização de recursos de distintas ordens, da liberdade de expressão e criação e da concepção da dança como reflexo da atualidade também aparecem como percepções comuns.

Desse modo, podemos identificar que, embora não seja possível estabelecer o que é a dança contemporânea, alguns elementos começam a tornar-se recorrentes em seu percurso estético, talvez por comungarem o período Pós-Moderno.

Se mais uma vez recorrermos a Silva e aos fatores que ela indica como característicos do Pós-Modernismo, veremos que eles dialogam diretamente não apenas com os dados que já apontamos neste capítulo, mas também com as respostas dadas pelos nossos entrevistados. Silva diz:

> [...] ressaltamos como características mais significativas do pós-modernismo a pluralidade de significados, de discursos, de processos e produtos; a invenção como reestruturação; a referência do passado; a presença da paródia e da ironia; a não negação de correntes artísticas

> anteriores; as mudanças nas configurações de tempo e espaço; a velocidade da criação artística e tecnológica de informação; a fragmentação, multiplicação e descontinuidade da imagem; a interdisciplinaridade entre as artes e além das artes; o processo artístico visível no produto; a rejeição da narrativa linear; a abolição entre as fronteiras da vida e da arte; a abolição entre as fronteiras da cultura erudita e da popular; a nova estrutura de pensamento, sentimento e comportamento artístico e uma ampla liberdade de criação. (SILVA, 2005, p. 76)

Aplicando estes conceitos à dança, a partir da experiência prática, como docente, criadora e pesquisadora na área, e do entrecruzamento dessa vivência com a leitura de outros autores[9] e do contato com outros artistas (profissionais entrevistados para esta pesquisa), optamos, neste texto, em elencar particularidades da dança contemporânea para contribuirmos com as discussões nessa área. As características relacionadas abaixo não são exclusivamente da linguagem contemporânea, mas, juntas, elas só se organizam nessa dança[10]. Buscamos apontar, aqui, singularidades da dança pós-moderna que dialogam com o pensamento organizado neste texto, sem a pretensão de fechar conceitos definitivos e/ou capazes de englobar tudo o que se faz na perspectiva dessa linguagem.

Conforme abordamos na pesquisa de Mestrado *Dança da personagem: um estudo do movimento e da ação na linguagem contemporânea* (MUNDIM, 2004, p. 21), algumas características mais específicas têm sido recorrentes na dança contemporânea. As que assinalaremos apresentam um recorte dos elementos que entendemos constituir o nosso caleidoscópio brasileiro da dança Pós-Moderna. Assim, a escolha que realizamos completará o nosso olhar sobre a dimensão da brasilidade, que comporá o próximo capítulo. Observamos, portanto, a seguinte recorrência de tópicos constitutivos da dança contemporânea:

1) construção de alinhamento e conceitos corpóreos (incluindo uso da respiração tridimensional), a partir da utilização do chão como "partner" (parceiro) e conseqüente transferência destes estudos para os níveis médio e alto;

---

[9] Os autores com os quais dialogamos aqui são Christine Greiner, Eliana Rodrigues Silva, Laurence Louppe, Adriana Pavlova e Roberto Pereira, Danielle Bittencourt Silva, Isabelle Stengers e Fátima Wachowicz.
[10] Para um entendimento sobre a história da dança e da técnica, consultar: BOUCIER, 1987.

2) (des) hierarquização do corpo: o movimento pode se iniciar de qualquer região corpórea, não necessariamente pelo eixo central da coluna (desconstrução da verticalidade do corpo)[11];

3) (des) hierarquização do espaço (simultaneidade: muitas coisas ocorrem ao mesmo tempo e quem decide para onde focar o olhar é o espectador)[12];

4) fragmentação (SILVA, 2005, p.23), aqui se referindo a imagens e às possibilidades de relação com os movimentos e sua representação, e não a um pensamento corpóreo;

5) hibridismo: imagem do corpo que mistura investigações diferenciadas, entrecruzamento de linguagens. Para definirmos hibridismo, que tornou-se palavra desgastada na contemporaneidade, recorreremos a Laurence Louppe (2000, p. 30):

> A idéia de hibridação é muito mais perturbadora que a da mestiçagem. Nesta última, a mistura de sangue e de raças engendra sujeitos mistos, não modificados em sua estrutura, mas enriquecidos pela acumulação de diferentes heranças genéticas ou culturais. Além disso, a mestiçagem evoca uma idéia de universalidade de acordo com uma abertura cultural de 'bom-tom', favorecida também pelas correntes globalizantes atravessadas pelas reflexões atuais sobre a alteridade, o pertencimento a grupos identitários e o diálogo eventual entre esses grupos. O híbrido escapa dessa tagarelice intercomunitária ou interminoritária, entre sexos e raças, não se situando em lugar nenhum – ele não é nada. Ele é, freqüentemente, totalmente isolado e atípico, é o resultado de uma combinação única e acidental.
>
> A hibridação funciona muito mais do lado da perda, age na nucleação dos genes, ao subvertê-los e deslocá-los. Ela pode criar uma relação não entre raças, mas entre 'espécies' incompatíveis, dando origem a criaturas aberrantes, destacadas às margens das comunidades vivas. A hibridação evoca as figuras polimorfas imaginadas por Philippe Decouflé que participam, ao mesmo tempo, do mundo mineral, vegetal, animal e maquinal. O surgimento de tais morfologias compostas talvez não seja destituído de significação no que diz respeito ao mundo da dança em geral. A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação. A elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se, então, quase impossível.

[11] Informação colhida em palestra da Profa. Dra. Christine Greiner - PUC SP, 2005
[12] Informação colhida em palestra da Profa. Dra. Christine Greiner - PUC SP, 2005

O hibridismo, portanto, é entendido aqui não como uma colagem de informações diversas, mas de experiências de diversas naturezas que se organizam no corpo em movimento desvinculado de códigos precisos.

6) pesquisa: "Aquela que se instaura no corpo. Poder ver no bailarino o que é possibilidade, busca, potencialidade. Poder detectar no corpo o que o mundo fala hoje." (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 15)
7) a troca do espaço convencional (teatro) para o não-convencional (paisagem urbana como local de apresentação) (BITTENCOURT, 2002, p. 20)
8) multiplicidade e acessibilidade da dança (BITTENCOURT, 2002, p. 20);
9) improvisação como manifestação criativa potencial (BITTENCOURT, 2002, p. 20);
10) o redescobrimento da expressividade intrínseca do movimento (SILVA, 2005, p.23);
11) utilização das estruturas de composição da escola moderna (SILVA, 2005, p 23), bem como possibilidades de uso, também, dos vocabulários do moderno e do balé;
12) a liberdade de escolha e manipulação temática (SILVA, 2005, p 23);
13) a tolerância à inventividade (SILVA, 2005, p 23);
14) mudança de atitude, comportamento e pensamento sobre a dança, ou como diria, Isabelle Launay, mudança de "terreno". Segundo ela (LAUNAY; GINOT, 2009):

> Se ainda pode-se ver a dança como prática minoritária, ela também tem a sorte de ser, hoje, - ao contrário do que seria uma prática de elite - o lugar de um pensamento consoante com as políticas de minorias que tentam fazer arte, e política, de modo diferente... Muitos coreógrafos, dançarinos, pedagogos, pesquisadores, amadores, ou funcionários de alto escalão nas instituições, não têm os mesmos reflexos. Para ser breve: hoje talvez um coreógrafo hesitasse em falar de 'seus' dançarinos... ou ainda, ele não tivesse receio em iniciar a produção de um filme, em mudar de mídia; um funcionário do ministério da cultura numa reunião para atribuição de subsídios, provavelmente hesitasse em dizer que um intérprete 'não tem corpo de dançarino'; um pedagogo, que contrapusesse dançar e pensar talvez visse diminuir o número de seus alunos; um pesquisador da dança talvez ficasse preocupado por estar trabalhando somente em biblioteca, ignorando tudo das práticas de hoje, e por não ter nunca entrado numa sala de ensaio; um intérprete talvez tivesse menos medo de ser despedido por questionar o sentido do treinamento cotidiano que lhe é proposto e por questionar o seu trabalho enquanto produtor de gestos; um amador

> tivesse maior curiosidade perante aquilo que a priori não parece com o que se costuma chamar de "dança".
>
> De forma subterrânea, e por vezes aos trancos, voluntariamente ou pegando o bonde andando, o trabalho da dança contemporânea também foi se definindo através da produção de grupos e indivíduos tão criativos em seus modos de funcionar e decidir quanto a sociedade que, mais ou menos conscientemente, desejam. A partir daí, fazer dança de forma diferente significava questionar parte do que a configurava até então, levar adiante a crítica de sua economia de produção, de sua política interna (do modo de governar seu próprio corpo, até aquele da companhia dos outros corpos, os dançarinos e espectadores), de suas condições de exposição, recepção, manipulação, de seus processos de criação, e mais ainda, da formação de seus artistas, já que a escola de dança é, por excelência, o local de transmissão de todas as representações da profissão de dançarino, como também o lugar onde se define, implícita ou explicitamente, uma certa idéia da dança e da corporeidade que a produz. Em outras palavras, parte dos profissionais da dança, e não somente no campo da dança contemporânea, envolveu-se com a experimentação de saberes e práticas "que visam povoar o terreno com pessoas que sabem que têm o direito de colocar questões sem se deixar impor soluções consideradas boas para eles, mas vindas de fora." (STENGERS In: LAUNAY; GINOT, 2009).

Além dessas questões, WACHOWICZ (2008, p. 128) ainda aponta algumas outras características que são igualmente relevantes para o entendimento que apresentamos de dança contemporânea, e por isso, recorremos à autora para complementar o pensamento aqui exposto. Ela aponta que "o que vemos hoje na dança contemporânea, em sua maioria, são idéias 'não padronizadas', ou seja, pedem por um olhar que perceba como elas se organizam, e não o que elas dizem, ampliando as possibilidades de leitura artística".

Assinala ainda:

> Temos coreografias onde bailarinos utilizam-se de microfone para falar, cantar, fazer sons diversos com seu aparelho vocal ou arrastar o microfone em objetos ou pelo corpo, provocando ruídos; utilização da iluminação em uma parte do corpo apenas, fazendo, dessa maneira, com que o movimento seja mais sugerido do que exposto; posturas corporais das mais diversas utilizando os planos alto, médio e baixo, chão e possíveis planos verticais e aéreos, auxiliados pelo cenário; teatralização na fisionomia, trabalhando expressão facial; contato tátil entre pessoas ou objetos; quedas e recuperação. É perceptível uma não linearidade no espetáculo, ou seja, não há começo, meio e fim definidos, há ausência de

ápice; complexidade com o que se quer tratar na coreografia; presença de elementos tecnológicos.

Quando analisamos todas essas características levantadas, igualmente válidas e cabíveis no guarda-chuva da dança contemporânea, vemos como elas formam uma imagem caleidoscópica que, em si, implica movimento e pressupõe observador e observado em simbiose, aproximados por escolhas estéticas. E essa seleção parte da liberdade de expressão.

Durante nossas experiências como intérprete-criadora e docente[13], no entanto, fomos questionados inúmeras vezes por alunos e/ou espectadores de nossos espetáculos sobre o que era dança contemporânea. E nos encontramos tentando definir o indefinível, pois a dança pós-moderna está no campo da experiência sensível e não da explicação e do código. Voltando à idéia da arte como contraventora, as tentativas de respostas nos pareciam contraditórias. E verificamos que, de fato, são. Mas também percebemos que é nessa trincheira que a dança contemporânea se estabelece. Não quer fechar-se em conceitos para não se limitar em suas possibilidades criativas e, ao mesmo tempo, quer fechar-se em conceitos para a prática e o convívio com o jogo social. Zona de conflito. Zona de instabilidade. Zona de incômodo. Zona de criação.

Refletindo sobre o por quê de nossos alunos e espectadores terem a necessidade de uma definição sobre a dança contemporânea, e pensando por quais motivos tínhamos a intenção de responder-lhes (mesmo sabendo que isso não era possível), encontramos três justificativas possíveis.

Uma primeira é pautada na sensação de que, por ser plural, cabe tudo na dança contemporânea. Aos olhos de espectadores ou alunos que tomam contato com os modos mais variados modos de realização da dança pós-moderna, há o risco eminente de uma

[13] Como intérprete-criadora participamos do *Grupo República Cênica*. Como docente, além de experiências em instituições públicas de ensino, tais como o *COTUCA* (*Colégio Técnico de Campinas*), ministramos aulas na *PUCCAMP* e na *UNICAMP*. Na *PUCCAMP*, ministramos as disciplinas de *Jazz* e *Dança de Rua*, dentro do Projeto Práticas de Formação, aberto a todos os cursos (2003 a 2005). Na UNICAMP, ministramos, ao curso de Graduação em Dança, dentro do Programa de Estágio Docente, as disciplinas *Dança: Variação e Exploração II, Dança: Variação e Exploração I e Dança - Prática e Análise II, Ateliê de Criação IV e Técnica II: Investigação e Percepção* (2005, 2006 e 2008), além da disciplina *Composição Coreográfica I* (2007), a qual lecionamos na condição de convidada, conjuntamente com o Prof. Dr. Eusébio Lôbo.

compreensão equivocada que confunda a multiplicidade com o "pode tudo". Sendo assim, há uma necessidade de entendimento de quais seriam os valores estéticos caros à dança contemporânea. Já, a nossa necessidade de resposta, vinha no sentido de alertar que, embora a dança pós-moderna parta da pluralidade, existe um comprometimento poético que não lhe permite "fazer qualquer coisa de qualquer jeito". O critério da poesia persiste.

Hoje os modos de preparação corporal dos artistas da dança variam imensamente, de acordo com as necessidades exigidas pelo trabalho artístico de cada indivíduo ou coletivo. Aulas de balé clássico, moderno, improvisação, boxe, *le parkour*, *street dance*, *tai chi chuan*, técnicas de educação somática, yoga, são algumas das possibilidades encontradas pelos intérprete-criadores para que compreendam o corpo e o mantenham saudável diariamente. A escolha de um desses caminhos gera como conseqüências modos diferenciados de entendimento do corpo e da cena. O vasto leque de possibilidades pode criar uma ilusão de que "qualquer coisa" é dança. Sobre isso, Airton Tomazzonni escreve:

> [...] pode-se muito (mas não se pode qualquer coisa). A liberdade trazida pela perspectiva da dança contemporânea não dispensa idéias fortes e a inventividade das grandes obras de qualquer forma artística, nem um domínio técnico (ainda que isso não caiba mais apenas nas esferas do aprendizado de passos corretos). (TOMAZZONI, 2006)

O pensamento de Tomazonni corrobora o nosso quando na garantia de múltiplas possibilidades dessa linguagem contemporânea, mas esclarecendo que essa pluralidade não está atrelada ao "agregar qualquer coisa" ou ao "fazer de qualquer maneira". Como disse Helena Katz (1994, p. 94): "A liberdade de movimento é filha da disciplina e do método. Gesto livre é metáfora: surge depois de muito trabalho." Ou seja, se faz necessário lançar mão de códigos ou vocabulários específicos para dançar, no entanto, é preciso labor, investigação e consciência.

Uma segunda justificativa seria: precisamos conceituar o que é dança contemporânea, pois é próprio do homem estabelecer um lugar de segurança, para reconhecer e sentir-se reconhecido. As definições limitam, determinam, criam regras, nos guiam, nos "garantem" um espaço e nos dão suporte para dizermos quem somos. Zona de conforto agradável ao sentimento humano. Em um mundo de mudanças velozes e

constantes, é natural que o homem busque portos seguros, como referência, para se ancorar.

Uma terceira justificativa possível está agregada ao fator capitalismo, que nos incita a "etiquetar" ou "empacotar"[14] o que fazemos para que isso se torne produto. Na lei de mercado, aulas e espetáculos de dança passam de bens simbólicos a bens de consumo. E, como bens de consumo, precisamos saber o que estamos vendendo, e, quem compra, quer saber o que está comprando.

Embora as três justificativas sejam plausíveis, elas precisam ser analisadas de um ponto de vista crítico e da sapiência de que o cerne da discussão sobre a dança contemporânea está na suspensão e no espelhamento da realidade a partir de uma reelaboração poética. Enrijecer as possibilidades diversas desta arte em uma única resposta, aprisionando-a em um conceito, é tolhê-la de sua maior preciosidade: a liberdade de exprimir-se.

O entendimento do nosso contexto, porém, faz-se relevante para um amadurecimento de nossas práticas artísticas. E, por isso, trouxemos uma compreensão da dança Pós-moderna, como uma das dimensões de nosso caleidoscópio brasileiro.

[14] Nos apropriamos do termo "pacote" da dança contemporânea, utilizado por Graziela Rodrigues, em entrevista que nos foi concedida, em dezembro de 2008.

Capítulo 2

Segunda Dimensão:

Um entendimento sobre dança e brasilidade

Do mesmo modo que no capítulo anterior, buscamos constituir neste capítulo uma das dimensões que entendemos como componentes do caleidoscópio brasileiro o qual compomos nesta tese. Dessa vez, estabelecemos problemáticas que - em seu aprofundamento - instituem a dimensão da brasilidade. Para discutí-la, recorremos a aspectos políticos, artísticos e históricos[15] como componentes de um imaginário nacional que, também dispostos de modo caleidoscópico, quando girados e mesclados produzem uma contextualização e uma representação simbólica das danças brasileiras contemporâneas.

A divisão do capítulo em períodos históricos serve apenas como meio didático de acompanhamento de nosso percurso de raciocínio, mas este texto não se pretende historicista. Tampouco os comentários que realizaremos a respeito de movimentos históricos e obras artísticas - aqui destacados - pretendem emitir argumentos sobre o mérito qualitativo dos mesmos, mas sim sublinhar questões que, de nosso ponto de vista, estão vinculadas a idéias de brasilidade e nacionalidade que construímos ao longo dos tempos e que influenciaram e influenciam a dança.

De partida, consideramos que o Brasil (ou os Brasis culturais) se constitui uma "comunidade imaginada", conforme terminologia proposta por Benedict Anderson (2008, p. 32):

> [...] dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.
> Ela é imaginada porque mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles.

Anderson nos atenta para o fato de que na impossibilidade de conhecermos todos os indivíduos de uma mesma sociedade, resta-nos inventar este coletivo. Para um entendimento deste "imaginário Brasil" que, por sua afirmação ou negação, interfere no

[15] Para maiores informações sobre a história do Brasil, sugerimos consultar FAUSTO, 2008.

modo de pensar e fazer a dança, recorremos a um breve inventário sobre o caminho da formação desta nação chamada Brasil, apontando os modos como a dança é influenciada neste percurso.

Optamos em organizar este capítulo de modo panorâmico, apesar do risco que isto representa, pois interessa-nos identificar as formas como as discussões sobre brasilidade na dança se manifestam ao longo dos tempos.

1. As primeiras utopias e inventividades

O Brasil nasce da utopia da terra sem males, como território de Deus, antes mesmo da invasão de nossos colonizadores.[16] A chegada de Pedro Álvares Cabral em nosso País, em 1500, porém, começa a delinear mais fortemente a imagem de Brasil construída que vivenciamos até os dias de hoje. Os portugueses que aqui se instalaram, encontraram, nesta terra tropical, muitas riquezas a serem exploradas e uma gente indígena, que andava nua. A carta de Pero Vaz de Caminha, escrivão da frota de Cabral, sobre suas impressões da terra em que aportaram, entre outros escritos, apresentava sua visão sobre os índigenas que, segundo ele, não pareciam ter vergonha alguma de mostrarem-se desnudos. As pinturas corporais e a plumária também chamavam a atenção dos portugueses, pela estranheza que lhes causavam. O imaginário do Brasil, como país rico em beleza naturais, exótico e lascivo, começa a formar-se a partir deste olhar estrangeiro. Imagem esta que será ratificada ao longo de nossa história por inúmeros processos artísticos e figuras públicas (como Carmen Miranda e Luz Del Fuego).

Lisboa, inicialmente, não se preocupava com nosso país, pois estava concentrada nas promessas de riquezas da Ásia. O modo como se dá este "início" de nosso percurso histórico é, portanto, extra-oficial e baseado em interesses pessoais. O povo brasileiro é formado pela prática social do cunhadismo: "velho uso indígena de incorporar estranhos à

[16] RIBEIRO, 2006.

sua comunidade" (RIBEIRO, 2006, p. 72). É de uma sociedade poligâmica que nasce a hibridação e com ela o povo novo.

Em 1531 ocorre a colonização oficial do País. O Rio de Janeiro foi capital do Brasil Colônia a partir de 1763. Veremos que várias das imagens construídas para nossa pátria terão seu berço no Rio de Janeiro, cidade que até hoje é símbolo nacional e turístico. O Rio será, ainda, capital do Império Português (com a invasão de Napoleão), do Império do Brasil e da República, até 1960.

Com a colonização, a relação entre portugueses e brasileiros transforma-se do cunhadismo em regime escravocrata. Os indígenas foram sendo dizimados aos poucos por políticas de poder e de estado, por doenças trazidas pelos portugueses e pelo desgaste da escravidão. Inicia-se a escravidão negra com a exploração de povos africanos praticadas por europeus. Os portugueses buscavam, na África, os homens escravos e algumas meninas (para os senhores) e os traziam para o Brasil.

Surgimos, portanto, "da confluência, do entrechoque e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos." (RIBEIRO, 2006, p. 17) Para Darcy Ribeiro, somos a ningüidade, pois negras trazidas para cá

> [...] trepadas pelos brancos, geravam mulatos, que, já ao nascer, aprendiam a falar português. E eles não eram africanos. Se mandasse pra África, seriam estrangeiros. Ele era daqui. Então ele não era africano. Índio ele não era, português não era. Quem era ele? Ninguém. E esse Zé Ninguém negro, com aquele Zé ninguém outro, índio. Esses Zé Ninguém é que foram se conjugando pra formar os brasileiros. [...] (RIBEIRO *apud* FERRAZ, 2000)

E assim o brasileiro começa a compor-se em características múltiplas, advindas das junções raciais e culturais que lhes faziam matéria. Em *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre (2006, p. 367) também nos identifica como filhos dessas experiências que nos constituem enquanto povo:

> Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo - há muita gente de jenipapo ou mancha

> mongólica pelo Brasil - a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro [...].
>
> Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolegando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo.

Esse país que apresenta em suas origens "oficiais" uma colonização incisiva, a qual mostrou-se, pela força, superior e detentora de poder, e exterminou, em grande parte, a população que aqui vivia, formou um povo novo de veias indígenas e negras que não se reconhece em lugar algum e que, por situação, se constitui imbuído do que popularmente Nelson Rodrigues chamou de "síndrome de vira-lata". Essa característica, pautada na idéia de que tudo que é estrangeiro é melhor, influenciará a dança cênica no decorrer de nossa história, não apenas porque todo nosso percurso artístico será contaminado por movimentos culturais e artistas europeus e americanos, mas também porque, no contato com o mercado internacional da dança, o posicionamento requerido por curadores estrangeiros será o de uma mostra de danças exóticas, representativas desse País imaginário.

O brasileiro faz-se povo inventado, com sua origem assumidamente mestiça. Talvez, dessa necessidade de criar a si próprio tenha surgido o estigma de povo criativo que carregamos até a atualidade e que afeta a dança. De mesma origem deve vir a marca de povo dançante: da mistura de diferentes culturas que englobam, inclusive, rastros das danças de rituais africanos e indígenas. O próprio samba (atual símbolo nacional), o lundu, o maxixe, e o carimbó, que veremos a seguir, tiveram origem africana. Todas essas danças possuíam caráter lascivo, o que também começa a gerar essa associação da dança brasileira com a sensualidade.

No século XVII nasce a modinha, considerada primeiro gênero musical popular no Brasil, de natureza romântica, com origens italianas, da qual Cândido Inácio da Silva foi um de seus maiores compositores. No mesmo período surge o lundu, com seus movimentos

espiralados libidinosos de quadris que, quando bailado em dança de roda, agregava as umbigadas à dinâmica coletiva que a dança propunha. O carimbó também data dessa época e possui características muito próximas da dança de roda, mantendo, inclusive, as umbigadas e propondo um jogo de sedução e cortejo entre homens e mulheres, por meio de requebros de quadris. Vemos, então, a origem da malemolência tão vinculada às danças brasileiras. A dança de roda e o lundu são dançados até a atualidade.

No século XIX, em 1808, a vinda da Família Real para o Brasil marca a ascensão do País como sede do Império português e a abertura dos portos, o que encerrou o pacto colonial. Nesse momento, "iniciou-se a representação inconsciente de nossas elites acerca do contexto econômico do mundo moderno: uma nação precisa de autonomia política e de uma identidade cultural, composta por uma tradição, para sua afirmação como tal." (MACIEL, 2005, p. 2). É nesse contexto que o lundu começa a ser aceito pelos brancos, saindo das senzalas e entrando nos salões.

Coincidência ou não, data de 1835 o primeiro balé construído com o tema Brasil. A peça, da *Ópera de Paris*, chamava-se *Brézilia, ou la tribu des femmes* e a coreografia era de Filippo Taglioni. É importante atentarmos desde agora para o fato de que a iniciativa pioneira do balé na relação com temáticas nacionais se inicia fora de nosso país e sob o ponto de vista estrangeiro.[17]

Na área da literatura, em 1857, José de Alencar escreve o romance *O Guarani*, buscando as origens da nacionalidade brasileira. A história decorre em 1560 e aborda relações entre indígenas, espanhóis e portugueses (cuja coroa estava submetida aos espanhóis). O livro, um dos mais representativos de Alencar, foi inspiração para a ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, cuja estréia ocorreu no *Teatro Ala Scala de Milão*, em 1870. A ópera, que incluía números de balé, começa a trazer para nosso imaginário, especialmente no que diz respeito à dança, uma idéia de exotismo vinculando o Brasil à figura do indígena.

[17] Para maiores informações sobre o percurso do balé clássico no Brasil, consultar: FARO, 1989; e PEREIRA, 2003.

As obras de Carlos Gomes perseguiam temas brasileiros. Além de óperas, sempre enxertadas por danças, criou inúmeras modinhas, dentre as quais *Quem sabe*, de 1860, foi uma das que mais obteve sucesso. No entanto, as influências que sofria da ópera italiana eram marcantes, pois grande parte de sua formação como músico se dá em Milão. Desse modo, sua produção nacionalista deve ser vista com essa ressalva.

1870 é também data provável para o surgimento do choro, considerado a primeira música popular urbana do Brasil. Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Chiquinha Gonzaga foram os expoentes máximos desse estilo musical. Chiquinha Gonzaga foi pioneira no choro, primeira regente mulher de orquestra no Brasil e autora da primeira marcha carnavalesca: *Ô Abre Alas,* de 1899. Pixinguinha compôs músicas que alcançaram grande fama como *Carinhoso* (1916 - 1917) e *Lamentos* (1928). Freqüentava a casa da curandeira, mãe de santo e cozinheira, tia Ciata, ponto de encontro entre os sambistas e apreciadores de chorinho do Rio de Janeiro. A dança que acompanhava o choro era o maxixe (mescla de lundu com polcas européias)[18]. Considerada proibida e indecente, na época, consistia em uma dança de casal, sensual, marcada pela rotação completa de quadris em contato um com o outro.

O *Teatro de Revista*[19] surge no Brasil em 1859, mas seu apogeu foi entre 1880 e 1940. Ele é grande responsável pela divulgação de danças como o maxixe, o lundu e, mais tarde, o samba e o jazz, contribuindo de modo substancial para a construção desse imaginário de sensualidade, vigor, capacidade de improvisação e alegria, que circundam as danças brasileiras.

2. Século XX: dança, nacionalismo e contaminações

2.1. Duas primeiras décadas

[18] Para maiores informações sobre o maxixe, consultar: EFEGÊ, 1974.
[19] Para maiores informações sobre o Teatro de Revista no Brasil, consultar: VENEZIANO, 1996; VENEZIANO, 1991; RUIZ, 1988; e PEREIRA, 2003.

Passados a instauração da República (1889), a promulgação do sistema presidencialista (1891) e o advento do cinema no Brasil[20] (1896), o século XX traz ao Brasil o impacto da ideologia consumista e tecnológica iniciados pela *Revolução Industrial*, no século XVII, na Inglaterra. Neste contexto, ocorre a gravação do primeiro samba brasileiro *Pelo telefone* (1916), de Donga e Mauro de Almeida, que em 1917 torna-se tema de *Teatro de Revista*, anunciando a chegada da cultura negra aos espaços públicos. O samba, que se construíra de influências como o lundu, a modinha e o maxixe, começava a ganhar terreno, também, fora da Casa da tia Ciata.

As transformações industriais vigentes incluíram a instalação da primeira linha de montagem de carros, trazida pela Ford, em São Paulo (1919); a inauguração da primeira rádio do País (1923), no Rio de Janeiro (*Rádio Sociedade do Rio de Janeiro);* seguida da criação da *Rádio Educadora,* criada em 1924, em São Paulo. Estas mudanças influenciariam as artes de modo direto. Segundo Moraes (2008, p. 2) "A produção modernista da década de 1920 distinguiu-se pela valorização das cores tropicais, da *paleta alta,* pela liberdade na representação e na escolha dos temas que englobava os personagens populares, incluindo o operário, o homem comum."[21]

Em São Paulo, no ano de 1922, houve um movimento que provocou profundas alterações nas manifestações artísticas nacionais: a *Semana de Arte Moderna de 22.* Cansados do lugar comum em que encontrava-se a arte brasileira no Brasil (calcada no Parnasianismo), Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Graça Aranha, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Villa-Lobos foram os principais nomes reunidos neste momento de revolução cultural. Embora a idéia de realização desse momento de ruptura tenha sido provocado sob fortes influências da arte de vanguarda européia (já que os artistas envolvidos inspiraram-se em viagens efetuadas), havia uma proposição artística que mesclava temas brasileiros a essas interferências externas recebidas (dadaísmo, futurismo, expressionismo, surrealismo). Sob a presidência

[20] A realização da primeira exibição de filmes no Brasil foi em 1896, no Rio de Janeiro, seguida de instalação da primeira sala fixa de cinema, em 1897, na mesma cidade, e da elaboração dos primeiros filmes brasileiros entre 1897 e 1898.

[21] MOARES; Sonia. Palestra Cultura Brasileira: corpo e identidade - um olhar da história, proferida a nosso convite no Espaço Cultural República Cênica, em 10/06/2008. Fonte: <http:// www.republicacenica.com.br/downloads/textos/textosonia.pdf>. Acesso em: 21 de outubro de 2008

de Epitácio Pessoa e em meio à *Revolta dos 18 do Forte de Copacabana*[22], o modernismo no Brasil desencadeou um processo de valorização das tradições culturais locais. A sua primeira fase ocorreu de 1922 a 1930.

O movimento deve ser visto com olhar atento porque foi elitista e centrado predominantemente na realidade da região sudeste, além de estar inserido em um estado fragmentado em oligarquias. É possível observar, portanto, como este movimento se faz nacionalista por um processo metonímico: utilizando a parte São Paulo / Sudeste / Oligarquias para representar o todo (Brasil). Como veremos adiante, a dança será influenciada por este espírito nacionalista e Villa-Lobos, um dos maiores representantes da música brasileira, que já se dedicava ao folclore local antes do movimento, irá contribuir com inúmeros balés cuja temática abarcava o universo brasileiro.

Mário de Andrade foi um dos grandes responsáveis pelo movimento nacionalista no Brasil, dedicando-se ao folclore, à dança e à música brasileira e escrevendo obras literárias completamente imersas no espírito da brasilidade. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter, de 1926, é, até hoje, considerado referência contundente quando o tema em questão é nacionalidade brasileira. Para Villaça (1999, p. 90):

> Os movimentos de busca de identidade nacional sempre se caracterizaram pelo desejo de unificação, de banimento do outro, seja através de um exotismo paradisíaco, encenado, por exemplo, no romantismo, seja por um exotismo mestiço que, no limite, perdia a abertura das diferenças para encarnar o mito.
> Bem diversa é a estratégia de Macunaíma, em que, mais que antropofagia como exclusão da alteridade, tem-se agenciamentos de diferenças, trabalhando o espaço do entre, num jogo onde o risco é sentido que vai se instalando.
> É sintomático o uso da paródia. Logo na abertura da rapsódia, o estilo, de sabor primitivo, ao mesmo tempo religioso, épico, brinca com os primeiros parágrafos do segundo capítulo de Iracema. Enquanto a índia tabajara se distingue por sua beleza solar, Macunaíma é feio, escuro. À leveza e à rapidez da mítica indígena contrapõe-se à preguiça do herói andradino. Na atitude paródica, a identidade se dá como intertextualidade. Hipertexto.

[22] Movimento político-militar tenentista que propunha reformas de estrutura de poder no país, tais como o voto secreto, o fim do voto de cabresto e a reforma da educação pública.

> [...] O mesmo sucede com a tradução da cidade de São Paulo a partir das referências da selva. Assim pensa que um elevador é um macaquinho (sagüi), que as buzinas dos carros eram piados ou berros de bichos e não máquinas. Que os carros fordes eram onças pardas ou os caminhões, tamanduás.
> [...] O discurso de Macunaíma parece ocupar um lugar estratégico para a discussão contemporânea, quando procura não cair em radicalismos regionalistas, imagens idealizadas, nem nos deixar aprisionar no exotismo da diferença. A ficção de Mário aposta nas aclimatações que podemos e devemos fazer dos aportes estrangeiros na construção do nacional enquanto barganha, troca.

Villaça nos atenta para o fato de que *Macunaíma* tende ao hibridismo, ao situar-se no lugar da paródia e da intertextualidade e mostra, utilizando o livro como exemplo, que a idéia do nacional pode constituir-se a partir da apropriação e reformulação do estrangeiro no diálogo entre as partes. A autora, no entanto, não considera que o modo como se dá esse trânsito está na idealização de uma imagem. Nesse ponto, nós discordamos. *Macunaíma* é uma figura que representa o brasileiro dentro de um imaginário nacional. E ele é caracterizado pela ausência de caráter, por ser fruto do desconhecimento de uma civilização própria ou de sua tradição. Além disso, caracteriza-se pela preguiça, pela malandragem, pela depravação, pela encarnação do improviso. Não podemos desconsiderar ainda que durante todo o texto aparecem um tom quase constante de alegria explosiva, tipificações do folclore brasileiro (como o Curupira e o Uirapuru) e um exotismo associado ao poder de metamorfose de *Macunaíma*. Ou seja, o texto, se constrói justo no universo de uma nação imaginada, a qual seguimos construindo sempre à sombra de um vulto estrangeiro e que inclui a formação de estereótipos locais. O que ocorre é que, dessa vez, essa questão é discutida por meio da paródia, o que traz a possibilidade de distanciamento e reflexão sobre a imagem Brasil que estávamos projetando.

Outra obra de destaque na trajetória de Mário de Andrade é o livro *Danças Dramáticas do Brasil,* que escreveu a partir de suas viagens pelo País. Ele preocupou-se em pesquisar as danças e descrevê-las tal e qual elas lhe apareciam.

Em meio à Revolta Paulista e a Comuna de Manaus, ligadas ao Tenentismo, e ocorridas sob a presidência de Artur Bernardes, outros dois modernistas, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, comandaram o movimento *Pau-Brasil*, de 1924. Suas ações,

enfocadas na realidade nacional com seus contrastes, defendiam a escrita de uma poesia primitiva.

O movimento em resposta ao *Pau-Brasil* surge durante a última tentativa do tenentismo, a *Coluna Prestes*[23], e se caracteriza pela formação de um novo grupo, em 1926, composto por Plínio Salgado, Menotti Del Pichia, Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida. Este coletivo chamado *Verde-Amarelismo*, mais tarde, por ter escolhido a anta como símbolo nacional, passa a denominar-se *Escola da Anta*. Xenofóbico, por essência, caminhava em direção contrária ao movimento proposto por Oswald de Andrade. Isso nos trazia idéias distintas sobre a nacionalidade: uma (*Anta*), de caráter ufanista e outra (*Pau-Brasil*), pautada na realidade local, sem ignorar sua permissividade.

E é também sem ignorar influências externas, que nasce o *Congresso Regionalista do Nordeste*, no mesmo ano de 1926, com um perfil que parte do regionalismo. O *Congresso*, cujo maior representante era Gilberto Freyre, buscava fundir regionalismo, nacionalismo e cosmopolitismo. Visava acatar a modernidade como instrumento de formulação de um pensamento crítico, para reflexão do passado, do presente e de possíveis ações futuras, conciliando tradição e experimentação e pensando as regiões em diálogo mútuo, como unidade dentro de um contexto maior. Diferente da *Semana de 22* que funcionava como proposta estético-literária, o *Congresso* de 26 ia um pouco adiante prevendo um projeto de ordem civilizatória. Muito do que se propõe aqui servirá como elucidação para a arte pós anos 30, que se preocupará em dialogar constantemente com o patrimônio nacional e também em estabelecer relações entre unidade e diversidade.

No seio de todas essas discussões artísticas sobre o nacionalismo, em 1927 é fundada, pela russa Maria Olenewa, a *Escola de Bailados do Rio de Janeiro*, primeira escola oficial brasileira. Pavlova e Massine, ex-bailarinos de Diaghilev, foram os grandes influenciadores de Olenewa. Neste mesmo ano, a mestra encena seu primeiro espetáculo junto aos alunos, cuja programação se dividia em três partes. A última delas, *Apoteose à gloriosa Bandeira Nacional*, rendia homenagens ao Brasil com símbolos nacionais. "Idéias como a 'raça' brasileira e o caráter nacional também pareciam despontar neste primeiro

[23] Compreendeu as gestões dos presidentes Artur Bernardes e Washington Luís, de 1925 a 1927. Embora sem sucesso, o tenentismo preparou o terreno para a Revolução de 30.

espetáculo, fato de especial interesse nesse trabalho." (PEREIRA, 2003, p. 94). Nos rastros do Modernismo proposto pelas artes visuais e pela literatura, o balé romântico começa a se interessar por temáticas brasileiras. E, assim como em *Brézilia*, a iniciativa de falar sobre o Brasil parte, mais uma vez, de um estrangeiro, só que agora dentro do nosso próprio País. Isto ocorrerá recorrentemente durante a construção do bailado nacional, como poderemos ver ao longo deste texto.

Concomitante à dança, os movimentos em busca de um possível entendimento sobre nacionalidade continuam rompendo na área artística. Escrito por Oswald de Andrade, em 1928, o manifesto antropofágico, vem revidar a provocação do *Verde-Amarelismo* e dar suporte para o *Movimento Antropofágico*, que tinha por princípio devorar as técnicas culturais estrangeiras para reelaborá-las de modo autônomo.

É neste contexto que, no mesmo ano, o russo Pierre Michailowsky e a francesa Vera Grabinska, que firmaram residência no Brasil em 1926, apresentaram o primeiro espetáculo das alunas de seu curso de *Ginástica Plástica e Danças Clássicas*, ministrado no *Fluminense Futebol Clube*. O *Fluminense* foi o primeiro clube a responder à proposta inovadora do casal em ministrar aulas de balé para pessoas leigas (moças da sociedade que não tinham pretensões profissionais na dança). No trabalho apresentado, novamente as temáticas brasileiras são abordadas, insistindo na idéia do indígena como ícone dessa brasilidade. É importante observar como a dança, ainda realizada a partir do olhar estrangeiro, estava distante de movimento antropofágico proposto por Oswald. O que existia era a utilização da imagem do indígena colada aos balés de estética romântica e não a apropriação e reelaboração das técnicas clássicas estrangeiras na fusão com elementos de brasilidade, em função da construção de uma poética.

Enquanto isso, as propostas antropofágicas de Oswald são refutadas pelos integrantes da *Escola da Anta* que, em 1929, publicam *Nhengaçu Verde-Amarelo - Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta,* pregando, entre outras coisas, a liberdade dos brasileiros interpretarem a si mesmos e ao seu País, livre de interferências estrangeiras. País este que via sua paisagem começar a se modificar com o primeiro arranha-céus construído em São Paulo - *Edifício Martinelli.*

É nesta conjuntura que, neste mesmo ano, Eros Volúsia, considerada a criadora do bailado nacional, dança pela primeira vez em público um samba, descalça, ao som de batucadas e violão. O trânsito entre a cultura erudita e a popular encontrava lugar no corpo dançante, especialmente no de Volúsia, que embora tenha freqüentado aulas de balé, via nos ritmos brasileiros seu grande interesse, talvez estimulada pelos batuques do terreiro de macumba de seu vizinho nos tempos de criança.

2.2. Década de 30

A década de 30 chega coberta de fatos que contribuíram muito para a formação do ideário sobre o nacional. Ao mesmo tempo em que assistíamos a Revolução de 30 causar profundas modificações sociais e econômicas no País, dentre elas a destituição de Washington Luís, e a proibição de que Júlio Prestes, seu sucessor, tomasse posse [24], na música, Lamartine Babo iniciava sua carreira na *Rádio Educadora*, onde começou a fazer seu programa *Horas Lamartinescas.* Conhecido como Rei do Carnaval pelas suas marchinhas, teve como um dos maiores sucessos *O teu cabelo não nega*, feita em parceria com os Irmãos Valença, em 1932, que enaltecia a figura da mulata brasileira, sensual e desejada. Mais uma vez reforçamos os estereótipos imaginados. Não podemos deixar de citar, também, o Fox-charge *Canção pra inglês ver*, de 31, que já anunciava as fusões lingüísticas que seriam tão comuns no século XXI, como o *portunhol* e o *spanglish*, em decorrência do aumento de processos migratórios. As músicas de Lamartine contribuíram muito para a propagação do jazz no Brasil, por meio de *Teatro de Revista.*

O Brasil, após ser governado brevemente por uma junta militar, assiste a posse de Getúlio Vargas e a instauração da segunda fase do Modernismo (1930 a 1945). Longe dos combates da fase anterior, este período foi marcado por uma seriedade na relação com o mundo. A temática brasileira ainda era evidente. Carlos Drummond de Andrade, Cecília

[24] São conseqüências da Revolução de 30: a ampliação de direitos trabalhistas, a implantação do voto secreto e obrigatório a partir dos 18 anos e do voto feminino (conquistados após a Revolução Constitucionalista), o fim da política café com leite e a diminuição do voto de cabresto e do coronelismo que ainda resistiram até os anos 60, especialmente nas cidades de interior. Na realidade, efetivamente o coronelismo e o voto de cabresto ainda existem de modo não-oficial por todo País.

Meirelles, Vinícius de Morares, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz são alguns dos representantes dessa época.

Em relação às artes, Moraes (2008, p. 4)[25] considera que:

> [...] há um esforço por afastar o brasileiro comum da visão do "malandro". Ele agora é o homem da fábrica, do trabalho. Essa operação acontece pela mudança da sensibilidade, mas também, e em grande medida, pelo esforço político de um Estado que quer alcançar o homem comum e integrá-lo ao seu projeto.

Veremos, no entanto, que ainda assim, produções artísticas como *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, e uma série de músicas de Wilson Batista e Noel Rosa, que ocorrem nesta década com grande sucesso, enaltecem a figura do malandro brasileiro.

Em meio a todas essas mudanças políticas, sociais e culturais, em 1930, a Escola de Bailados se apresenta com uma programação que inclui *A libertação de Pery*, bailado do terceiro ato da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. Persiste o uso da temática brasileira na dança, centrada na figura do indígena. É possível identificar que esse "homem da fábrica" também não houvera aparecido na dança.

Já na contramão da construção da identidade nacional, embora tendo o modernismo como referencial, surge *o Grupo Santa Helena*, composto por pintores paulistas e imigrantes de baixa renda. O grupo se encontrava nos ateliês de Francisco Rebolo e Mario Zanini, e ainda contava com Alfredo Volpi, Fúlvio Penacchi, Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Manuel Martins e Humberto Rosa. Sem compromisso ideológico algum, suas obras eram consideradas pelos artistas de 22, como desconectadas da cultura brasileira. É importante perceber que, apesar da *Semana de 22* ter surgido da necessidade de ruptura de padrões pré-estabelecidos e da busca à liberdade artística, ela, paradoxalmente, acaba delimitando alguns padrões estéticos e conceituais, conforme já abordamos. Desse modo, apenas mais tarde o *Grupo Santa Helena*, que apresentava ponto de vista distinto da *Semana de 22*, é reconhecido por Sérgio Milliet e Mário de Andrade como representante de nossa cultura.

---

[25] MOARES; Sonia. Palestra Cultura Brasileira: corpo e identidade - um olhar da história, proferida a nosso convite no Espaço Cultural República Cênica, em 10/06/2008. Fonte: http://www.republicacenica.com.br/downloads/textos/textosonia.pdf. Acesso em: 21 de outubro de 2008.

Vemos, portanto, que esse imaginário nacional é construído de elementos diferenciados que, ora se aproximam conceitualmente, e ora se afastam, mas continuam sendo partes integrantes de um mesmo todo. E essa comunidade imaginada, marcada pela pluralidade, é, de tempos em tempos, representada por ícones que carregam consigo um pedaço do Brasil. Pedaço que se torna, naquele instante, síntese do todo.

Carmem Miranda foi uma dessas figuras míticas representantes de nosso País em um determinado período. Dos anos 30 aos anos 50 ela trabalhou no rádio, no cinema, na televisão e no *Teatro de Revista*. Apenas nascida em Portugal, de onde saiu bebê para o Rio de Janeiro, dividiu sua carreira entre o Brasil e os Estados Unidos. Como modo de agregar aliados durante a Segunda Guerra, os EUA iniciaram uma política de boa vizinhança, que contava com diversas ações. Embora Carmem Miranda tenha chegado nos EUA antes desse programa ser instalado, ela foi beneficiada por ele, tornando-se uma das representantes mais bem sucedidas dentre as investidas realizadas. A música de Joubert de Carvalho, *Pra você gostar de mim*, trouxe a fama à artista, que era conhecida por sua brejeirice, pelos trajes exóticos que incluíam acessórios exagerados (colares, chapéus com frutas tropicais etc) e pelos trejeitos sapecas principalmente com as mãos e com o olhar. *Alô, alô carnaval* (1936), dirigido por Adhemar Gonzaga e *Banana da Terra* (1938), dirigido por João de Barro foram grandes sucessos cinematográficos dos quais Carmem participou. Destacamos no primeiro filme a canção *Cantoras do Rádio* e, no segundo, a canção *O que é que a baiana tem?*, cantadas pela atriz. O jeito excêntrico de se vestir e de dançar (inspirados em Eros Volúsia) criou marcas profundas na reafirmação da associação da dança brasileira à alegria, à sensualidade, ao exotismo, à malemolência, a movimentos espiralados, ao vigor.

E é no contexto de sucesso desse furacão performático que foi Carmem Miranda, com seu modo de mover próprio, que, na área da literatura, Jorge Amado publica seu primeiro romance *No País do Carnaval* (1931); na área política Vargas derruba a Constituição Brasileira de 1891, gerando a Revolução Constitucionalista de 32[26], organizada por seus opositores; e na área musical o chorinho *Tico-tico no fubá,* famosa

[26] Visava o retorno da Constituição de 1891 e a queda do governo vigente. O movimento foi derrotado, mas seu fim deflagrou um processo de democratização no País e a Constituição de 34, que objetivava garantir a manutenção da democracia.

marcha de Zequinha de Abreu, é gravada. Eros Volúsia, já dançava este chorinho na década anterior em suas apresentações em cassinos. Mais tarde a mesma música seria protagonizada por Carmem Miranda. Foi ainda nessa conjuntura que, em 32, chegam, no Brasil, os primeiros embriões da dança moderna, trazidos pela brasileira Chinita Ullman, discípula de Wigman. A artista abre sua escola de dança, em São Paulo.

Logo após a Revolução de 32, é criada, pelo lituano Lasar Segall, a *Sociedade Pró-Arte Moderna* (SPAM) que, seguindo o caminho da *Semana de 22*, buscava promover ações artísticas de natureza modernista. Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia, dentre outros, compunham este coletivo, que, entre outras ações, realizavam festas carnavalescas com enredos, figurinos e cenografias executadas por eles próprios.

Acompanhando esse movimento em busca de temas nacionais estavam, também, a dança, a ópera e a música erudita. Isso pode ser verificado, por exemplo, na tentativa de Michailowsky, Grabinska, Augusto Lopes Gonçalves, Francisco Braga e Lorenzo Fernandes em realizar uma temporada de *Teatro Musical Brasileiro*, que, embora fracassada, revela esse interesse comum entre as áreas.

No mesmo ano, a exemplo do que já havia ocorrido em 1930, ocorre uma reunião de todas as escolas de Theatro Municipal para realização de um espetáculo conjunto que, entre outros bailados, apresentava um de características tipicamente brasileiras, chamado *Noite de festa no arraial* (PEREIRA, 2003, p. 110). Esta iniciativa foi a primeira que não tomou a temática indígena como base. "O regionalismo aparece aí como possibilidade que foge tanto do uso do índio quanto do negro, este último tão caro ao então recente modernismo. Esse bailado [...] faz menção a uma discussão sobre as relações entre cultura popular e erudita." (PEREIRA, 2003, p. 111).

Essa primeira ousadia temática do bailado nacional é seguida de uma também arrojada publicação de Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala*, de 1933. Neste livro, ele instaura uma valorização da cultura negra e nos coloca de frente com a questão da mestiçagem, trazendo um ponto de vista muito positivista sobre esse fato. Segundo Schwarcz (*apud* Pereira, 2003, p. 157) é a partir da década de 30 que

> [...] em vez da 'vergonha', nossa coloração vira ponto de mérito, exemplo de uma certa brasilidade. Afinal, é nesse momento que o samba deixa de ser reprimido, assim como a capoeira e o candomblé, e intelectuais, mais ou menos ligados ao Estado Novo, passam a tematizar sobre essa cultura, agora, 'genuinamente brasileira'.

Essa mudança é fundamental na imagem nacional construída a partir daí. A beleza da mulata e a figura do malandro (inicialmente concretizada pelo samba que, como já vimos é de origem negra) firmam-se definitivamente. Naturalmente essa valorização da cultura negra ampliou ainda mais o espaço para o samba. Figuras como Noel Rosa e Wilson Batista surgiram nessa época e protagonizaram uma extensa e polêmica rixa musical, onde discutiam a construção do imaginado malandro carioca, como representação nacional.

Entre acontecimentos como publicações de obras dos escritores Jorge Amado[27] e Graciliano Ramos[28], na literatura; a *Intentona Comunista*[29], na política; e a criação da *Rádio Nacional*[30], na comunicação; a dança chega em 1936 com um marco histórico, segundo Pereira (2003, p. 118): a oficialização da *Escola de Bailados* como *Corpo de Baile*, primeira companhia estável do Brasil, por determinação do prefeito Cônego Olímpio de Melo.[31]

Em 1937, junto à implantação do Estado Novo, a expressão *Temporada Nacional de Bailados* começa a surgir nos programas de dança, e o casal Michailowsky-Grabinska retoma a temática brasileira no espetáculo *Flor de Ipê*, apresentado pelos seus alunos com

---

[27] Algumas das obras de Jorge Amado foram *Suor* (1934), *Cacao* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães de Areia* (1937). Esta última foi, talvez, uma de suas obras mais famosas, ao lado de *Gabriela, Cravo e Canela* escrita em 58 e tornada novela em 61. *Gabriela, Cravo e Canela* teve seus direitos comprados, em 61, pela *Metro Goldwin Mayer* para criação de sua versão cinematográfica. A protagonista da história é mais um ícone da mulher brasileira bonita e sensual, exportado ao exterior.

[28] O escritor e jornalista ocupava os cargos de diretor da *Imprensa Oficial* e da *Instrução Pública do Estado*, em Maceió. Tendo sido preso, após o horror instalado pela *Intentona Comunista*, escreve *Memórias de um Cárcere*, publicada apenas em 53, um de seus livros mais conhecidos. Antes, porém, publica *Angústia* (1936), ainda preso, com a ajuda de amigos. Em 38, já liberto, publica *Vidas Secas*, dentre tantos outros títulos de sua trajetória.

[29] A *Intentona Comunista*, de 35, representou nova tentativa de golpe ao governo Vargas. Em reação foi declarado estado de guerra e decretado "estado de sítio" inúmeras vezes, o que ruiu o sonho democrático do País, já que esta foi a senha para que Getúlio estabelecesse o Estado Novo, em 37.

[30] A *Rádio Nacional* (1936) irá ser palco de muitos musicais em seus programas de auditório e por isso faz-se importante meio de divulgação da dança no País.

[31] Existe uma informação diferenciada de que o *Corpo de Baile* teria sido fundado em 1932 (KATZ, 1994, p.52). Como o livro de PEREIRA (2003) compreende informações retiradas de entrevistas com os próprios bailarinos da época, optamos em manter em nossa pesquisa a data de oficialização do *Corpo de Baile* por ele identificada.

música de Villa-Lobos. Eros Volúsia participa do filme *O samba da vida*, dirigido por Luiz de Barros e dança em cassinos. Além disso, se apresenta no Theatro Municipal com um espetáculo totalmente dedicado ao Brasil (*Eros Volúsia – bailados brasileiros*). No programa, temáticas indígenas (*Yara e Iracema)*, sertanejas (*Peneirando fubá e sertaneja)* e africanas *(Lundu; No terreiro de umbanda; Caterete* e *Banzo).*

O Brasil, sob regime ditatorial[32], digeria o imaginário do brasileiro como homem cordial[33] (proposto por HOLANDA), implantava o *SPHAN*[34], via nascer o *Salão de Maio*[35] e a *Família Artística Paulista*[36], criava o salário mínimo e a Justiça de Trabalho e convidava, por meio do ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, Eros Volúsia para o cargo de diretora do *Curso de Ballet do Serviço Nacional de Teatro.*

Em tempos de Segunda Guerra Mundial e de estado de guerra em nosso País[37], em 1939, como primeira ação em seu novo posto, Eros Volúsia profere conferência. Segundo Pereira (2003, p. 184):

> A fim de se entender como foi feita a pesquisa de Eros sobre as danças nacionais e populares, sua reflexão sobre técnica de dança utilizada para tanto, ou ainda esse deslocamento do espaço de suas apresentações, a conferência citada funciona como uma espécie de *mapa do pensamento*, não apenas da bailarina como o de toda uma época, que ainda traz consigo noções românticas de dança e corpo nacional. É, então, a partir dessa conferência, e de seu livro autobiográfico *Eu e a dança,* lançado

[32] Dentre as mudanças ocorridas no Estado Novo estão: a promulgação do Código Penal, o Código de Processo Penal e a Consolidação das Leis de Trabalho, a criação da Companhia Siderúrgica Nacional, da Companhia Vale do Rio Doce, da Companhia Hidrelétrica do São Francisco e do Conselho Nacional do Petróleo (em 1939 foi extraído petróleo plea primeira vez no Brasil).

[33] Em seu livro *Raízes do Brasil,* publicado em 36, Sérgio Buarque de Holanda faz uso do termo homem cordial para referir-se à característica do homem brasileiro de apoiar-se enquanto indivíduo na sociedade, tornando-a familiar. Parte do princípio do homem guiado pela emoção e do lugar onde público e privado se misturam.

[34] Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criada em 1937, sob o pensamento de tradição e civilização, visando classificar como bem cultural tudo que fizesse referência a heróis nacionais e a figuras históricas. Esses, portanto, são elementos que reforçavam um imaginário de nação brasileira divulgado na época. Foi decretada nesse mesmo ano a obrigatoriedade dos sambas-enredo abordarem apenas temas de cunho nacional.

[35] Criado por Quirino da Silva aproveitando o espaço aberto pela *SPAM.* Ocorre em São Paulo, em três edições entre 37 e 39, com intenções modernistas.

[36] Surge da reunião de artistas como Paulo Rossi, Waldemar Costa e os integrantes do *Grupo Santa Helena* em reação aos artistas do *Salão de Maio,* que eram reconhecidos pelo vanguardismo e experimentalismo. A *FAP* também contou com três edições entre 37 e 40.

[37] O Brasil, contra a vontade de Getúlio, após rompimento de relações diplomáticas com países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão), declara estado de guerra.

> posteriormente, que suas idéias sobre o trabalho nacional apareceram na forma de uma teoria sobre o que nessas apresentações relacionadas anteriormente aparecia em prática.
> Em *A criação do bailado nacional*, Eros Volúsia aborda vários temas relacionados à dança: a história do balé e sua técnica, assim como a história das danças brasileiras acompanhada por suas descrições.

Eros Volúsia se considerava pioneira no que se denominava "estilização" da dança. Para ela, lhe cabia o papel de pesquisar (pesquisa esta financiada pelo Estado Novo), mas de um modo distinto do que Mário de Andrade realizava, pois ela também reproduzia a dança nacional, para posteriormente lapidá-la. Embora, na época, se acreditasse na necessidade de um bailarino clássico para criação cênica, Eros não queria limitar-se à estética do balé. Queria, de fato, criar. "Essa criação e estilização seriam a condição para a existência do bailado brasileiro, já que é justamente nele que poderia respirar, no Brasil da época, a possibilidade de uma dança que não fosse apenas clássica, mas que trouxesse as questões próprias da dança moderna [...]" (PEREIRA, 2003, p. 190) Todas as questões levantadas por Eros faziam muito eco com a ideologia estado-novista que começara a compreender a figura mestiça como símbolo de nacionalidade.

O *DIP* (*Departamento de Imprensa e Propaganda*) surge este ano,[38] contribuindo para a imposição de uma idéia de nacionalidade ufanista, ao mesmo tempo em que Maria Olenewa (que sofrera algumas críticas em sua última criação *Amaya*, por utilizar novamente temática indígena como fonte de inspiração), elabora *Maracatu Chico Rei.* Segundo Pereira (2003, p. 173):

> No palco do Theatro Municipal, em sua primeira Temporada Oficial de Bailados, uma peça como *Maracatu Chico Rei* representava, eruditamente, as questões do negro, na medida em que aquele corpo que

[38] O *DIP* sucede os antigos *Departamento Oficial de Publicidade* (1931), *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural* (1934) e *Departamento Nacional de Propaganda* (1938). Órgão censor, visava orientar a opinião pública, difundindo a ideologia do Estado Novo. Ele criou o programa radiofônico *A Hora do Brasil*, o *Cinejornal Brasileiro* e cartilhas que eram distribuídas para as crianças nas escolas, realizou concursos literários sobre temas nacionais e apoiou a entrada do Tio Sam (figura que personifica os EUA) no Brasil, o que gerou aproximação dos Estados Unidos em campanha de penetração cultural (reflexo da guerra). *A Hora do Brasil*, que em 71 no governo Médici se chamará *A Voz do Brasil*, sempre iniciada com o tema *O Guarani*, de Carlos Gomes, é um programa público e, até os dias de hoje obrigatório, que ocorre diariamente às 19 horas, horário de Brasília, com notícias dos poderes executivo e judiciário, do senado e da câmara.

> ali se pretendia retratar era o corpo do escravo africano, com sua dança 'primitiva e bárbara'. Lá na rua já se discutia, se cantava e se dançava amplamente extensões desse corpo, dessa música, que aspiravam ganhar o estatuto nacional. Novamente, tal como no período romântico, o teatro popular sai à frente, nutrindo depois o balé com suas experimentações, e, mais ainda, com suas questões.

O balé brasileiro parecia apontar sua saída do período romântico e estabelecer sua formação efetiva ao olhar para as circunstâncias à sua volta. Pereira (2003, p. 138) aponta:

> [...] os tempos eram outros, não apenas para o balé brasileiro. Imerso no ambiente posterior ao modernismo de perguntas sobre questão nacional, sobre identidade e, no caso do Brasil e em especial do Rio de Janeiro, sobre mestiçagem, o balé deparava, lentamente, com outra tarefa. Uma tarefa que localizava no corpo brasileiro um lugar de possíveis respostas para um nacionalismo que ia ganhando outros tons, principalmente na ideologia vanguardista que se instaurava. Pairava, então, uma certa busca por unidade [...]

Almejava-se aliar uma "cultura universal" mais ampla da sociedade ocidental com a "cultura de raiz":

> A relação entre as instâncias do popular e do erudito, observável neste contexto do teatro de revista, ganha particularidades bem interessantes quando o assunto é dança. Se esse tipo de configuração cênica era o lugar onde se dava o livre trânsito das questões sobre o corpo nacional, através de seus tipos característicos, de suas músicas e de suas danças, é claro que havia ali mais do que uma convivência, mas uma interpenetração de informações. No corpo que dança, mais do que isso: havia contaminações. O mesmo maxixe, e depois o samba, deveria se dissolver num corpo treinado pela técnica de balé. Ou vice-versa. Se, a partir disso, a estilização das danças nacionais acaba sendo, por um lado, um único caminho possível, quando executada por um bailarino, por outro, foi com o ensino do balé em terras brasileiras que se pôde dispor melhor cenicamente as revistas em termos coreográficos. No meio do caminho, um corpo ao mesmo tempo estrangeiro e carioca intentava funcionar como um canal de mão dupla. [...] (PEREIRA, 2003, p. 172)

Enquanto este corpo-Brasil tenta encontrar respostas para a brasilidade em sua mestiçagem, a política do Estado Novo continua a forçar uma identidade nacional ganhando adeptos de modo forçoso ou espontâneo. E é nessa conjuntura que Ary Barroso, embora contrário ao nazi-facismo o qual Vargas era simpático, gravou *Aquarela do*

Brasil[39], música de caráter ufanista, que marcou o início do movimento samba-exaltação, novo gênero de samba. A letra da música trazia imagens que contribuiriam enormemente para reforçar os estereótipos inclusos na constituição da nação brasileira imaginada: a mulata, a ginga, o samba, a terra de riquezas e belezas naturais, a morada de Deus, a mulher bonita, o homem mentiroso e mexeriqueiro (significado de inzoneiro).

2.3. Década de 40

Em 1940 é decretada uma lei que obriga a inserção da disciplina Educação Moral e Cívica nas instituições de ensino, bem como institui a obrigatoriedade de participação dos alunos em manifestações diversas de patriotismo. Essa visível conduta nacionalista, implantada pelo Estado Novo, favorece o desejo de efetivação de um bailado brasileiro, ou o que no início tornou-se o "abrasileiramento do balé" (PEREIRA, 2003, p. 17). Em 1940 os alunos de Pierre Michailowsky e Vera Grabinska apresentam-se em *Alvorada do Brasil*, com música de Villa-Lobos.

O *Teatro de Revista* começa a tratar a dança de modo mais cuidadoso, tanto na seleção de bailarinos para o elenco, como nas coreografias criadas. Os bailarinos da *Escola de Bailados* e do *Corpo de Baile*, egressos ou não, formavam contingente para este nicho de trabalho que se abria, seja na função de coreógrafos, seja na função de intérpretes.

Enquanto a *Escola de Bailados do Rio de Janeiro* já alterava o cenário da dança e do *Teatro de Revista* na cidade, em São Paulo, é criada pela prefeitura, a *Escola Municipal de Bailados*. A iniciativa se deu porque, na época, o Teatro Municipal tinha uma programação intensa na área de óperas, o que garantia uma grande demanda de bailarinos que fosse qualificada a participar dos eventos. No entanto, não existiam profissionais com esse perfil na cidade. Isso gerava a necessidade de importação de mão de obra, a qual apresentava altos custos de produção. Desse modo, a Escola nasce visando preparar bailarinos para atenderem a essa demanda. O projeto era assinado pelo tcheco Veltchek, que também assumia a direção da escola.

---

[39] Apesar da música "enaltecer" o Brasil, o verso "terra de samba e pandeiro" foi inicialmente vetado pelo *DIP*, por ser considerado depreciativo. No entanto, o autor depois conseguiu mantê-lo.

No momento em que no Rio de Janeiro era instalada a companhia cinematográfica *Atlântida,* Eros Volúsia, em 1941, participava do filme *RioRita*, em Hollywood, no qual dançava, como condição imposta por ela própria, músicas brasileiras, tais como *Tico-tico no fubá* e *Macumba*[40]. Em 1942 Olenewa foi exonerada de seu cargo por um problema ocorrido com uma bailarina do *Corpo de Baile* e no ano seguinte mudou-se para São Paulo, para trabalhar na *Escola de Bailados* da cidade.

No mesmo ano, 1943, Veltchek substituiu Olenewa e assumiu os cargos de professor e principal coreógrafo da *Temporada Oficial de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Segundo Pereira (2003, p. 215):

> Agora, mais do que se orgulhar de uma companhia de balé que já tinha sete anos de existência, tornava-se necessário também se orgulhar de que ela fosse "brasileira". E brasileira significava duas coisas: que o corpo de baile fosse composto apenas de brasileiros e que o repertório contivesse bailados com temas nacionais. Portanto, balés brasileiros dançados por brasileiros.
> Nesse sentido, além dos balés de repertório internacional, outros quatro com temas nacionais compunham o programa: *Leilão*, com música de Mignone, *Uirapuru*, de Villa-Lobos e *Uma festa na roça*, de José Siqueira, todos coreografados por Veltchek, e *Batuque*, de Nepomuceno, coreografado por Yuco Lindberg.

Leilão trazia a temática do negro escravo e continha cenas com danças realizadas na macumba[41] e cenas de carnaval de rua. A opinião dos críticos se dividia no momento de considerá-lo de caráter nacionalista ou não. Os que entendiam o balé como uma possibilidade de bailado nacional reforçavam positivamente a utilização da temática escolhida e o modo como foi composto. Os que negavam sua identidade nacional pautavam-se primordialmente na crítica à utilização de técnicas européias ou de danças de origem afrícana e repudiavam a representação inadequada de nossas manifestações ou de nossas paisagens. Veltchek, no entanto, parecia consciente dessas questões. Segundo Pereira (2003, p. 227):

---

[40] A exemplo do que havia ocorrido com Carmem Miranda, esta foi uma das iniciativas da política de boa vizinhança dos Estados Unidos.

[41] Muitas vezes o termo macumba é utilizado de modo pejorativo para designar as danças dos orixás. Gostaríamos de considerar aqui o uso desta palavra, atentando para o leitor não associá-la a um cunho depreciativo.

> [...] o próprio convite para que Eros Volúsia integrasse a temporada de bailados, legitimando-a como primeira bailarina, era um fato que indicava uma vontade de Vetchek de não mais trabalhar apenas com estilizações de danças brasileiras, feitas para bailarinos clássicos. Talvez residisse ali, já, uma pretensão em não mais fazer um bailado brasileiro a partir de seu olhar estrangeiro. Para tanto, o coreógrafo parecia querer um outro corpo que desse conta de uma outra dança, e encontrou em Eros essa possibilidade. A dança dessa bailarina, que não era clássica e nem tampouco de origem negra, mas que se queria mestiça desde seus tempos de aprendizagem, quando ainda criança, era uma dança que deveria diferir do corpo de baile pela sua "autenticidade".

Eros Volúsia estava no entre, no corpo mestiço e buscava incessantemente encontrar o lugar do bailado nacional. O próximo espetáculo em que se apresentou foi *Uirapuru*, no Rio de Janeiro, que, com temática indígena, contou com coreografia de Veltcheck, música de Heitor Villa-Lobos e com o bailarino Carlos Leite.

Segundo Roberto Pereira (2003, p. 87):

> A idéia que se tinha de um "bailado brasileiro" encontrava sua forma mais explícita nesse *Uirapuru*. As aspas não aparecem aqui por acaso. O termo *bailado* é uma tradução do francês, *ballet*. O caminho de suas traduções, que parte do italiano *balletto*, forma diminutiva de *ballo*, já simboliza as transformações sofridas por essa forma de dança cênica ao longo de sua história. Aqui neste contexto, o adjetivo brasileiro qualifica o termo, mostrando que esse caminho de traduções foi não apenas percorrido, mas estendido, cenicamente, para os temas, a música, os cenários, os figurinos e, sobretudo, para o corpo que dança.
> Ao percorrer, entretanto, esse caminho, que começava a ser trilhado em terras brasileiras, depara-se, inevitavelmente, com a questão bastante discutida sobre "o caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural" do país (SCHWARZ, 1987:29). Essa questão, no balé, ou bailado *brasileiro* toma um perfil peculiar, já que as idéias de *nacional, estrangeiro, original e cópia* ganham, literalmente, um *corpo*.
> Esse corpo, mesmo representando um índio, como no caso de *Uirapuru*, continha nele inscrições de uma técnica importada de balé.

Como é possível notar, a discussão sobre a incorporação das técnicas de balé clássico, provindas da Europa, na relação com conteúdos considerados de natureza brasileira é cíclica. Em um país de origem mestiça, é difícil determinar o que é "puro" e o que não é.

Para Helena Katz (1994, p. 68)

> O corpo treinado seria como essa mente kantiana fundamentada numa clara distinção entre o que está dentro e o que está fora. Dentro, a técnica na qual se formatou. Fora, a cultura na qual recolherá ou não os seus assuntos.
> Uma vez que a mente kantiana tem uma certa estrutura que, por necessidade, ordena o mundo que julga habitar, conclui-se que todos nós, uma vez que temos mente, devemos ser tratados como iguais, em quaisquer circunstâncias. É exatamente essa moral universalizante que muitos emprestam para a dança.
> Independentemente de qual seja o seu "fora", o corpo treinado se apossará dele numa manobra colonialista. Trata-se de uma operação universal: o bailarino grego, polonês, cubano ou brasileiro dirão fazer a sua dança sempre que os temas da sua cultura estiverem abrigados no seu corpo... isto é, subjugados pela sua técnica específica. A referência é a mesma, ignorando especificidades. O que nada incomoda quem sustenta essa moral kantiana, segundo a qual somos universalmente iguais.
> Mas a técnica, seja de quem for – balé, butoh, dança moderna etc. – não passa de uma ferramenta de contato com o ambiente. Será seu uso que propiciará a interação nele. [...]
> As linguagens, contudo, são instrumentos para lidarmos com o que está aí. Não existimos fora delas. Não conseguimos separar algo aparentemente tão simples como aquela cadeira, por exemplo, da nossa condição de falar sobre cadeiras. O momento em que "se está fora de contato" simplesmente inexiste. Estamos, a todo momento, coordenando nosso comportamento de acordo com o dos outros.
> Sendo assim, não estamos "copiando" o que existe fora, porque nada existe totalmente fora. As ligações entre nós e o mundo são extremamente complexas. Não somos mapeadores do universo que olham de "fora". Estamos implicados nele. E por conta própria.

Desse ponto de vista, poderíamos pensar que, especialmente por todos sermos seres mestiços e em contato com o mundo, portanto dentro e fora ao mesmo tempo, a idéia de nacionalidade ou de identidade cultural, não é válida, assim como não é plausível o conceito de cópia. Tudo nos modifica e é por nós modificado a todo momento. As fronteiras não são precisas e, portanto, não podem ser delimitadas, simplificadas. No entanto, é fato que, seja pelo nosso olhar, seja pelo do estrangeiro, características e símbolos foram se organizando em um imaginário brasileiro construído nessa tentativa de encontrar ou forjar uma resposta ao conceito de nacionalidade.

Em 43, enquanto a figura do malandro carioca era encarnada no cinema pelo personagem de Walt Disney, Zé Carioca[42], na dança, estreavam *Batuque*, inspirado em tema africano, e *Uma festa na roça*, que despertou a curiosidade do público e da imprensa por trazer à tona, pela primeira vez, um bailado com tema nordestino.

Batuque, que contava com Madeleine Rosay como primeira bailarina, fora apresentado na mesma noite que *Uirapuru*, cuja protagonista era Eros Volúsia. As comparações foram inevitáveis e o curioso era que enquanto Madeleine era elogiada pelos seus dotes técnicos e criticada pela ausência de "alma" e intuição artística, os comentários para Eros eram exatamente inversos. A tão esperada fusão entre erudito e popular, entre o que era considerado estrangeiro e o que era considerado nosso, ainda não acontecera aos olhos dos críticos, embora Eros alimentasse a esperança de que isso era possível.

O regionalismo, que já aparecera fortemente em outros movimentos artísticos, conforme vimos anteriormente, ainda não havia tido destaque na dança. A única tentativa nesse sentido havia ocorrido com *A Noite de Festa do Arraial*, de Olenewa. *Uma festa na roça* retoma a discussão regionalista trazendo a temática nordestina. No entanto, longe do que ocorreu na área da literatura, o espetáculo "[...] não era um bailado nordestino, e sim um bailado com tema nordestino, o que, de alguma forma, lhe conferia ainda um tom pitoresco [...]" (PEREIRA; 2003, p. 251). Não se pode negar, porém, que a chegada de novo desafio para a formação do balé brasileiro era interessante pela expansão de possibilidades criativas que trazia.

Em 1944 o *Corpo de Baile* volta a apresentar *Batuque* e estréia a nova coreografia de Yuco Lindberg, *Sonho de Garimpeiro.* Neste mesmo período, o *Original Balé Russo de Colonel Basil* também se apresenta no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Colonel de Basil, diretor da companhia, é convidado, muito provavelmente, pelo ministro Gustavo Capanema a realizar um projeto para a organização do *Teatro Nacional de Bailados* em data não precisa (1942 ou 1944):

[42] Zé Carioca é lançado no filme *Alô, amigos*, ao som de *Aquarela do Brasil.* Era mais uma das iniciativas da política de boa vizinhança dos EUA.

> Tratava-se da formação de uma companhia e de uma escola de balé, que contariam com um teatro próprio, com diretor, professores e coreógrafos, entre outros funcionários. Mas logo percebe-se que a formação ("preliminar" e "imediata") dessa companhia contaria, de início, com um 'grupo de artistas do balé tradicional', e esse 'tradicional', obviamente, deveria ser entendido como balé russo. (PEREIRA, 2003, p. 268)

Apesar de Basil não reconhecer os artistas brasileiros ligados à *Escola de Bailados* e ao *Corpo de Baile* como profissionais competentes, o projeto apresentava aspectos sintonizados à política do Estado Novo, tais como: proposta educacional, buscando a formação de novos artistas brasileiros e a constituição de um bailado carregado de brasilidade, por meio da produção de balés nacionais e o estudo do folclore local. Mas, o projeto não foi implantado. Capanema, provavelmente como grande admirador e incentivador da dança que era, deveria nutrir algum orgulho pelas conquistas já realizadas na área no sentido de encontrar sua identidade nacional, o que, de certo, não lhe faria admitir um discurso colonizador como o de Basil, o qual ignorava os artistas aqui formados.

Cabe aqui observar que:

> A necessidade de fortalecer o sentimento de identidade nacional, de brasilidade, fez com que o regime do Estado Novo investisse na valorização da cultura e da educação. Na verdade, tratava-se de despertar esse sentimento, mas aliando-o à idéia de Estado. Uma idéia que empresta ao nacionalismo do século XX uma feição bem própria, na medida em que busca uma identificação entre a nação e o Estado. Este último deveria sustentar a ordem social [...] (PEREIRA, 2003, p. 276)

A imprensa contribuiu para a construção desse ideário patriótico, a medida em que as críticas realizadas aos espetáculos de dança eram pautadas, predominantemente, a partir desse olhar.

1945 inaugura um período de profundas mudanças em nosso País. É o fim da Era Vargas. Getúlio é deposto por um golpe militar. Convocado pelas Forças Armadas, José Linhares assume o poder por apenas três meses, e garante as eleições (as mais livres que o Brasil tivera até aquele momento).

A área artística, principalmente a literária, também é afetada por esta nova fase e dá início ao chamado Pós-Modernismo, liderado pela *Geração 45*, como ficou conhecida. Conforme vimos no primeiro capítulo, é difícil se estabelecer data precisa para o início do Pós-Modernismo. Esta fase foi assim denominada em nosso País por surgir após o período considerado modernista, por significar uma etapa de transformações na área cultural (especialmente literária) e por englobar, entre seus representantes, intelectuais que marcaram a sociedade brasileira com suas obras. Faziam parte desse movimento Clarice Lispector, Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto, Nelson Rodrigues, Guimarães Rosa e Ariano Suassuna, entre outros. Esta inauguração do que ficou sendo chamado como Pós-Modernismo no Brasil ainda sofrerá influências, no cenário político, de outras alterações que ocorrerão mais tarde, como o impacto da Guerra Fria, o retorno à Democracia com posterior golpe que nos traria novamente à Ditadura Militar. De modo geral, a *Geração de 45* não visava romper com uma estética literária como ocorreu na *Semana de 22*, mas buscavam uma renovação literária, afirmando valores estéticos baseados na valorização da palavra e na racionalidade. João Cabral, Guimarães e Suassuna foram artistas que contribuíram para a construção de imagens a respeito da brasilidade.

João Cabral de Melo Neto, poeta e diplomata, escreveu, dentre tantas outras obras, *Morte e Vida Severina* (1956), que aborda a trajetória de um migrante nordestino e tem sido presença constante nos palcos dos teatros brasileiros.[43] Nelson Rodrigues[44], um dos responsáveis pela introdução do modernismo no teatro brasileiro, escrevia a partir de cenas que presenciava em seu cotidiano, especialmente no Rio de Janeiro, onde morava, e suas peças eram repletas de gírias e expressões cariocas, da época. Guimarães Rosa[45] talvez tenha sido o principal representante do regionalismo brasileiro, pois seus contos e romances, além de serem ambientados pelo sertão brasileiro e recorrer à figura do jagunço repetidas vezes, apresentava um texto com sotaque popular e regional. Suas obras

[43] Chico Buarque musicou o poema, a pedido de Roberto Freire, o qual dirigia o *TUCA* (*Teatro da Universidade Católica*). *Morte e Vida Severina* foi a primeira montagem do *TUCA*, em 65.

[44] Entre suas obras estão: O *Vestido de Noiva* (1943), *Álbum de Família* (1946) - vetado pela Censura Pública e liberado em 65, *Anjo Negro* (1947), *Dorotéia* (1949), *Valsa nº 6* (1951), *A falecida* (1953), *O Beijo no Asfalto* (1960), *Toda nudez será castigada* (1965), *A Serpente* (1978).

[45] Dentre suas obras estão o livro de contos e novelas *Sagarana* (1946), o romance *Grande Sertão: Veredas* (1956) e o livro de contos *Primeiras Estórias* (1969).

inventivas, repletas de neologismos, casavam com brilhantismo o erudito e o popular. Ariano Suassuna dramaturgo, romancista e poeta, é expoente defensor da cultura do Nordeste.[46] Suassuna fundou, em 1970, o *Movimento Armorial,* que influenciou e ainda influencia artistas de vários segmentos, dentre eles a dança, conforme veremos mais adiante.

2.4. Década de 50

Sob o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946), o Brasil sediou a Copa do Mundo, no *Maracanã* (construído especialmente para esse fim em 1950), e assistiu aos nascimentos da *TV Tupi* (1950), do *TBC* - Teatro Brasileiro de Comédia[47] (fundado por um italiano) e da *Cinematográfica Vera Cruz Ltda.*, a qual contribuirá para divulgar as produções musicais no Brasil, e portanto, a dança. As comédias musicais e chanchadas, com números de dança, também eram produzidas pela *Atlântida*, com apoio do Governo Federal que determinava reserva de mercado para os filmes nacionais. Neste contexto de fortalecimento do cinema nacional e do futebol no imaginário nacional, surge, na dança, Luz Del Fuego, brasileira que, após estadia na Europa para fins de estudo, retorna ao Brasil em 1950. Ela funda o primeiro clube naturista do Brasil e, como bailarina, apresenta-se seminua enrolada em jibóias. Sua imagem, assim como a de Carmem Miranda e Eros Volúsia, iria contribuir muito para o imaginário de sensualidade e exotismo que envolve a mulher brasileira.

Também na década de 50, começa a aparecer uma nova manifestação de dança, importada dos Estados Unidos, o jazz.[48] Embora já houvesse rumores de que seu início teria se dado por volta das décadas de 30 e 40, junto com a vinda do sapateado para o Brasil

---

[46] Sua primeira peça, *Uma mulher vestida ao sol,* data de 47. O *Auto da Compadecida* (1955) e *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) são obras de destaque.

[47] Para cobrir a lacuna da escassez de salas de teatro em São Paulo, o *Teatro Brasileiro de Comédia* nascia em 48, fundado pelo italiano Franco Zampari. O *TBC* se iniciou com uma equipe italiana de técnica e de direção que aqui se instalou, contratada por Zampari para contribuir na modernização do teatro brasileiro. Cacilda Becker e Paulo Altran são exemplos de atores que participaram deste marco para a história do teatro. Cacilda e Walmor Chagas saem do *TBC* em 57 para construir o *Teatro Cacilda Becker.*

[48] Para maiores informações sobre a dança jazz no Brasil, consultar: MUNDIM, 2002; e MUNDIM, 2004.

(outra dança americana), foi de fato nesse período que o jazz se instalou no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, por meio de shows de *Teatro de Revista.* Carlos Machado produzia os principais shows que ocorriam, na época. Os musicais da *TV Tupi* e os programas de auditório da *Rádio Nacional* também incentivavam a divulgação da nova dança que chegava, enquanto Carlos Leite fundava em Belo Horizonte o *Ballet de Minas Gerais.*

Em 1951, Getúlio Vargas volta à Presidência da República pelo voto popular e, envolvido em escândalos ligados à corrupção, suicida-se. Na contramão desse clima, como entretenimento, o *Teatro de Revista* de Carlos Machado, mantém suas atividades, trazendo para os palcos cariocas bailarinas saídas do Teatro Municipal e temáticas que misturam a cultura estrangeira à brasileira. São exemplos: *Cavalcade* (1950), *Segredos de Paris* (1951), *Um americano em Recife* (1952), *Clarins em Fá* (1953), *Feitiço da vila* (1953), *Acontece que eu sou baiano* (1954).

No ano de 52, Klauss Vianna, ex-aluno de Carlos Leite (47 – 48) e Olenewa (49 – 51), instigado pelas questões que tinha sobre técnica e criação em dança, decide ministrar aulas em um espaço adaptado em sua casa. Dançando no *Ballet de Minas Gerais* até 55, realiza assistências para Carlos Leite e busca um caminho próprio na dança, elaborando coreografias. Também no ano de 52, ele realiza publicamente um questionamento acerca da busca por uma dança brasileira. Este debate foi publicado na Revista Horizonte, por meio de um artigo com o título *Pela criação de um balé brasileiro.* Segue parte do texto:

> [...] Não podemos considerar a existência de um teatro brasileiro propriamente dito, mas é de se esperar que dentro de pouco tempo venhamos a consegui-lo; as novas agremiações profissionais e de amadores que se multiplicam, as escolas que se fundam, o aparecimento recente de uma crítica nacional esclarecida, e as peças de valor que alguns de nossos escritores tem (*sic*) produzido, tudo isso virá certamente ter como fim o aparecimento do teatro brasileiro com características próprias. Entretanto, se atentarmos para um outro setor da arte cênica, o ballet, notaremos que a situação é exatamente diferente: aí impera uma desorganização quase que completa e a desagregação mesmo do trabalho já conseguido [...]
>
> [...] Parece mais seguro, pois, que esta deficiência tenha origem no nosso próprio ballet, ou seja, na falta de originalidade, de qualidade íntima. Esta situação contrasta, entretanto, chocantemente com a das escolas de dança.

Mestres de valor como Schetzolf, Veltchek, Olenewa, e atualmente Carlos Leite e Madeleine Rosay possuem escolas repletas de alunos de ambos os sexos, animados de ideal e de ambição profissional. Entretanto se alguns coreógrafos de renome internacional lograram formar entre nós uma geração de bailarinas - e algumas delas dotadas de talento excepcional - esta mesma geração se recente da falta de um cunho de originalidade e isto porque procura seguir, passo a passo, os modelos russos ou franceses, podendo-se dizer o mesmo dos coreógrafos nacionais.

[...] E até quando isto? Até perceberem que já é tempo para orientarem seus esforços na criação de um bailado brasileiro. A grandeza do ballet russo foi devido a sua assimilação do caráter regional russo, foi realmente um ballet russo, baseado na técnica acadêmica, assim como o ballet italiano é italiano e o ballet francês é realmente francês, enquanto que o nosso ballet não será russo e muito menos brasileiro. O bailado dramático no Brasil está, pois, fadado a um desaparecimento completo ou a uma subsistência medíocre, a não ser que uma volta brusca no leme que o dirige leve-o para as águas regionais. Na verdade não se pode negar que já foram realizados números de ballet com elementos brasileiros tais como Yara ou o Uirapuru. Entretanto não tiveram a repercussão desejada e não pareceram frutos de uma tendência, de uma idéia que tendesse a generalizar-se, a fundar escolas, a traçar novos rumos.

Apresentam-se mais como um incidente sem repercussão. Quanto à dança estilizada brasileira, tal como vem sendo apresentada por alguns bailarinos especializados, não oferece recursos dramáticos ou expressão. Sua técnica mostra-se muito pobre, e, para suprir esta deficiência, são empregados recursos antiartísticos - e, portanto, nocivos - que impedem a este gênero alcançar um desenvolvimento formal refinado e artístico propriamente dito, relegando-o, ao contrário, ao campo da sub-arte.

O ballet brasileiro, para alcançar o seu grau de expressão máximo, deve ser baseado na técnica acadêmica. E aqui convém que seja desfeito um mal-entendido usual entre nós.

[...] Erradamente considera-se "clássica" toda dança baseado na técnica acadêmica. Esta forma de julgar é o resultado de uma superestimação de valores, pois advém de se tomar como meio de identificação, exclusivamente o elemento técnico e não o conteúdo subjetivo de um ballet. [...] A contribuição da cultura regional está hoje positivada como sendo um fator imprescindível na criação da obra de arte original de um povo. É o único elemento que lhe pode emprestar realmente um caráter próprio, que a fará distinguir-se aos olhos do mesmo por uma estranha beleza e poesia, reveladas estas com grande força e originalidade. Para ser entendida universalmente é necessário que a obra de arte seja sincera e tal sinceridade somente se consegue quando surge de todos os elementos culturais que contribuíram para a formação do artista.

Ora, além dos valores de cultura estrangeiros assimilados pelo artista, assim mesmo sob a refração regional, existem outros fatores puramente regionais e que - ou de ordem psicológica ou de ordem ambiente - são os participantes mais profundos dessa formação. Isto é sabido e é por essa razão que o artista, embora possa sentir a seu modo a obra de arte estrangeira, não poderá enquadrar a sua própria nos mesmos moldes

> espirituais que originaram aquela. Quando assim pretende fazer não consegue senão enfraquecer o seu ímpeto inicial, pela distorção que se verifica, empobrecendo a sua obra e tornando-a um meio termo sem originalidade e sem expressão.
> Tanto isso é verdade, e já amplamente aceita que na nossa literatura ou nas nossas artes os únicos valores universais são aqueles que não se afastaram da inspiração regional. Aceitaram-na como elemento participante da sua própria personalidade e por meio dela obtiveram uma forma de expressão mais aperfeiçoada e mais bela, como no caso de Machado de Assis, Euclides da Cunha, Portinari, Villa Lobos ou Mignone. Levando-se isto em consideração no terreno da dança apresentasse-nos, em primeiro lugar, a natureza mesma do povo brasileiro como sendo extremamente inclinada a ela; e em seguida a força latente para a sua execução com as heranças africanas, ibéricas e indígenas, principalmente as duas primeiras. Poderemos mesmo afirmar ser herança afro-ibérica a tradição dançante uma das mais fortes, senão a mais forte no terreno artístico.
> O aproveitamento dessa riquíssima fonte, bem assim como da literatura folclórica, da pintura e da música brasileira - que já principiam a tomar um rumo tão definido e original - nos aparecem como elementos extremamente propícios para um desenvolvimento de um ballet nacional, que possa vir a ser apresentado como características próprias e marcantes. A exemplo do que foi feito na Rússia, a introdução de novos passos regionais na técnica acadêmica e o aproveitamento dos elementos puramente nacionais viriam enriquecer extremamente o ballet mundial, revelando na dança o mundo da beleza e da arte brasileira. Será isto um sonho vão? Não nos parece.

É interessante notar como, para Klauss, a criação de um bailado genuinamente brasileiro se fazia urgente e deveria atrelar características regionais à técnica acadêmica, para criar bases de sustentação. Isso deveria ocorrer, no entanto, não baseado no virtuosismo, mas na idéia como princípio da criação, unindo, assim, temáticas e movimentos que tivessem suas raízes na própria nação. O desejo do bailado nacional parecia estar, aqui, atrelado à necessidade vital de consolidação e perpetuação de um campo de trabalho para os profissionais da dança. Klauss também assumia em sua trajetória artística uma intrínseca ligação entre processos de criação e técnica, conceito que também assumimos em nosso trabalho, conforme veremos no capítulo 3.

Um ano depois da publicação do artigo de Klauss, nasce o *Teatro de Arena*[49] (1953), em um percurso de nacionalização do teatro, e também surge o *Balé do IV Centenário*, dentro de uma perspectiva nacional modernista, objetivando comemorar os quatrocentos anos da cidade de São Paulo com a oficialização de uma companhia profissional de dança. Segundo Daniela Reis (2005b, p. 9):

> [...] O Projeto foi liderado por Francisco Matarazzo Sobrinho, que importou Aurélio Milloss para dirigir, dar aulas e coreografar para a companhia. Milloss havia colaborado com grupos importantes e famosos de Paris, Viena, Estocolmo, Budapeste, Madri e Buenos Aires, tendo grande prestígio no cenário artístico da dança. O coreógrafo produziu dezesseis balés, cinco dos quais no Brasil, sobre temas brasileiros, conforme havia sido combinado pela comissão. Para contribuir nas produções e ressaltar a idéia de um "balé brasileiro", foram contratados grandes artistas nacionais do período, sendo a grande maioria defensora do projeto nacionalista nas artes.

O Balé do IV Centenário, supervisionado por um olhar estrangeiro, retoma as discussões sobre o balé nacional, embaladas por seu caráter estatal e por toda política ardentemente nacionalista que se instalara no País. A companhia, no entanto, apontava caminho distinto do desejo popular e populista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro:

> No Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro a idéia de "bailado brasileiro" esteve, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, interligada às propostas e concepções políticas do Estado, intelectuais e artistas daquele período, onde a apropriação do popular fez-se presente. Já o Balé IV Centenário configurou toda uma imagem de identidade brasileira apoiada nas idealizações da burguesia paulista, propondo um discurso de nacional apoiado no internacional. (REIS, 2005b, p. 15).

A companhia estatal de São Paulo havia nascido para a elite, inspirada pelos balés russos de Diaghilev e teria vida curta, até 55. Desta iniciativa, porém, surgiram várias

[49] O *Arena* foi criado por José Renato, visando criar uma alternativa ao teatro brasileiro, "nacionalizá-lo", já que o *TBC* apresentava repertório predominantemente internacional e pouco dialogava com a nossa realidade. Augusto Boal, que será contratado em 56, trará dos EUA influências do método *Stanislavski*, o qual reinterpreta adaptando à arena e às condições brasileiras. Sua intervenção é determinante na opção política do *Arena*, que passa a atuar estimulado por temas sócio-culturais que provocassem discussões e reivindicações de ordem nacionalista.

personalidades que alterariam a história da dança brasileira a partir da década de 70, conforme veremos adiante, dentre as quais estavam Ruth Rachou e Márika Gidali, pioneiras da dança moderna no Brasil.

Em 54, no cenário político, Café Filho assume a presidência. Porém, por motivos de saúde, Filho se afasta da presidência, que é assumida por Carlos Luz. O *Movimento de 11 de Novembro*, de caráter militar, realiza o *impeachment* de Luz e impede Café Filho de retomar a presidência depois de seu restabelecimento. Nereu Ramos, sob estado de sítio, assume o governo apenas para completar o quadriênio presidencial. Juscelino assume em 56 e chega com um plano desenvolvimentista arrojado, o *Plano de Metas*, cujo lema era *Cinqüenta anos em Cinco.* Dentre suas realizações, que causaram no Brasil um aumento substancial da dívida externa, estava a construção de Brasília, planejada e projetada para ser a nova capital do Brasil.

Artistas plásticos e arquitetos, como Alfredo Ceschiatti, Bruno Giorgi, Athos Bulcão, Victor Brecheret, Rubem Valentim e Oscar Niemeyer estão entre os nomes que ajudaram a tornar Brasília um ambiente humanizado e a construir a paisagem da cidade. A arquitetura de Niemeyer inspira-se, segundo ele, nas curvas apresentadas no cenário brasileiro por meio das figuras da mulher e da natureza (montanhas, rios, ondas dos mares). Isso é visível na leveza das circularidades de suas construções. A representação de nosso imaginário nacional começa a tomar formas arquitetônicas nas mãos de Niemeyer desde 37, com sua primeira construção no Rio de Janeiro: a *Obra do Berço.*

Juscelino abriu o país também para a cultura estrangeira, e o cinema brasileiro é influenciado pelo neo-realismo italiano. As temáticas voltadas para questões sociais ganham destaque, o que já anuncia o *Cinema Novo*. O *I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro* e o *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro* são o ponto de partida para discussões sobre novas possibilidades para o cinema nacional e resultam no filme *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos.

O *Cinema Novo* era constituído principalmente por Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Luiz Carlos Barreto, Ruy Guerra e Glauber Rocha. Uma primeira fase, sinalizada de 60 a 64 estréia filmes como *Vida Secas* e *Os Fuzis,* ambos de 63, o primeiro de Nelson e o

segundo de Ruy, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 64, de Glauber. As temáticas, todas pautadas no cotidiano brasileiro, vão desde a situação de miséria do Nordeste do País, passando pela fome, pela violência até a alienação religiosa. Começam a aparecer no imaginário brasileiro os contrastes de um País pobre economicamente, mas rico em belezas naturais.

Assim como no cinema, a busca pelo nacional vai se fortalecendo também na dança. No Rio de Janeiro, a russa Nina Verchinina[50], considerada uma das introdutoras da dança moderna no Brasil, abre sua escola em 1955[51]. A bailarina propunha movimentações que favoreciam a integração entre físico e psíquico, permitindo o deslocamento do corpo de modo harmônico e total. Utilizava códigos do balé clássico mesclados a rolamentos no chão, em busca de um caminho próprio de movimento, o que inovou a dança no País.

Klauss Vianna, em Belo Horizonte, também esboçava os primeiros passos da dança moderna no Brasil, em busca de experiências de cunho nacional. Suas investidas começavam a chamar atenção da crítica cultural, como pode ser visto no artigo de Amélia Carmem Machado (1955):

> Houve um vislumbre de um movimento renovador da dança com o ballet Uirapuru de Villa Lobos e Yara, levados à cena pelo Ballet Russo, com coreografia de estrangeiros e sem intenção de fundar uma escola.
> Eros Volusia e outros pequenos grupos de bailarinos que tentam fazer dança brasileira pecaram ao desprezar a técnica clássica. [...]
> O professor Carlos Leite lançou a semente do ballet clássico em Belo Horizonte, que possui elementos para a formação de um corpo de baile estável. Equivale a dizer que os orientou devidamente nesse movimento.
> Com a base do ballet clássico, seus alunos sonham com um ballet regional brasileiro. É uma idéia que tem frutificado bastante. O artigo de Klauss Vianna *Pela fundação de um ballet brasileiro* publicado na Revista Horizonte, encontrou ressonância em seus colegas Vera Lúcia L. Coelho, Ângela Abras, Décio Otero, Sigrid Hermanny e outros. E desde então tem procurado solidificar essa idéia, sendo que o primeiro passo já foi dado, com a organização do próximo festival. Trata-se de um espetáculo com

[50] Nina Verchinina sofreu influências de Isadora Duncan e Marta Graham e era discípula de Nijinska, Massine e Fokine. Para maiores informações sobre a bailarina, consultar: CERBINO, 2001.

[51] De acordo com o livro de Beatriz Cerbino (2001), Nina Verchinina já houvera morado no Rio de Janeiro em 1946 trabalhando como coreógrafa e maître-de-ballet do corpo de baile e da Escola de Dança do Theatro Municipal de Rio de Janeiro, e voltara ao Brasil em 1954 para montar o espetáculo *Fantasia e Fantasias* no hotel Copacabana Palace, quando decidiu fixar residência no País.

> vários números de coreografia puramente moderna e folclórica. Será uma homenagem sem igual ao seu mestre, que tão bem os preparou.
> No espetáculo de março próximo haverá o ballet denominado O Caso do Vestido, com coreografia moderna de Klauss Vianna, música especial do nosso maestro J. Torres, cenários de Vicente de Abreu. Este ballet foi inspirado no conhecido poema de Carlos Drumond de Andrade.
> Interessante notar que pela primeira vez teremos a associação de músico, cenógrafo, coreógrafo, cenarista e bailarinos genuinamente mineiros, tendo ainda a fonte de inspiração num poeta mineiro de Itabira. [...]
> A primeira experiência desse movimento renovador idealizado por esse grupo de jovens constitui um caso sui-generis na vida artística do Brasil. [...]
> Além de O Caso do Vestido há no programa organizado o ballet folclórico A Cobra Grande, com música de Lorenzo Fernandes, argumento de Vera Lúcia Coelho, coreografia de Klauss Vianna e ainda um ballet denominado A Lei da Natureza, com música de Bethoven e coreografia de Décio Otero. Os cenários e guarda-roupa para o festival serão de Ângela Abras e Vicente de Abreu.

Fica claro no discurso da autora a preocupação de que o balé no Brasil se perpetue com destaque frente a produções internacionais e sua crença de que isso só será possível mediante a criação de um bailado nacional. Segundo ela, Klauss é a pessoa que dá início a esse movimento por meio da dança moderna, que também começara a se implantar no País.

Em 1956 nasce o primeiro curso de graduação em dança, no Brasil, na *Universidade Federal da Bahia* (*UFBA*). O evento contribuiria para a instalação da dança moderna no País. O curso que contou em sua fase de estruturação com a direção da polonesa Yanka Rudska (até 58) e depois do alemão Rolf Gelewski, ambos discípulos de Mary Wigman, se pauta em uma influência da vanguarda européia na vertente do expressionismo alemão. Yanka, conectada com a cultura local, envolve o candomblé como inspiração em algumas de suas criações. Gelewski, entre 60 e 75 ocupando os cargos de diretor e chefe de departamento, foi determinante não apenas para uma construção prática do curso, como também teórica, implantando o curso de filosofia e escrevendo apostilas didáticas, que contribuíram em muito para a compreensão do que se propunha em dança naquele período. A improvisação era um aspecto importante no trabalho de Rolf, o qual criou o *Grupo de Dança Contemporânea*, em 65, para efetivar suas experimentações que visavam expressar as modificações do tempo em que vivia.

No Rio de Janeiro, o *Teatro de Revista* continuava a lançar bailarinas que contribuiriam para o desenvolvimento da dança no País, por meio de espetáculos como *Grande Revista* (1955), *E o Espetáculo Continua* (1956), *Rio de Janeiro a Janeiro* (1957), *Bela época 1900... E 58* (1958), *The million dollar baby* (1959), *Carlos Machado variety* (1960), *Holiday in Spain* (1960), *Carnival in Rio* (1960), *Festival* (1960) e *Brazil* (1960).

Marly Tavares e Vilma Vernon foram destaques, na época. Saídas do Teatro Municipal para o *Teatro de Revista* fizeram enorme sucesso e reacenderam as discussões sobre brasilidade na dança junto aos críticos de jornais. Mais tarde elas seriam consideradas as pioneiras da dança jazz no Brasil.

Vilma Vernon iniciou sua carreira na televisão, na *TV Record*, em São Paulo em 57, e logo em seguida, começa a dançar também em programas da *TV Tupi* e da *Rádio Nacional*. Para ela, o que dançava já era jazz: "Para mim era jazz, porque eu vinha de uma escola clássica, então sambar, mexer o quadril, rebolar, para mim já era jazz, não clássico. Aquilo era algo que mexia com meu físico, com meu organismo, me fazia bem."[52] É interessante notarmos como Vilma já trazia um conceito de jazz, que apesar de estar vinculado a uma linguagem americana, agregava elementos que são dados como parte do imaginário das características brasileiras: o samba e o rebolado (movimento de quadris).

Ainda dentro da perspectiva panorâmica da década de 50, logo após a criação do *Teatro Oficina*[53]; a recuperação do *Teatro Arena*[54], que passava por crise financeira; a inauguração do *Pequeno Teatro de Comédia*[55], e a primeira vitória brasileira na Copa do Mundo[56], o *Ballet Klauss Vianna* é criado, em 1959. Lá o clássico era pensado a partir de

---

[52] Entrevista que nos foi concedida em 1998, no Rio de Janeiro.

[53] O *Teatro Oficina* foi fundado, em 58, por alunos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, entre eles José Celso Martinez Corrêa, que permanece diretor do grupo até a atualidade.

[54] O *Arena*, com problemas financeiros, ameaça encerrar suas atividades, mas é recuperado com a estréia da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, cuja temática político-social abordava problemas da classe operária. O grupo também inaugura o *Seminário de Dramaturgia*, visando discutir técnicas de dramaturgia, analisar e debater peças na prática, debater questões estéticas, discutir características e tendências do teatro moderno brasileiro, estudar a realidade sócio-cultural brasileira, realizar entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro.

[55] Antunes Filho funda a companhia *Pequeno Teatro de Comédia*, que, em 61, encerraria suas atividades com uma peça criada por Roberto Freire a partir do seminário: *Sem entrada, sem mais nada*.

[56] A seleção contava com a participação de Garrincha, cujos dribles lhe tornariam o principal representante do chamado futebol-arte e com a estréia de Pelé, o qual se tornaria *O rei do futebol*. Este esporte se fortalece no País e como é imagem que se exporta e move multidões, cria vínculos cada vez maiores com a idéia de nação.

uma perspectiva moderna e, portanto, diferenciada, baseando-se em temáticas brasileiras para encontrar caminhos não tradicionais de mover-se.

2.5. Década de 60

Ariano Suassuna inicia a década de sessenta realizando sua primeira tentativa de construção de uma dança armorial[57], que visava a miscigenação do erudito ao popular. Ele roteiriza a coreografia *Os Medalhões*, da professora de clássico Ana Regina Moreira, ambientando o balé em uma feira livre popular e falando de conflitos do povo nordestino. Este espetáculo participa em 62 do *I Encontro Nacional de Dança do Brasil*, em Curitiba, que estava preocupado em elaborar bases para criação de um balé nacional, com música e pretextos brasileiros. Suassuna, no entanto, não considera a experiência bem sucedida, por ter se pautado mais na erudição clássica do que no popular nacional.

No âmbito político, Jânio Quadros tomou posse e renunciou em 61, sendo substituído rapidamente por Ranieri Mazzilli (na ausência do vice João Goulart que estava em visita oficial na China). Este período, conhecido como *Campanha da Legalidade*, foi marcado por uma tensão entre setores políticos, onde parte defendia a posse de Goulart e outra parte defendia o rompimento da ordem jurídica e da posse do vice, para que fossem convocadas novas eleições. João aceitou a inclusão na Constituição de uma emenda parlamentarista, que tornava limitados os poderes do presidente (parlamentarismo), para que os militares aceitassem sua posse. E assim ocorreu.

Em meio a essas conturbações políticas, o ano de 61 trouxe muitas contribuições para a dança, por meio do *Teatro de Revista*. O produtor José de Alencar, ícone da *Revista*, ao lado de Carlos Machado, projetou neste ano a bailarina Vilma Vernon, por meio dos espetáculos *Varão Entre as Mulheres, No País dos Bilhetinhos* e *... E o espetáculo continua.* Vilma, a partir daí, se estabeleceu no mercado artístico e chegou ao estrelato em 62 com os espetáculos *Ôba, Obrigado, Rio* e *Zelão e Boca Rica*, todos de Machado.

[57] Para maiores informações sobre a dança armorial, consultar: GALDINO, 2008.

No mesmo ano, Marly Tavares é convidada a participar do show *Skindô* como protagonista, onde obteve enorme sucesso. Coreografado pela americana Sônia Shaw, tendo Juan Carlos Berardi como assistente de coreografia e Abraham Medina como produtor, o espetáculo deu à Marly a primeira experiência dentro da dança jazz, o que lhe fez descobrir, nessa linguagem, sua área de interesse profissional. Marly ainda participou, como solista, de *Marco Pólo,* coreografado por Denis Gray e dirigido por Carlos Machado e *Samba, Carnaval e Café*, também de Machado, coreografado por Juan Carlos Berardi. Premiada em 62 como personalidade do ano, ela dança em *Alô, Dolly!*, produzido por Victor Berbara, com coreografias de Gower Champion sob responsabilidade de Lowell Purvis.

É importante notar que as coreografias no *Teatro de Revista* continuavam sendo encabeçadas, em sua maioria por estrangeiros, como também será o caso de Lennie Dale. Americano, ex-aluno e assistente de Jerome Robbins no musical *West Side Story* e expoente do sucesso do cinema hollywoodiano, teve importante participação na instalação da dança jazz no Brasil. Sua primeira vinda ao País é divergente, podendo ter ocorrido em 61, ou em 62 para coreografar *Ôba.*

Enquanto a estrutura política buscava novos rumos, com a volta do sistema presidencialista; a imagem do "Brasil país do futebol" se fortalecia com o bicampeonato; e o *Arena*[58] mantinha sua ideologia nacional, agora com o abrasileiramento de grandes clássicos; e a dança continuava vendo o *Teatro de Revista* como importante vitrine. Vilma Vernon dançava em *Teu Cabelo Não Nega* e *Elas Atacam pelo Telefone*, ambos produzidos por Carlos Machado. O primeiro tinha coreografia de Juan Carlos Berardi. O segundo se destacava não apenas pelo fato de conter vários bailarinos que se dedicavam a esse estilo de dança, como era o caso de Vilma, de Elizabeth Oliosi e Sigrid Hermanny (considerada uma das melhores bailarinas de "modern jazz", na época) mas também por ter sido coreografado por Lennie Dale, famoso bailarino de jazz americano e primeira pessoa a ministrar aulas de

[58] Com a saída de José Renato do *Arena*, Boal continua sua ideologia nacionalista. Depois de encenar os textos produzidos no *Seminário de Dramaturgia*, o grupo inicia o processo de "abrasileiramento" de grandes clássicos do teatro, inclusos *A Mandrágora*, de Maquiavel (estréia 62), *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tenessee Williams (estréia 63).

jazz no Brasil através dos estúdios Carlos Machado S.A. (1963). O espetáculo também contava com o grupo musical *Samba's 3*.

Assim como ocorria com o balé clássico nas décadas de 30 e 40, as questões sobre brasilidade retornam de modo cíclico. O jazz, que trazia uma "liberdade" maior na relação com os gestos e os códigos parecia se aliar facilmente ao "tempero" brasileiro. Novamente as músicas nacionais eram inseridas naquelas danças estrangeiras. Vilma Vernon afirmara:

> Gosto do bailado moderno e gosto de dançar liberta das imposições do academicismo. [...] que o bailado moderno encontra maior e mais fácil receptividade do público no 'show' do Copacabana Palace: 'Todos sentem a música de Lamartine Babo. São verdadeiros hinos populares. E todas as noites, todos sentem vontade de invadir o palco para dançar com os artistas. O ballet clássico tem êsse (*sic*) poder, essa magia? Não tem.

Como é possível observar, a bailarina aponta que a mistura entre o jazz e a música de Lamartine Babo é o que gera o sucesso da dança apresentada. Uma linguagem que contaminava a platéia presente, por sua brasilidade.

É nesse período também que houve uma influência da dança jazz no movimento musical denominado Bossa-Nova[59], e por conseqüência, no que se chamou a dança da Bossa-Nova:

> Com o surgimento, na música popular brasileira, do movimento da 'bossa nova', onde elementos jazzísticos tiveram grande influência, era natural que assim que a novidade atingisse o mercado norte-americano, ou antes, os ouvidos do músico de jazz americano, a influência se desse de maneira inversa, e a partir daí os ritmos latinos e o jazz passaram a se entrecruzar cada vez mais, sendo que com a chegada do samba e dos ritmos do Caribe - que, como o jazz, têm origem africana - o jazz-ballet ganhou novos interesses. A bossa nova encontrou, recém-chegado dos EUA, o sensacional Lennie Dale, que se estabeleceu entre nós e fez crescer cada vez mais entre os jovens a vontade de aprender a dançar o jazz. O samba colocou no estilo de Lennie (na tradição das grandes escolas americanas de jazz dance) o tempero latino que o tornou um dançarino "sui generis", de fortíssima influência entre os bailarinos brasileiros. (NARDINI, 19--)

[59] A Bossa-Nova contou com suas primeiras gravações em 58, com os discos *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso e *Bim Bom*, de João Gilberto. A canção *Chega de Saudade*, de João Gilberto foi gravada em ambos os discos. A Bossa-Nova, influenciada pela música jazz americana, surgiu como conseqüência da política desenvolvimentista de Juscelino e buscava trazer uma nova imagem de um Brasil moderno.

É importante destacar aqui uma palavra utilizada. O "jazz-ballet" era assim denominado, provavelmente, pelas misturas decorrentes daqueles corpos treinados nos códigos do clássico em contato com a nova linguagem de dança que aqui se instaurava. Além disso, o jazz, por si só, já traz várias estruturas do balé rearranjadas e ressignificadas.

Outra questão importante apontada pela autora é que a origem africana da dança jazz encontrou, no Brasil, músicas que têm essa mesma raiz, como o samba e ritmos caribenhos que aqui chegaram. Isso talvez tenha aproximado ainda mais essa dança americana do povo brasileiro, que já se habituara a apropriar-se de influências estrangeiras.

Outro apontamento da autora é o fato de que as relações de Lennie com o samba e a bossa nova talvez tenham sido as maiores responsáveis por torná-lo tão influente em nosso País. Além disso, Nardini considera que o contato dele com estas músicas o fizeram um profissional singular pois lhe trouxeram o "tempero latino". A inovação na maneira de organizar a sua dança, que somava elementos da técnica jazz americana ao "modo latino de movimentar-se" foi o que despertou o interesse do público na figura de Lennie. O bailarino elabora, a partir das fusões que realiza, um modo próprio de mover-se, como pode ser comprovado por Imperial (1963):

> Muito se tem falado e escrito a respeito da dança da Bossa-Nova. Lennie Dale, um americano, coreógrafo, atualmente radicado no Brasil, criou alguns passos que ele chama de Bossa-Nova. São uns passos esquisitos, que, temos a impressão, somente poderão ser dançados por bailarinos profissionais ou estudantes de ballet.

É importante notar que a mescla entre a dança jazz e a música bossa-nova, no corpo de Lennie, geraram um híbrido denominado dança da Bossa-Nova que causava estranhamento aos olhos da crítica na época. No mesmo ano de 63 foram inaugurados os estúdios Carlos Machado S.A., onde Lennie ministrou um curso de Modern Jazz, que teria sido o primeiro do País neste estilo de dança. A "febre" Lennie Dale começa a se alastrar pelo Brasil, com especial ênfase na cidade do Rio de Janeiro, onde residia. Débora Bastos, uma das grandes personalidades do jazz no Brasil, traçava sua carreira de sucesso, iniciando seus estudos com Lennie Dale, em 64.

Este mesmo ano será palco de um ato político que mudará o futuro do País: o *Golpe de 64*. Goulart é deposto e substituído temporariamente por Ranieri Mazzilli, ao lado de uma junta militar. Após a instalação do primeiro de uma série de atos inconstitucionais, Humberto Castelo Branco assume o poder por voto indireto.

Assim que toma posse, o presidente demonstra especial interesse pela classe teatral acompanhando as peças, convidando a pesquisadora Bárbara Heliodora para a direção do *Serviço Nacional de Teatro* e concedendo verba extraordinária para grupos do Rio e São Paulo em períodos de baixa bilheteria. O clima amistoso, no entanto, não duraria muito tempo, como veremos mais adiante.

Acompanhando as alterações políticas e sociais[60], a segunda fase do *Cinema Novo*, de 64 a 68, composta por filmes como *O Desafio* (1965, Paulo Cezar Saraceni), *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) e o *Bravo Guerreiro* (1968, Gustavo Dahl) consiste na reflexão sobre a história política nacional não apenas passada (por exemplo: problemas da antiga Ditadura Militar e da política desenvolvimentista), como também o impacto disso para o futuro do País.

Na música surgem entre 64 e 68 as *Canções de Protesto*, que como o próprio nome já diz, visavam denunciar fatos políticos da época e posicionar-se contrariamente ao governo vigente.[61] O Grupo *Opinião*, considerado marco inicial desse gênero musical, era composto por Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Betânia), Zé Kéti e João do Vale, e nasceu no Rio de Janeiro, como iniciativa de integrantes do *Centro Popular de Cultura da UNE (CPC)*, que, na ilegalidade, buscava criar foco de resistência ao governo. O Grupo contava com a direção de Boal, na primeira montagem. O *Teatro de Arena*, então, influenciado pelo *Opinião*, iniciaria uma nova fase com musicais que mantinham assuntos de ordem nacional, mas agora opondo-se diretamente ao regime militar.

---

[60] Dentre as mudanças políticas estava a determinação do novo Ato Inconstitucional (AI 2) que incluía, entre outras ações, a extinção de partidos políticos, a implantação de sistema bipartidário e de eleições indiretas para presidentes e vices.

[61] *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, após grande sucesso, gerou um cerceamento maior da censura e o exílio do cantor. Carlos Lyra, outro representante dessa linguagem musical, encontra espaço de atuação junto ao *Arena*.

A dança, por outro lado, não se manifestava abertamente contrária à política vigente e, especialmente no *Teatro de Revista*, funcionava como uma espécie de válvula de escape à população que sofria com as bruscas mudanças em implantação. É nesse percurso que, em 1965, Lennie Dale e Marly Tavares dançam em Belo Horizonte com sucesso memorável. Neste período ainda é produzido, por Abraham Medina, no Rio de Janeiro, o show *Arco-Íris*, que reunia em seu elenco, dentre outros, Vilma Vernon e Carlos Leite, além do bailarino estrangeiro Victor Ferrari, o qual coreografou o espetáculo juntamente com Lennie e Luciano Luciani. A música de Roberto Menescal introduziria a Bossa Nova no teatro, segundo Jafa (1965).

Enquanto em todo território nacional inicia-se o período de vetos a espetáculos teatrais determinados pela censura, com cortes de textos, impedimentos de apresentações, alterações de títulos, detenção de atores, na música nasce a *Jovem Guarda*[62], acusada de alienação por não envolver-se com as questões de ordem política que ocorriam no País.

Logo após o AI 3 [63], o AI 4 [64] e a dolorida confirmação, em 67, de um novo e longo período de Ditadura que se instalava no Brasil, Costa e Silva assume o poder, sob regimento de nova constituição. É inserido nesse tenso momento político que, no mesmo ano, a mistura jazz, samba e bossa-nova se confirma em uma nota do Jornal Última Hora:

> Carnaval no Rio - promessa de gôzo (*sic*) e alegria de viver, turbilhão de música e dança. Dêle (*sic*) é a jovem Bossa Nova como o Samba, ritmos que nos entram no sangue, que se apoderam do corpo e o arrastam no estonteamento da rapidez e liberdade. Bossa Nova e Samba, música brasileira hoje soando em todo o mundo. Como ela é realizada, como é transformada em movimento e dança, eis o que mostraram dez artistas de uma 'tournée' pela Alemanha e Europa, no Festival 'Bossa Nova no Brasil'. Seu temperamento é original e irresistível. Quando Marli Tavares, a estrêla (*sic*) do grupo, começa dançando, o Samba se revela como algo mais que uma dança exótica da moda: Samba é o princípio fundamental da música brasileira, que nasceu entre os índios, e se fundiu com o

[62] Gênero musical que recebeu esse nome devido a um programa de auditório homônimo apresentado na *TV Record*. Influenciados pelo rock americano, Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Wanderléia encabeçavam os artistas integrados a esse novo modo de fazer música no Brasil. Mais uma vez, vemos uma manifestação artística brasileira surgindo de berços estrangeiros e se instalando aqui.

[63] O Ato Institucional nº 3 torna indiretas as eleições para governadores e seus vices, decreta que os prefeitos serão eleitos por nomeação dos governadores e que o Congresso não precisa mais aprovar o estado de sítio.

[64] O Ato Institucional nº 4 convocou o Congresso para votação da nova Constituição e revogação definitiva da antiga.

> folclore africano, jazz norte-americano e modinhas tradicionais européias. (Bossa Nova, 1967)

Em meio a fase mais severa de repressão no Brasil, com torturas, prisões e assassinatos, a dança da Bossa-Nova viajava a Europa. É possível identificar, aqui, questões como originalidade, exotismo, vigor, ritmo, mestiçagem, samba, liberdade e prazer, como elementos constituintes dessa dança brasileira. Imaginário que se opunha ao sofrimento da época.

Concomitantemente, no teatro, o *Arena* discutia a revolução política, pautada na história da Inconfidência Mineira em *Arena conta Tiradentes*, e o *Oficina* encenava *O Rei da Vela*, texto de Oswald de Andrade, que reflete as condições do Brasil na década de 30. *O Rei da Vela* havia sido escrito em 33, mas parecia iluminar o momento político que o Brasil passava no final dos anos 60. Enquanto alguns pesquisadores consideram o *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, como primeiro texto do teatro moderno brasileiro, outros consideram *O Rei da Vela* como tal. A montagem de José Celso Martinez, com música de Caetano Veloso, contou com uma linguagem paródica. Homenageando Glauber Rocha, o considerado espetáculo-manifesto lançou a estrutura que criaria o *Tropicalismo.*

O *Tropicalismo*, movimento cultural que ocorreu entre os anos 67 e 68, tinha como influências o movimento antropofágico, o *Concretismo* (obras racionais preocupadas com a inovação da linguagem), e a estética da *Pop Art* (uso de signos e símbolos populares como tema, usando técnicas como a colagem para a construção da obra). Ao contrário das *Canções de Protesto*, o *Tropicalismo,* embora se manifestasse contra o autoritarismo e a desigualdade social, não o fazia por meio de ideologias políticas em sua obra, pois acreditava na arte por si mesma como experiência revolucionária. O maior comprometimento que tinha era com as experimentações estéticas e, assim como na *Jovem Guarda*, seus artistas eram acusados, muitas vezes, de alienação pela ausência de engajamento político. Gilberto Gil e Caetano Veloso estavam à frente do movimento que ainda contava com os músicos Nara Leão, Maria Betânia, Jorge Ben, Jorge Mautner, O Mutantes (Arnaldo Baptista, Sergio Dias e Rita Lee), Tom Zé e Gal Costa, dentre outros, grandes representantes da música brasileira ainda hoje. Participavam do *Tropicalismo*,

ainda, José Celso Martinez, Glauber Rocha e Hélio Oiticica (artista visual) como representantes de outras linguagens artísticas.

Hélio Oiticica, anarquista, teve como expoente máximo de sua obra a criação dos *Parangolés* (1964), espécies de capas que eram vestidas e só se revelavam obras de arte com o movimento humano. Eles seriam inspiração para muitos bailarinos, como é o recente caso de Mariana Muniz, com o espetáculo *Parangolés* (2008). Oiticica criou, também, o *penetrável* (instalação) *Tropicália*, que deu nome ao movimento. Os *penetráveis* funcionavam como labirintos sensórios onde o espectador era estimulado a todo momento tomando uma postura ativa de conscientização de si, do outro e do espaço. Oiticica realizava essas instalações no período da ditadura como modo de fazer com que as pessoas ao se reconhecerem, reconhecessem também o ambiente em que estavam inseridas e saíssem incentivadas a transformar a condição política a que estavam atreladas.

O *Tropicalismo* era subversivo e libertário, conhecido por suas cores vibrantes, seu comportamento um tanto *hippie* e pelo caráter lúdico. É quase como se o movimento pudesse, por meio de uma suposta desordem por ele instalada, englobar todas as contradições de nosso país mestiço. A canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, ícone do movimento, nos convida a estereótipos que nos compõem nacionais, colocando-nos em reencontro com alguns elementos, e levando-nos a colecionar outros pelo caminho: a bossa, a mata, a palhoça, a mulata, a Maria, a Bahia, Iracema, Ipanema, banda, Carmem Miranda. Todos em festa! E, como assinala Chamie (1968):

> Diz Caetano: "Aponta contra os chapadões meu nariz/Eu organizo um movimento/ Eu oriento o carnaval/ Eu inauguro um monumento/No planalto central do país/Viva a bossa/Viva a palhoça". As associações entre "nariz" e "bossa", "movimento" e "carnaval", "monumento" e "palhoça", resumem a desordem crítica com que se torna possível entender uma desordem tropicalesca de propósitos. É como se Caetano nos dissesse: nós não sabemos onde temos o nariz, mas temos a bossa para tomar certas iniciativas; nós organizamos movimentos (inclusive políticos) mas tudo acaba em carnaval; nós construímos grandes monumentos (exemplo: Brasília), mas nossa mentalidade ainda é de palhoça. Essas contradições parecem-nos ser um destino e uma fatalidade quente que põe sobre Caetano Veloso e sobre nós aqueles "olhos grandes" de coruja. Afinal, Brasília está do lado da selva Amazônica, onde tem sempre uma cobra grande mirando olhuda para Macunaíma

A *Tropicália* traz novo fôlego para as discussões sobre brasilidade e causa polêmicas. Augusto Boal acusou o movimento de ser inarticulado, buscando enfoque apenas nas aparências da sociedade, e de ser importado, o que considerava negativo.

A bailarina e professora de dança contemporânea da *UFBA*, Yanka Rudzka, foi colaboradora direta da *Tropicália.* Suas pesquisas de dança, principalmente na relação com o candomblé e a capoeira, se caracterizavam pela experimentação e pelo caráter provocativo. A junção de elementos da dança de vanguarda européia provenientes de sua formação com Wigman e a permissividade ao ambiente brasileiro, fez com que Rudzka se adequasse perfeitamente à proposta da *Tropicália*, influenciando o movimento e sendo influenciada por ele. Isso contribuiu para o desenvolvimento da dança contemporânea em Salvador.

A censura, no entanto, estava atacando fortemente as manifestações artísticas, em geral, o que levou, em 68, Gil e Caetano à prisão, com conseqüente desmanche do movimento tropicalista. A obra de Chico Buarque, *Roda Viva*, embora não fizesse parte do movimento, também foi censurada. A obra, sob direção de Zé Celso, que tornou-se símbolo de resistência à ditadura após apresentações no Rio, foi interrompida em São Paulo pelo *Comando de Caça aos Comunistas (CCC)*, o qual depredou o cenário e espancou o elenco.

A dança jazz mantinha-se distante dessas discussões políticas, mas preocupada, cada vez mais, principalmente nas figuras de Lennie Dale, Marly Tavares e Vilma Vernon, em fundir o conteúdo técnico estrangeiro com elementos de brasilidade. Ainda em 68, Vilma Vernon abriu sua academia *Modern Jazz Dance*, que depois passou a se chamar *Academia de Jazz Vilma Vernon*, no Rio de Janeiro. Apesar dos *Estúdios Carlos Machado* terem inaugurado em 63, a academia de Vilma foi considerada pioneira pois era dedicada exclusivamente à linguagem da dança jazz. A bailarina havia viajado para os Estados Unidos para estudar e trouxe ao País a técnica de Luigi, pioneiro do jazz americano. Vilma afirma ter trazido a técnica, inicialmente, tal e qual havia estudado nos Estados Unidos, mas diz depois ter começado a se preocupar em "abrasileirar" as aulas, realizando transformações, no sentido de buscar maior malemolência na execução dos exercícios, e tornar os movimentos mais expansivos e vigorosos. Para colaborar com essa marcante interferência que o jazz provoca na dança brasileira, Jo Jo Smith, que havia sido professor

de Lennie Dale e de John Travolta, vem ao Brasil neste mesmo ano, convidado por Aberlardo Figueiredo para coreografar o espetáculo *Momento 68.*

Em São Paulo, por ordem do então prefeito Faria Lima, surge, com fortes influências do balé clássico, o *Corpo de Baile* da cidade, hoje conhecido como *Balé da Cidade de São Paulo.*[65]

Em Belo Horizonte, Marilene Martins, discípula de Klauss Vianna, abre a *Escola de Dança Moderna Marilene Martins*, reformulando o modo de ensinar o balé clássico, a partir de um estudo mais aprofundado do corpo, sua anatomia e suas possibilidades expressivas. Seu primeiro contato com moderno foi com Rolf Gelewski, o que lhe faz viajar para a Europa e os Estados Unidos em busca de um aprofundamento sobre técnicas corporais mais voltadas para a educação somática, tais como a eutonia e o método Pilates. Esse corpo-cuidado que Marilene buscava no exterior e, mais tarde, traria para a sua dança no Brasil, era completamente oposto ao corpo violentado que se via nas ruas brasileiras, naquele tempo.

Sem partidos e com os sindicatos impedidos de seu funcionamento regular, os estudantes assumiram a função de resistência contra a ditadura. Em uma passeata o estudante Edson Luís de Lima Souto foi morto pela polícia, gerando reação que ficou conhecida como *Passeata dos Cem Mil,* ocorrida em 68. Os manifestantes lutavam pelo retorno da democracia e o fim da violência e da censura. Alguns líderes de esquerda decidiram iniciar luta armada, estimulados pelo sucesso da revolução socialista em Cuba. Foi então que Costa e Silva decretou o Ato Institucional nº 5. [66]

Artistas começaram a buscar ferramentas para manter-se produzindo, sem vetos. No teatro, os textos gregos foram uma alternativa encontrada porque traziam um discurso político distanciado e, portanto, "disfarçado". Na música a utilização de metáforas era um caminho para burlar a censura. Chico Buarque, que se auto-exilou em 69, usava muito essa ferramenta em suas composições.

Boal, no entanto, se mantinha assertivo em sua oposição aos militares. Ele elaborou a *Primeira Feira Paulista de Opinião,* cuja temática era: *O que você pensa do Brasil hoje?*

---

[65] Para maiores informações sobre o *Balé da Cidade de São Paulo*, consultar: NAVAS, 2003.

[66] O AI 5, entre outras ações, dava ao presidente os poderes de fechar o Congresso, Assembléias Legislativas e Câmaras Municipais, demitir funcionários públicos e decretar estado de sítio.

Músicos e dramaturgos criaram obras em torno dessa questão e elas foram reunidas em um espetáculo dirigido por Boal. Edu Lobo, Caetano Veloso, Ary Toledo, Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Sérgio Ricardo, Jorge Andrade, Plínio Marcos, Gilberto Gil, todos reunidos na oposição artística contra a situação. O espetáculo foi liberado com 84 cortes. Boal o manteve na íntegra, a polícia federal o suspendeu, a classe teatral entrou na justiça e conseguiu liberação. A partir daí, o diretor manteve os cortes exigidos pela censura.

Em 68 o *Cinema Novo* chega à sua última fase, influenciado pelo *Tropicalismo.* Neste período o cinema utilizou-se de inúmeras imagens que vinculassem o Brasil ao ideário nacional que se criara ao longo dos tempos e que, agora, ganhavam espaço na *Tropicália*: indígenas, aves e frutas tropicais (em especial a banana, símbolo do movimento), enfim, tudo que reforçasse o exotismo destas terras. O paródico *Macunaíma* retorna em 69, em versão cinematográfica, sob direção de Joaquim Pedro de Andrade.

O *Cinema Novo* não consegue ser bem sucedido neste período, de modo geral. Ele abre espaço para um novo movimento cinematográfico, o *Cinema Marginal*, calcado no deboche, que trazia personagens mais individualizados e menos sociais, descomprometidos com a censura e o mercado e avessos à visão dualista do Brasil (rural e urbano), o que traz a urbanidade como imagem brasileira, também. Nasce para romper a estrutura estética que o *Cinema Novo* vinha construindo. Experimentalista, o novo cinema falava sobre as situações enfrentadas pelo País com sarcasmo e prezava o grotesco, o cafona, a pornografia, a violência, a miséria, tudo isso agregado a processos muito rápidos de filmagem devido aos baixos custos conseguidos para produção. *O Bandido da Luz Vermelha,* de Rogério Sganzerla, sobre um famoso assaltante de São Paulo, é a produção que demarcou a transição para o *Cinema Marginal.* Aqui vemos o Brasil corrompido, cuspido, abandonado, destruído, preto e branco.

É nesse quadro obscuro que o povo brasileiro vê o falecimento de Costa e Silva. Seu imediato, Pedro Aleixo, é impedido pelos militares de assumir o cargo e uma junta assume a presidência. São implantados doze atos inconstitucionais e uma emenda constitucional introduzindo as disposições do AI 5 na Constituição anterior. A censura tornou-se mais incisiva. Com apoio de multinacionais, instalara-se um palco de horrores com grupos

especiais do exército: *DOI* (*Departamento de Operações Internas*) e *CODI* (*Centro de Operações de Defesa Interna*). O general Emílio Garrastazu Médici assume a presidência.

Neste mesmo ano, pela primeira vez no Brasil, em 69, o musical *Hair* ganhava uma montagem, de Ademar Guerra. A história *hippie* que fazia apologia às drogas e era um hino à liberdade e ao amor entre os seres, era ousada para a época. As cenas de nu na montagem não foram bem vistas pela censura que, inicialmente as proibiu e depois as liberou com restrições. No entanto, o espetáculo fez grande sucesso, provavelmente por representar um grito de liberdade em tempos de sofrimento e dor. Ciro Barcellos, que, em 72, irá atuar nos *Dzi Croquetes,* fez sua estréia profissional neste espetáculo.

Enquanto isso, Médici pedira a reabertura do Congresso Nacional. Seu governo, em contraposição aos anos dourados de Juscelino, ficou conhecido como anos de chumbo pela forte repressão contra opositores ao regime. O *Milagre Econômico Brasileiro* ocorreu em sua gestão quando o Brasil, estabilizado política e economicamente pelos militares, voltou a receber investimentos estrangeiros e a acelerar seu crescimento. A concentração de rendas, no entanto, era característica desse período, o que agravou de modo desenfreado a desigualdade social. Para amenizar os efeitos da repressão e enaltecer o *Milagre Econômico,* visando a melhoria da sua imagem junto à população, o governo investiu intensamente em propagandas, com *slogans* e expressões ufanistas, tais como: "Brasil: Ame-o ou Deixe-o", "Ninguém segura este País", "Este é um país que vai pra frente". Ao mesmo tempo em que pessoas eram torturadas, bombas de lacrimogênio eram atiradas contra opositores e a repressão mostrava sua face mais violenta, a seleção brasileira de futebol ganhava o tricampeonato mundial, em 69, e a Copa ganhava a trilha sonora *Pra frente Brasil*, de Miguel Gustavo.

A campanha ufanista do governo fazia a propaganda de um Brasil inexistente, naquele período, de alegria exultante e generosidade incomparável. O terror e o medo se espalhavam nas ruas, mas o futebol era a arma para anestesiar a agonia. A comunidade nacional construída reforçava seus contrastes e o futebol entrava definitivamente para o imaginário da "identidade" brasileira.

Para corroborar com a visão nacionalista que se instaurava, Jorge Ben cria, neste ano, a música *País Tropical.* Verificamos novamente alguns signos já instaurados do ideal

brasileiro: país tropical, "Deus é brasileiro", belezas naturais, carnaval, mulata, futebol. E as imagens vão se impregnando mais e mais profundamente em nosso imaginário.

2.6. Década de 70

O *Movimento Armorial*, coordenado por Ariano Suassuna, dá início a uma trajetória que influenciará artistas de distintas linguagens, até os dias de hoje. O *Quinteto Armorial; o Balé Armorial do Nordeste; o Brincante,* de Antônio Nóbrega; o *Grupo Grial,* de Maria Paulo Rêgo; e Ângelo Madureira e Ana Catarina, com sua *Escola Brasílica de Música e Dança* são exemplos de produções artísticas que frutificaram desse movimento. Segundo Galdino (2008, p. 26):

> De cunho essencialmente nacionalista, o Armorial surge como uma bandeira de resistência contra o servilismo cultural brasileiro perante os países hegemônicos, mais especificamente os Estados Unidos, sobretudo na década de 70, que foi marcada pela ditadura militar e, conseqüentemente pela censura prévia, aliada e reforçada pelo início da industrialização da comunicação no Brasil, em que as emissoras de televisão serviam aos interesses do Regime Militar ditatorial em troca de 'possibilidades' de expansão e melhorias tecnológicas.
>
> É nessa conjuntura histórica que é deflagrado oficialmente o Movimento Armorial do Nordeste. Considerando que essa era uma época em que a cultura americana descartável e massificada invadia os olhos, os ouvidos e os domicílios das classes, alta, média e baixa, brasileiras, é que podemos compreender o significado histórico do discurso nacionalista de Ariano Suassuna e a base filosófica do Armorial.

O movimento pretendia criar uma arte de cunho erudito a partir de elementos subtraídos da cultura popular do Nordeste. Como já havia ocorrido nos balés do *Corpo de Baile do Municipal do Rio de Janeiro*, o regionalismo aparece com força determinante no movimento armorial, mas inverte a ordem: ao invés de buscar-se o popular a partir do erudito, o ponto nevrálgico da criação é o popular, de onde se constituirá a erudição. E é desse corpo enraizado, sofrido e carnavalizado em alegria manifesta, ágil e forte, apesar da pobreza, que nasce a dança armorial. O *Quinteto Armorial*, que era composto por Egildo Vieira do Nascimento, Fernando Torres Barbosa, Edison Eulálio Cabra, Antônio José

Madureira e Antônio Nóbrega era posto ao mundo para trazer em seus ritmos uma síntese entre a música erudita e as tradições populares do Nordeste.

Enquanto Suassuna buscava valorizar a cultura nordestina, em 71, Boal continuava a falar do Brasil pelo viés político. Ele inaugura o seu *Teatro Jornal*, por meio do qual colocava seu elenco para improvisar a partir de notícias de jornais atuais, utilizando-os como forma de conscientização da população para os massacres ocorridos na época. Este é o berço do *Teatro do Oprimido.*

Paralelo a essas ações, e após as investidas de Klauss, o moderno começa a se instalar na dança brasileira de modo mais contundente, via São Paulo, cidade que, como vimos anteriormente, já havia dado início à modernização na área das artes desde a década de 20. Assim, abre espaço para que novas experimentações estéticas sejam realizadas no campo das artes. Ivaldo Bertazzo, Renée Gumiel, Ruth Rachou, J.C. Viola, Márika Gidali, Décio Otero, Sonia Mota, Célia Gouvêa, Marilena Ansaldi e Maria Duschenes são alguns dos nomes que colaborariam para essa implantação.

Renée Gumiel, francesa, viria pela primeira vez ao Brasil em 57, convidada por um embaixador para criar a dança moderna brasileira. Gumiel havia estudado dança com Laban e Joss. Seu trabalho, inovador e estranho a tudo que se havia vivenciado em dança no Brasil não é facilmente aceito, a princípio. Fundou uma escola em São Paulo nesse período, mas em 60 volta à Europa. Em 61, porém, retorna e fixa residência no País, abrindo uma segunda escola a qual funcionaria até 88. Em 64 cria a *Companhia de Dança Contemporânea Brasileira.* Outra vez há uma iniciativa de implantação de uma nova linguagem de dança no País por parte de uma estrangeira. Gumiel nunca houvera tomado contato com o balé, trabalhava no trânsito entre a dança e o teatro e, talvez por isso, viria revolucionar o entendimento do corpo e do movimento no Brasil. A cultura brasileira lhe interessava, como pode ser visto em seus trabalhos *A Lenda do Rei Nagô,* de 61 e, logo em seguida, *A Fome* (de Mário de Andrade com música de Geraldo Vandré). Seus ensinamentos influenciaram toda uma geração que viria interessada na dança moderna.

Nesse momento, além das modificações proporcionadas por Gumiel e Klauss, a dança começava a se apropriar diretamente das interferências sofridas por outros movimentos artísticos recentes, tais como o *Arena,* o *Cinema Novo,* o *Teatro Oficina,* entre

outros. Para Helena Katz (1994, p. 53), a década de 70 traz uma perseguição à "dança brasileira" e "a necessidade de produzir uma arte ligada ao mundo surge como um plano de abordagem coletivo. Que muitas vozes reproduzirão. Fazer uma dança vincada no cotidiano é febre que contamina todas as tribos."

Os processos de trabalho começavam a ser tão valorizados quanto os resultados finais e isso incluía uma alteração de paradigmas na relação com os bailarinos, que agora, muitas vezes eram requeridos a criar e a opinar nos trabalhos, o que não ocorria antes.

É desse ponto de partida, então, que em 71 é fundado o *Ballet Stagium*[67], como grande marco da dança moderna brasileira. A dança, por seu caráter subjetivo, permitia ao grupo comandado por Márika Gidali e Décio Otero, entrar em forte embate político contra a situação, burlando a censura, já que os corpos traziam, em seus movimentos, essas referências implícitas. Márika houvera estudado com Serge Muschatovsky e participado do *Balé do IV Centenário* e do *Ballet Experimental de São Paulo.* Décio participara do *Ballet de Minas Gerais*, do *Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro* (onde trabalhou com Tatiana Leskova, Veltchek, Feodorova, Verchinina, entre outros), do *Corpo de Baile do Grand Theatre de Geneve,* da *Ópera de Colônia* e da *Ópera de Frankfurt.*

O mestiço casal (Márika era húngara e Décio brasileiro) em meio à ditadura se apresentou como

> [...] porta-voz da lucidez. Fez da dança um espaço para a consciência que resistia. Justamente a dança, o tradicional sítio amolecido dos conflitos sem tensão social. De repente, saem de cena os camponeses saltitantes, de meias ¾ impecavelmente brancas e muitas fitas nos pandeiros, e adentram nordestinos de roupas rasgadas, as mães da Plaza de Mayo, uma caninha verde com matutos encurvados. Sílfides lindas e leves e príncipes-casadoiros são trocados pelas notícias de jornais. Germinação. (KATZ, 1994, p. 19)

Não era possível passar impassível às modificações que aquele "fenômeno tipicamente brasileiro" (KATZ, 1994, p.14) trazia para a dança. Muitas vezes o grupo se apresentava com as próprias roupas de aula e se maquiava na frente dos espectadores,

[67] Maiores informações sobre o Balé *Stagium*, consultar: OTERO, 1999; e KATZ, 1994.

rompendo com toda a tradição romântica do balé e com a apoteose espetacular do jazz. O *Stagium* não precisava de teatro para dançar. Encontrando espaços alternativos os mais variados para se apresentar, buscava o contato direto com o público e formava platéia:

> Sapatilhas percorrendo feiras, estádios, pátios de fábricas, praças, igrejas, favelas, clubes, escolas de todos os tipos – até de samba – e lugares tão díspares quanto aldeias do Rio São Francisco, Serra Pelada, o Parque Nacional do Xingu, o Pantanal, o asfalto da Avenida Paulista. Uma verdadeira cruzada nacional, que fabricou mercado para a dança profissional no Brasil. (KATZ, 1994, p. 18)

O primeiro espetáculo apresentado pelo grupo compreendia em sua programação *Impressions, Dessincronias, Orfeu e Eurídice, M. e Alegretto.* No ano seguinte, 72, o *Stagium* já revelava em sua temática o interesse pelas "coisas" do Brasil. Para Katz (1994, p. 16), Márika e Décio ali

> [...] Decidem fazer uma dança diferente daquela que haviam aprendido. Intuem que era preciso formatar uma maneira de fazer balé que parecesse com o Brasil. E partem para a confecção de uma dança que pudesse ser apreciada até por quem nunca tivesse visto nenhuma. Descobrem uma primeira chave na literatura brasileira, no *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa.
> Assim nasce Diadorim, nesse mesmo ano, o embrião estético do que o tempo transformaria em crença e, depois, em carimbo. Com essa assinatura, o Stagium tal como um bandeirante do século XX, desbravou o Brasil a golpes de dança. Foi uma pontuação rara, inteiramente inédita e de efeito muito abrangente, que modificou a História das Artes Cênicas deste país. O mais fértil dos possíveis.

A busca agora era a de aproximar-se da realidade brasileira, de uma "identidade brasileira", mas não do modo como estava sendo construída pelos bailados nacionais. O contato com o que é próprio do País passava pela aproximação concreta do elenco com a realidade vivida e o engajamento político frente à situação atual.

De acordo com Helena Katz (1994, p. 52):

> O sertão, a seca, a fatalidade da sobrevivência. [...] Diadorim do sertão e da vereda. Diadorim do nunca mais.
> Iniciava-se uma travessia, largando no passado os impulsos nacionalistas dos anos 50, com seus uirapurus e suas iaras em malhas cor da pele e

> sapatilhas de ponta. Timidamente, o balé começa a se perceber um sujeito subordinado a regras fincadas alhures. Em Diadorim, Décio Otero arrisca um encaminhamento. Na estrutura habitual de espetáculo, troca a temática e traça uma nova estratégia para fazer o balé do cotidiano.
> Um passado que se recompõe na história do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Lá, na mesma companhia onde esse modo de fazer dança se consolidou, décadas atrás, seu espectro arraigou como assombração todos os empreendimentos de anseios nacionalistas. [...] Num percurso só seu, se pensa uma companhia de repertório europeu. O decalque impregna todas as instâncias, até a que lembra da necessidade de "certa cor local" na produção.
> Seja em *Gabriela* (Gilberto Motta e Edu Lobo – Caribe, 1983), em *Floresta do Amazonas* (Dalal Achcar e Sir Frederick Ashton – Villa-Lobos, 1985) ou no *Descobrimento do Brasil* (Tatiana Leskova – Villa-Lobos, 1987), o que resulta vem de uma visão *brazilianista* do Brasil. O formato do balé consagrado nas grandes casas de ópera, no século XIX, inspira roteiros que reproduzem o mesmo tipo de narrativa que dá suporte a *Giselle*, por exemplo. Índios mortos substituem *willis*.
> A pasteurização surge, inevitável, a cada reencenação desta aventura que entende que para se fazer dança brasileira basta reunir profissionais brasileiros, dos bailarinos à música, e tratar de temáticas brasileiras. Arranjos silábicos em forma protocolar.
> Do olhar estrangeiro incorporado, o que se obtém é o espelhamento da imagem que eles nos devolvem. São balés que olham para a tarefa de inventar a dança brasileira ainda a bordo da nau de Pedro Álvares Cabral – embaixador da cultura européia for *export*.
> Se no Rio de Janeiro a companhia oficial respondeu assim à demanda por trabalhos nacionalistas, o que importa é não deixar de perceber que existia essa demanda.

Helena ilumina nossas discussões anteriores a respeito do bailado nacional no Municipal do Rio de Janeiro, trazendo o entendimento do balé brasileiro, naquele momento, como uma colagem de códigos europeus a estereótipos pátrios. De uma perspectiva diferente, a era que começava, agora, com a dança moderna, no *Stagium,* buscava sua pauta e seu modo de fazer arte dialogando diretamente com o ordinário, o social. Especialmente nesse ano, em que Médici anunciara a suspensão das esperançosas eleições diretas em 74, grupos de resistência como *Stagium* representavam potente brecha na sociedade.

É necessário destacar, que no início dos anos 70 Lia Robatto era outra empreiteira da dança moderna que buscava o ambiente, a rua e a itinerância como propostas de espaços que influenciavam uma proposição estética. Ela também trabalhava com bailarinos os mais

diversos possíveis, como por exemplo, pessoas com cem quilos e outras com cinqüenta, gigantes, pessoas com média estatura e quase anões etc. O traço que sublinhava sua pesquisa era a diversidade, e a aproximação do povo ordinário era o que lhe motivava a dançar.

Ainda em 71, Marilene Martins retorna ao Brasil e inaugura o *Trans-forma Grupo Experimental de Dança*, em Belo Horizonte. A proposta do grupo partia da diversidade, com aulas que passavam pelo balé clássico, jazz, sapateado, improvisação, flamenco, consciência corporal, dança afro etc. Vilma Vernon e Rolf Gelewski são alguns dos profissionais que ministraram cursos por lá. Havia uma preocupação do grupo em aproximar-se do cotidiano, em transgredir convenções, e em estudar a dança de modo prático e teórico (havia uma biblioteca à disponibilidade do grupo). E essa pesquisa, longe de questões etnocêntricas, privilegiava o gesto brasileiro na busca de um entendimento sobre este corpo e o modo dele se mover. Este interesse pelo nacional teria nascido da formação de Marilene com Klauss Vianna e sua esposa Angel Vianna que, como vimos, buscavam um balé nacional. O empenho neste sentido transcendeu a questão temática, conforme aponta Gabriele Generoso (2007, p. 49):

> O questionamento lançado por Klauss a seus alunos resultou na busca da brasilidade não só nas temáticas e nos movimentos da dança, mas na pesquisa de um gestual e nas experimentações que mais se adaptassem corpos dançantes, como foi efetivado por Marilene, sua ex-aluna, no direcionamento do Trans-Forma. "Nena" ressaltava que queria encontrar idéias novas, capazes de adaptação aos corpos que estavam sob sua formação, para que pudessem se movimentar de forma mais livre, eliminando tensões e aprofundando as pesquisas sobre um gestual do povo brasileiro.
>
> A busca em trabalhar as coisas do Brasil também cercava a pesquisa musical do grupo, tanto para as aulas quanto para a composição das trilhas das coreografias criadas. Utilizavam-se músicas da Orquestra Armorial, com seus repentes, cocos e canções de compositores brasileiros, como Edu Lobo, Hermeto Pascoal, Marlos Nobre, Airton Moreira e Tom Jobim. Aos poucos, o público se acostumava a ouvir músicas brasileiras na cena, através dos espetáculos do Trans- Forma. Em Rhythmetron, estreada em 1971, com coreografia de Marilene Martins, utilizou-se uma técnica pouco conhecida no estado, pela qual se construíam e desconstruíam figuras que lembravam as pinturas de Mondrian. Esse trabalho foi considerado uma importante inovação no cenário da dança de Belo Horizonte, pela forma como se estruturava em cena, com a utilização de

> tambores para compor a trilha e figurinos muito diferentes dos que se utilizavam até aquele momento na cidade.
> Outras coreografias foram produzidas com incentivo da criação coletiva, nas quais Marilene instigava os alunos a organizarem seus conhecimentos e reflexões através do movimento. Dos trabalhos com essa característica, podemos destacar Polymorphia e Square Dance, de 1971; Mandala, de 1972; Kuadê Juruna mata o sol e Quadrilha, de 1980.
> Alguns trabalhos foram construídos por pesquisas particulares de alunos do grupo, acompanhados pela direção de Marilene, como A dois, de 1974, coreografado por Rodrigo Perderneiras; Escolha seu sonho, de 1981, coreografado por Dudude Herrmann; e Ravel, de 1985, coreografado por Arnaldo Alvarenga.

Como é possível notar, as propostas de Klauss Vianna por um balé nacional (1955) produziriam um eco a longa distância. Arnaldo Alvarenga, Dudude Hermann, Denise Stutz, Cristina Machado e os irmãos Pederneiras são algumas das personalidades que compuseram relevante parte de sua trajetória no *Trans-forma.*

No Rio de Janeiro, com uma proposta de dança brasileira voltada para o folclore, nasce, em 71, o *Grupo de Danças Folclóricas da UFRJ,* no seio do Departamento de Esportes da Universidade sob direção da professora Sônia Chemale. A proposta do grupo consistia em reproduzir danças do Rio Grande do Sul para serem apresentadas. O grupo se extinguiu em 82, mas deixou rastros que o fariam reviver em 85, conforme veremos mais adiante.

E é também no Rio que Lennie Dale inova mais uma vez. Em 1972, nos apresenta um grupo que revolucionaria o mundo das artes cênicas: os *Dzi Croquetes*[68]. Composta por treze rapazes, dentre os quais o próprio Lennie Dale como líder e seu companheiro Ciro Barcelos, a trupe realizava espetáculos de grande humor, alegria e espírito libertário, inclusive no que se refere à sexualidade. As críticas à situação política ocorriam de modo dissimulado, nas entrelinhas. A maior filosofia estava na diversão - anestésico para as almas aprisionadas pela ditadura:

> [...] Eram odaliscas, pierrôs, grávidas, freiras, prostitutas, clowns, vedetes, rumbeiras e cafajestes cantando e dançando de um jeito inovador, como eu nunca havia visto. Faziam isso tão à vontade que envolviam o público no ato e o espetáculo virava uma festa, cheia de energia e vibração.
> Não havia o que se poderia chamar convencionalmente de figurinos. Eram pedaços de pano amarrados como se fossem vestidos, envolvendo corpos

[68] Para maiores informações sobre os *Dzi Croquetes*, consultar: LOBERT, 1979

> surpreendentemente belos e fortes. Meias arrastão furadas cobriam pernas cabeludas. A maquiagem era um misto dos teatros kabuki e de revista. Como as antigas vedetes, eles ressuscitavam o brilho fugaz e o poder mágico da purpurina. Os personagens e seus modelitos eram hilários. Os Dzi Croquetes não podiam ser classificados como travestis. Como artistas, eles estavam num patamar bem acima. Não queriam se passar por mulher. Alguns até usavam barba. O texto, um misto de esquetes engraçados e filosofia hippie barata, era um escracho. Uma explosão de deboche, desbunde e criatividade. Os Dzi representavam, cantavam e dançavam sem que fossem necessariamente atores, cantores ou bailarinos. Mas, por trás do que parecia uma simples curtição, havia muita garra e alegria.
> Seus tipos eram desconcertantes. Andróginos futuristas, com uma luva de boxe numa das mãos e uma luva feminina cano longo no braço oposto. Borboletas ao som de "Assim Falava Zaratustra", a trilha sonora do filme *2001 – Uma Odisséia no Espaço*. Malandros do samba de breque ou putas ao ritmo quente de James Brown. Eles eram a coisa mais original, irreverente e sensual que eu já tinha visto. Assistir ao grupo dava uma vontade danada de se soltar e sair dançando. A quase nudez de alguns momentos não carregava qualquer apelação. De uma forma poética e meio mística, os Dzi Croquetes mostravam, no palco, por que se definiam como "seres com a força do macho e a graça da fêmea". Ou vice-versa. O espetáculo era uma porrada e, ao mesmo tempo, uma catarse. Não dava pra entender como a Censura tinha liberado. Imagino que, para os censores, a peça não passava de um showzinho de travestis, sem qualquer importância ou conseqüência. (MENEZES, 2008, p. 132)

Os *Dzi* se tornaram um acontecimento singular. Apresentavam-se maciçamente com todos os ingressos esgotados. Pessoas começaram a segui-los, passaram a trabalhar e/ou morar com eles. Tanto barulho despertou os olhares da Censura, que suspendeu o espetáculo em 74. A temporada só conseguiu retornar por influência de militares de alta patente, que o fizeram a pedido dos filhos que integravam o grupo (três dos integrantes). Mesmo retomando as atividades, o grupo ficou inseguro com a repressão e decidiu aceitar convites para apresentações na Europa. O sucesso foi tão grande pelos países em que passaram, que eles não conseguiram administrar e foram se diluindo em drogas e brigas. Ficaram juntos até 76 quando retornaram ao Brasil em últimas apresentações.

É possível observar que os *Dzi Croquetes* representaram, nesse período, o grito de liberdade que o País queria dar e talvez por isso tenham tido uma história tão intensa. E esse grito se manifestava na carnavalização de corpos, de gestos, de movimentos. Talvez um pouco no rastro tropicalista, vemos uma explosão niilista, buscando saída na invenção,

na fantasia, no caos de cores e máscaras, no excesso de sexualidade e entorpecentes, na potência máxima da miscigenação, da mistura, do caldo artístico buscando transformação. E lá se vão estas imagens mundo afora representando nossa nacionalidade. As mesmas "novas velhas" fórmulas de "identidade nacional", revisitadas, revistas, reelaboradas em algo paradoxalmente original na estética e já tradicional no imaginário construído.

Na onda desses shows tipo exportação o *Teatro de Revista* continuava suas investidas no jazz. Agora era a vez de Jo Jo Smith voltar ao Brasil para coreografar o espetáculo produzido por Abelardo Figueiredo, *Brazil Export Show 72.*

É importante destacarmos ainda que neste ano de 72 Ruth Rachou abre sua escola em São Paulo. Ruth, assim como Vilma Vernon, havia dançado musicais no balé da *TV Record* (60 a 67) e nos filmes de *Vera Cruz* (anos 60). Em 67 vai para os Estados Unidos estudar dança moderna com Graham, Cunningham e Limón, entre outros, de onde traz experiências profissionais com a vanguarda européia para colaborar na implantação da dança moderna no Brasil.

O movimento político que começava a tomar corpo na dança, especialmente desde o *Stagium,* gerou um protesto de artistas da área em relação à ausência de verbas para o balé brasileiro e o investimento financeiro alto realizado na vinda do *Royal Ballet* para o Brasil, o qual se apresentou em São Paulo, no Teatro Municipal.

Neste mesmo período, surge Penha de Souza, que também trabalhava em musicais nas *TVs Record, Tupi* e *Paulista,* mas dançando balé clássico. Seu primeiro contato com dança havia sido com Renné Gumiel, em 64. No Brasil, tomou conhecimento da técnica de Marta Graham, com Clarisse Abujamra e foi à Nova York aprofundar seus estudos nessa área. Retorna ao País buscando caminhos de "adaptar" a técnica ao "corpo brasileiro". Em 71 já havia aberto sua escola para compartilhar e disseminar seus conhecimentos. Em 73 inaugura o *Grupo Experimental de Dança* (*GED*), o qual durará dez anos, e contribuirá imensamente para a construção da dança moderna brasileira. *Festança* (Clarisse Abujamra, 1978), *Ciranda* (Penha, 1980) e *Encosta Pravesidá* (Umberto Silva, 1981) são alguns dos sucessos dentre aproximadamente 30 trabalhos que foram criados durante as propostas de experimentação do grupo e sua busca por novas linguagens.

Em 1974, mesmo ano em que Ernesto Geisel assume o poder, com o compromisso de restabelecer o regime democrático e retomar o crescimento econômico, surge o *Teatro de Dança* de São Paulo, núcleo dirigido por Célia Gouvêa, bailarina e coreógrafa, recém chegada de uma formação na escola *Mudra,* de Maurice Béjart. A bailarina também estudou técnicas de composição com Alwin Nikolais e foi co-fundadora do grupo *Chandra* com personalidades como Maguy Marin e Dominique Bagouet. O espetáculo de sua estréia, no Brasil, *Caminhada*, trazia a temática da repressão ao som de um chorinho de Jacob do Bandolim. Célia apresenta, nos trabalhos, ao longo de sua trajetória, temas vinculados a discussões sócio-econômicas, culturais e políticas, discutindo o Brasil por meio da dança.

Enquanto isso, o *Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo* passaria por uma profunda mudança sob a direção de Antonio Carlos Cardoso. "Metamorfose no repertório, no desenho da coreografia, na substituição de tutus rendados e nas sapatilhas cor de rosa pelo vestuário casual cotidiano." (COURI, 2003, p. 18). O balé se abrira à experimentação e à modernidade. A mudança causou choque a quem dançava e a quem assistia. Muitos bailarinos saíram da companhia, na época, por incompatibilidade com os trabalhos que, agora eram criados. A companhia estatal clássica não estava preparada para a ruptura estética e política, especialmente em tempos de poder militarista no âmbito federal. Antonio Carlos respondeu a inquérito administrativo, atravessou de cabeça erguida as dificuldades acreditando na necessidade daquelas mudanças e em 80 enfrentou o então secretário de cultura Mário Chamie, o qual pressionou sua saída. Cinco anos depois voltou à companhia por um curto período de seis meses e tornou a sair com a entrada de Jânio Quadros na prefeitura. No entanto, aquela companhia já estava alterada em seu modo de pensar e fazer dança.

Mudanças também se despontavam no Governo. Tomando como base suas ações iniciais, parecia que finalmente a promessa da democratização seria cumprida por Geisel. Um grupo de militares, que ficou conhecido como "os duros", queria a manutenção da ditadura. Presos políticos de esquerda, acusados de serem vinculados ao Partido Comunista, continuavam a serem torturados até a morte. No entanto, o falecimento do jornalista Wladimir Herzog nessas condições, embora divulgado como suicídio, teve grande repercussão em 75. Meses depois, outra morte, agora de um operário, faria o presidente

demitir o comandante do II Exército com o objetivo de coibir os "excessos", o que tornava "os duros" mais fragilizados. A censura à imprensa também começou a diminuir e ocorreu a liberalização do sistema eleitoral, coma formação de novos partidos.

Neste contexto[69], em 75, Marly Tavares dedica-se à docência da dança jazz. Em suas aulas, ela compilava as influências que teve de Doutrine Mayne, Jenny Rogers, Doub Riviera, com quem teve aulas em Los Angeles, além de Lennie Dale e Jo Jo Smith, profissionais com quem teve grande contato no Brasil. Ela garante, no entanto, que, apesar das interferências, buscava introduzir elementos de brasilidade no conteúdo que havia organizado:

> Procurei criar um estilo próprio dentro de tudo que eu estudei de moderno, de clássico, sempre com a base clássica, e o swing do jazz, que pega sempre um pouco 'daquela coisa' brasileira também. Colocamos sempre o nosso molho, nós criamos. [70]

Para Marly o jazz tinha um balanço e uma sensualidade que dialogavam muito com o modo de mover brasileiro, mas existiam especificidades dessas características nacionais (vigor, alegria, gingado) que deveriam ser agregadas à linguagem americana para fins de apropriação desse universo num espaço mais autônomo.

Na área teatral, se em 74 o *Oficina* é invadido pela polícia e fechado (o que leva Zé Celso a se auto-exilar), nesse ano de 75 a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo inaugura o pioneiro teatro exclusivo da dança, o *Teatro Galpão.* Marilena Ansaldi era presidente da *Comissão Estadual de Dança* que coordenou o projeto. O local que funcionava com salas de espetáculos e de ensaios criou um elo de ligação entre artistas da época, que prezavam pela construção de uma estética diferenciada dos padrões tradicionais do balé romântico, e investiam na linguagem experimental.

Marilena Ansaldi havia estudado no *Ballet Bolshoi* de 62 a 64 quando retorna ao Brasil atuando em diversas frentes. Dentre suas ações, cria o *Ballet de Câmara* com Peter Hayden, Victor Aukstin e Márika Gidali, sob direção de Renée Gumiel, em 66; dirige a

---

[69] A *FUNARTE* (*Fundação Nacional de Artes*) é criada, também em 75, visando fomentar o desenvolvimento das linguagens artísticas no País.

[70] Marly Tavares em entrevista concedida à autora deste texto em 1998.

Sociedade Ballet de São Paulo, criada em 69; coreografa para o *Ballet Stagium*, em 70; ministra aulas para o *Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo*, em 76; escreve o roteiro do espetáculo *1707/839 – Leonardo La Ponzina*, sobre a vida de Lennie Dale, em 78; realiza o musical *Geni* (produção, roteiro e atuação), em 80 (texto de Chico Buarque e José Possi Neto e direção deste último); e no mesmo ano, junto com Lennie Dale coreografa e dança *Grand Finale*, com direção de Flávio Souza.

Esse período foi de grande produtividade para a dança brasileira, que continuava a apresentar coreografias resultantes de pesquisas sérias sobre nossa cultura. Ruth Rachou cria o espetáculo *Auké* também em 75. Com ele,

> [...] coreografado sem música e usando os corpos como instrumentos de percussão (estalos, tapas, uivos, brincadeiras vocais), o processo vai tomando forma. Baseado num mito de timbiras, tribo do Brasil central utiliza o aparecimento do homem branco para ambientar um confronto entre o antes e o depois. O homem branco propõe coisas novas e o meio repele. Ele é morto, mas seu vírus incontrolável, contamina tudo. Em cena, um feiticeiro-robô gigantesco, de palha e corda, acende os olhos e a barriga e se mexe. Metaforização evidente da situação social na qual monstros obscuros tudo controlavam.
> A intenção era "buscar as raízes da cultura brasileira". Para realizar tal façanha, o grupo convocou o apoio de toda uma equipe para sua fundamentação teórica. Montar equipe de consultores configurava um traço comum a essa dança que se sentia insegura para se assenhorar, sozinha, do novo repertório de temas. Em *Auké*, ajudaram: Fernando Lebeis (musicista), Carmem Junqueira (antropóloga) e Nanci Brigadão (socióloga). Todos queriam "se aproximar do homem brasileiro"; o indispensável era "estabelecer contato com o público" [...] (KATZ, 1994, p. 60)

A busca por uma dança que dialogasse com questões brasileiras, agora, parecia não passar apenas por um modismo ou por interesses de ordem governamental, mas por uma necessidade artística de fazer que aquele movimento moderno do corpo, até então estranho aos olhos do público, passasse a dialogar com esse espectador.

Neste mesmo ano, o então Secretário de Educação e Cultura do Recife, Ariano Suassuna, na procura de imprimir os conceitos armoriais no corpo dançante, encontra por meio de um amigo, a bailarina Flávia Barros (*Grupo de Balé do Recife*), a qual recebe a incumbência de dar existência ao *Balé Armorial do Nordeste*. Com bailarinos do *Grupo de*

Balé do Recife, estudantes da *UFPE* (*Universidade Federal de Pernambuco*), brincantes do Grupo do Mestre Capitão Antônio Pereira e música executada pelo *Quinteto Armorial* (com direção de Antônio Madureira), o espetáculo *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi dos Afogados*, apesar de bem sucedido, não atingiu a idéia de uma dança armorial. A obra representou a justaposição de mundos muito distintos que não se compatibilizaram artisticamente pelo modo como se deu o encontro: no desconhecimento das realidades de cada grupo. Isso causou um choque e o *Balé Armorial do Nordeste* duraria apenas quatro meses.

Com uma proposta diferente, mas também pautado na busca pela brasilidade, ainda em 75 nasce em Belo Horizonte o *Grupo Corpo*[71], aquele que se tornaria um dos maiores, senão o maior, representante da dança brasileira não apenas no País, como no exterior. O grupo nasce de um sonho familiar, construído por seis irmãos da família Pederneiras, pelos pais que cederam a casa onde moravam para transformar-se em sede do grupo e pelos amigos que compartilhavam aquele ideal. Pedro Pederneiras (diretor técnico), Paulo Pederneiras (diretor artístico), Rodrigo Pederneiras (coreógrafo e ex-bailarino), Miriam Pederneiras (assistente de coreografia e ex-bailarina) e os amigos Carmem Purri (ensaiadora e assistente de coreografia) e Cristina Castilho (comunicação) são alguns dos fundadores que permanecem até hoje na companhia. De 1975 a 1984 o grupo passou por uma primeira fase que consistiu na sua consolidação: primeiras coreografias, instalação de uma sede em 78 e o início da carreira de Rodrigo Pederneiras como coreógrafo. *Maria, Maria,* primeiro espetáculo do *Corpo*, foi coreografado por Oscar Araiz, com trilha sonora inédita de Milton Nascimento e Fernando Brandt, os quais voltariam a compor para o grupo em *Último Trem* (81). Sobre o espetáculo Katz (1994, p. 62) comenta:

> A trajetória da Gata Borralheira brasileira, que o cotidiano de desigualdades nunca permite virar Cinderela, arrasta multidões por onde passa – mesmo fora do Brasil. Em Paris, filas diárias num Théâtre de La Ville inteiramente abarrotado deixavam dezenas de franceses na calçada, sem ingresso, desejosos de conhecerem... "a dança brasileira".

[71] Para maiores informações sobre o *Grupo Corpo,* consultar: BOGÉA, 2001.

> Fenômeno que a longevidade transformou em referência. Maria, Maria tecia uma mensagem de libertação misturando fios religiosos e populares [...] Aqui, como no Stagium, também os sofrimentos e males se expressavam em *jetés* de pontas esticadas. Não as mesmas do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, retrógradas em seu imobilismo de prismas cegos. Estas constituíam uma via de passagem – anistia amigável.

Para a autora, o *Corpo* já buscava, naquele momento, um entendimento da dança brasileira que se utilizava do vocabulário clássico, mas a partir de um corpo que bebia nas fontes do popular, pedindo transformação e inventividade, o que lhe tornava diferente do *Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, que se mantinha preso aos códigos e apenas colava informações temáticas na mesma estrutura antiga, sem romper esta estrutura. Talvez o *Corpo* já estivesse se deixando contaminar pelas idéias propostas por Klauss. Não podemos esquecer que, conforme vimos, o *Stagium,* Lia Robatto, Célia Gouvêa e Ruth Rachou, todos pareciam apontar para um caminho muito próximo no pensamento sobre brasilidade, apesar das distintas propostas estéticas. As composições do *Corpo* durante essa época foram: *Maria Maria* (1976), *Cantares* (1978), *Último Trem* (1981), *Triptico* e *Interânea* (1981), *Reflexos* (1982), *Noturno* (1982) e *Sonata* (1984).

Enquanto Geisel determinava, em 76, a *Lei Falcão*[72], Denilton Gomes e Janice Vieira, de Sorocaba, introduziriam a dança do interior de São Paulo no cenário nacional, com a atuação do *Grupo Pró-Posição Ballet Teatro*. Os espetáculos *Boiação,* de 77 e *O Silêncio dos Pássaros,* de 78, revolucionaram a dança moderna brasileira por seu caráter ousado.

Em 77, não podemos deixar de destacar que a memorável coreografia *Kuarup ou a questão do índio* era criada pelo *Stagium,* paralela à terceira tentativa de Ariano Suassuna em desenvolver uma dança armorial. Suassuna, ainda secretário de cultura do Recife, convidou, dessa vez, André Madureira para o projeto que ainda envolveria um grupo amador de teatro, *Gente da Gente*. O grupo, cuja maior parte dos integrantes pertencia à mesma família, era composto por André Madureira, Ana Madureira, Antúlio Madureira,

---

[72] A *Lei Falcão* proibia os debates políticos na televisão, restringindo à propaganda eleitoral o direito dos partidos de mencionar legenda, número do registro e nome, além de mostrar fotografias e os horários e locais de comício.

Anthero Madureira, Anselmo Madureira, Sílvia França, Ângela Fischer, Walmir Chagas e Lourdes Madureira. Surgia o *Grupo Circense de Dança Popular,* futuro *Balé Popular do Recife.* Depois de aproximadamente um mês de trabalhos o grupo passou por um momento de aprovação com membros do governo municipal que lhes garantiu a continuidade de sua trajetória artística, com supervisão de Antônio Nóbrega, Bérgson Queiroz e Antônio Madureira. O grupo, que desconhecia o universo da cultura popular, foi a campo para experienciar algumas manifestações. Partindo de criação coletiva, o primeiro espetáculo apresentado foi *Brincadeiras de um circo em decadência,* que ainda contava com uma movimentação bem próxima das que eles tinham entrado em contato por meio dos brincantes. Apenas em 78, com *Prosopopéia: um auto de guerreiro,* um movimento diferente começa a se instituir, permitido pela ousadia de experimentação que o próprio desconhecimento profundo da cultura popular conferia ao grupo.

Com a saída de Suassuna da Secretaria de Cultura é encerrado o apoio municipal e o grupo continua sua trajetória de modo independente. Para Ariano o que o *Balé* havia criado não era uma dança armorial, pois não buscava o erudito em momento algum. Ele insistia, junto com Bergson, que o grupo procurasse técnicas de dança clássica que lhes seriam fundamentais para a construção de uma dança brasileira. No entanto, esse não era o caminho pretendido por André Madureira, que se concentrou nas manifestações populares para encontrar sua trajetória.

Antônio Nóbrega[73] integrou, em 68, simultaneamente a *Orquestra de Câmara da Paraíba* e a *Orquestra Sinfônica do Recife.* Em 70 o multi-instrumentista, cantor e dançarino passa a integrar o *Quinteto Armorial.* Segundo Helena Katz (1989):

> Com o conjunto o artista abandonou o violino para dedicar-se à rabeca. Em viagens, pelo Nordeste, pôde apreciar os ritmos e as coreografias populares como o frevo, os repentistas, a dança e as micagens dos presepeiros e folgazões dos bumbas-meus-bois e os rituais do candomblé.
>
> A tal experiência Nóbrega batizou **Mistério dos Povos Brasileiros**. Foi essa vertente que o atraiu para a prática teatral, montado em 1976 individualmente **A Bandeira do Divino.** Quatro anos depois chegaria a

[73] Para maiores informações sobre Nóbrega, consultar o anexo desta tese.

> São Paulo com **A Arte da Cantoria.** A partir daí, consolidou seu caminho em direção ao sul. [...]

À *Arte da Cantoria* (1981), seguiriam *Maracatu Misterioso* (1982), *Mateus Presepeiro* (1985), *Reino do Meio Dia* (1989), *Figural* (1990), *Brincante* (1992), *Segundas Histórias* (1994), *Na pancada do Ganzá* (1995), *Madeira que Cupim não rói* (1997), *Aula espetáculo Sol a Pino, Pernambuco falando pro mundo* (1998), *Pernambouc* (1999), *O Marco do Meio Dia* (2000), *Lunário Perpétuo* (2002), *Antônio Nóbrega e banda* (2005), *9 de frevereiro* (2006), *Passo* (2007). O artista que, além das danças populares sofreu influência de Klauss Vianna, vem percorrendo um caminho que elabore uma dança brasileira contemporânea, como ele denomina (embora ainda incerto com o título). Para Nóbrega[74] este caminho talvez esteja no encontro de um léxico para sua dança:

> Essas danças nunca foram codificadas de uma maneira, minimamente, que desse unidade, que desse estrutura a elas. Foram vistas sempre como danças folclóricas. E as melhores experiências que têm no Brasil de levar essas danças ao palco são feitas a medida em que elas são colocadas no palco de uma maneira, como se costumava dizer, estilizadas. E isso foi feito de uma maneira muito bonita: O Balé da Bahia...em Recife, o Balé Popular... Mas a meu ver a colocação dessas danças era como se eu me apropriasse do universo popular, trabalhasse aquilo de uma maneira melhor e apresentasse para o público. O que eu procuro é criar, é transgredir esse vínculo, já, com a sua função popular. Porque uma dança popular, ela está inserida dentro de um determinado contexto: é o religioso, é o funcional... Ou seja, o funcional, eu canto, por exemplo, quando tô batendo côco, eu tô fazendo a ciranda na beira da praia... Então, eu vi nos movimentos, possivelmente nos passos dessas danças, algo que transcendesse essa sua funcionalidade. Então eu procuro criar um léxico com esses movimentos, independente de sua situação folclórica. Quer dizer, pra mim não interessa mais se o passo que faço aqui é de caboclinho, de cavalo marinho, de capoeira, não me interessa. Me interessa uma letra, é um léxico. E determinadas características que eu absorvo do temperamento de se mover esses passos, que aí é onde eu diria que reside um certo temperamento, uma certa singularidade de um possível Brasil.

[74] Antônio Nóbrega em entrevista cedida à autora deste texto em 2008.

Nóbrega aponta para o fato de que ele dialoga com a dança popular, não com uma visão folclórica, etnocêntrica, mas sim como possibilidade de recriação poética da cena, a partir da transcriação[75] da movimentação sugerida pelas manifestações populares.

Em mais um giro dessa dimensão de nosso caleidoscópio, ainda em 1977, na Bahia, é criada a *Oficina de Dança Contemporânea,* na *UFBA*, enquanto Geisel implanta o *Pacote de Abril*[76]. *A Oficina de Dança Contemporânea* visava realizar anualmente um encontro com grupos de dança que estivessem pesquisando novas linguagens e propostas estéticas no diálogo com a condição do homem atual. Desse modo, buscava reunir artistas que não faziam parte do círculo de personalidades renomadas para mostrarem suas produções artísticas, realizarem cursos de atualização e criarem um pensamento fundamentado sobre dança a partir de seminários e debates.

Concomitantemente, o *Stagium*, em ação revolucionária, se apresentaria, em terra batida, para os índios do Xingu, marcando substancialmente a história da dança no Brasil. Estava em busca de contato íntimo com sua cultura, de intercâmbio expressivo de realidades distintas de uma mesma nação, e de descobertas de diferenças e semelhanças. Assim, provocou um outro entendimento sobre o que essa brasilidade pode significar, partindo de uma forma clássica, de temas brasileiros, e aproximando-se do universo da pesquisa de campo.

Na São Paulo de 78 nascem o grupo *Andança* e a companhia *Cisne Negro*; no Rio de Janeiro, o *Teatro do Movimento*, de Zé Possi Neto e o *Grupo Coringa*, de Graciela Figueiroa; e em Brasília, o Grupo Pitu, do uruguaio Hugo Rodas. O *Andança* era composto por Lia Rodrigues, Sônia Galvão, Malu Gonçalves e Silvia Bittencourt, que tinha direção

[75] Termo proposto por Haroldo de Campos (1992). Nesta tese, chamamos de transcriação em dança aquele trabalho que se apropria conscientemente da cultura popular e reelabora as informações ali obtidas e as experiências ali vivenciadas, na construção de um trabalho cênico. O campo (manifestações populares) serve como estímulo, contaminação, diálogo artístico para a composição coreográfica e não como caminho para uma tentativa de reprodução da cultura popular.

[76] O *Pacote Abril* reunia um conjunto de leis outorgado por Geisel. Dentre as mudanças estavam o fechamento temporário do Congresso Nacional; a continuidade de leis indiretas para governador; a resolução de que 1/3 dos candidatos a senadores seriam eleitos por indicação de um colégio eleitoral de maioria da situação (ficaram conhecidos como senadores biônicos); o prolongamento do mandato presidencial de cinco para seis anos; e a redução da representação dos estados mais populosos no Congresso Nacional.

artística coletiva. A *Cisne Negro*[77], criada e dirigida por Hulda Bittencourt, inicia sua trajetória com a junção de bailarinas do *Estúdio de Ballet Cisne Negro* e estudantes de educação física a *USP*. Sua produção é inaugurada com *Cenas Brasileiras*, e é marcada por aliar um olhar contemporâneo da dança a técnicas de balé clássico, muito embora também apareçam balés de repertório como uma constante.

O *Grupo Coringa,* sob direção de Graciela Figueiroa, reunia pessoas de diversas formações entre teatro, dança, artes plásticas, música, engenharia, literatura, filosofia, magistério. Ex-integrante da Cia de Twyla Tharp, a uruguaia Graciela veio ao Brasil a convite de Marilena Martins para dar aulas no *Trans-forma.* No *Coringa* coordenou um trabalho de dança-teatro que prezava pelo auto-conhecimento, pela experimentação e pela ousadia. Segundo Rubin[78] (2003, p.32):

> [...] Muito antes de a dança contemporânea européia incluir, em nome do estranhamento, barrigudos, carecas e baixinhos em seus espetáculos, Graciela, sem que isto fosse uma "bandeira", abriu sua companhia a quem quisesse estar lá, quebrando modelos: dançarinos preparados, iniciantes, gordinhos e gente muito alta e comprida – todos dançavam, inclusive às vezes, os músicos. "Tudo servia", diz Graciela, certa de que a dança independe da compleição física. "Ela fazia seu *grand jeté*, piruetas, e nós íamos atrás, do jeito que dava, do jeito que cada um podia.", lembra Ana Andrade.
>
> [...] Foi com esse grupo que ela começou a experimentar. Havia coreografias que surgiam dos movimentos desenvolvidos em aula e outras que vinham de idéias trocadas pelo grupo, a partir de histórias pessoais, de textos prediletos etc. O Coringa, para Graciela, foi uma comunidade espiritual e artística, em que cada integrante tinha uma contribuição a dar: "Havia a criação de um mundo, de uma forma de vida, de solidariedade. Isso tudo aparecia na nossa dança, que também tinha teatro, plástica, música."

O grupo existiu até 85 e foi importante passagem na vida profissional de artistas como os coreógrafos Mariana Muniz, João Saldanha e Débora Colker, o artista visual Gringo Cardia e a cantora Fernanda Abreu, dentre outros. É possível notar que a aspiração por uma dança espontânea, livre de códigos, embora consciente do corpo, era uma tônica na

---

[77] Para maiores informações sobre a Cisne Negro, consultar: NAVAS; DASTRE, 2007.

[78] Para maiores informações sobre o *Grupo Coringa*, consultar: RUBIN, 2003.

época. Outros pontos em comum eram o intercâmbio de linguagens e a escolha de elencos que preservassem a diversidade de corpos (tal como vimos em Lia Robatto).

Se nos deslocarmos do Rio para São Paulo, veremos que ainda em 78, o grupo *Pau Brasil* estréia *Macunaíma*, com direção de Antunes Filho, reacendendo discussões sobre a brasilidade relacionadas a este texto, as quais já apontamos anteriormente. Esse espetáculo faz com que Antunes inicie nova etapa em sua carreira, com o *Centro de Pesquisas Teatrais* (*CPT*). Concomitantemente, em Brasília, é criada a *Ensaio-Teatro e Dança: escola, núcleo de pesquisa e produções artísticas*, que existirá até 1980. Dirigida pela bailarina Graziela Rodrigues[79] e pelo diretor teatral João Antonio L. Esteves, a escola visava a formação do intérprete (bailarino e ator) tomando como base aspectos da conscientização e da expressão corporal.

Graziela havia estudado no *Studio Ana Pavlova*, em Belo Horizonte, em 67, onde também dançou profissionalmente no *Balleteatro Minas*, grupo vinculado a esta academia. Em 75 muda para São Paulo, quando dança no *Stagium*, até 1977. Nesse período também faz aulas com Renée Gumiel, Ruth Rachou e Graciela Figueiroa, até embarcar para o exterior com *Grupo de Dança da Associação Hebraica de São Paulo*, no qual, por indicação de Márika Gidali, foi roteirista, coreógrafa e diretora. Viajou vários países, especialmente na Europa e retornou ao Brasil para abrir a escola.

O ator, diretor e bailarino Antonio Llopis, a bailarina e atriz Leda Berriel e o ator Luiz Olmos, que ela havia conhecido na Espanha, juntam-se a Graziela e a Antonio no projeto da escola. O bailarino e coreógrafo Ademar Dornelles, a bailarina e coreógrafa Regina Miranda, a bailarina Regina Vaz, o ator e mímico Bernard Secalon, a antropóloga e atriz Iara Pietricovski, o ator e músico Ivan Garrido, o ator Geraldo Vieira e o mestre em artes marciais Peter Silverwood foram outro colaboradores. Todos ministravam aulas e, também, realizavam as aulas dos colegas. Além dos cursos, fomentava-se a pesquisa e a criação com produções de espetáculos, o que tornou o espaço uma referência na cidade, um centro cultural que em sua efervescência provocava encontros inusitados e producentes.

[79] Maiores informações sobre esta artista, consultar os anexos desta tese e/ou RODRIGUES, 1997.

Sobre a experiência da escola, Graziela afirma em seu memorial circunstanciado (RODRIGUES, p. 31)[80]:

> A Ensaio Teatro e Dança representou o momento em que um grupo de profissionais, com experiência no exterior, optam pelo Brasil como o lugar para colocar em prática o que até então havia sido sonho. Escola-Pesquisa-Espetáculo formaram uma cadeia única, fazendo com que estas experiências fossem fundamentais para todos que dela participaram, por vários motivos:
>
> 1) Com o isolamento dos grandes centros tornou-se possível ter uma outra dimensão da dança e do teatro, indo-se a fundo, questionando-se sem barreiras;
>
> 2) Longe dos ranços dos academicismos e tradicionalismos realizou-se um trabalho de vanguarda, porém sem desprezar as técnicas aprendidas até então, ou seja muito pelo contrário, elas eram refletidas, aprofundadas e colocadas a serviço do novo trabalho;
>
> 3) Lugar culturalmente rico, por agrupar habitantes de todas as partes do país e mesmo do mundo, possibilitou um contato com a Cultura Brasileira através das cidades satélites em contraposição à Cultura Estrangeira do Plano Piloto, provocando uma visão ampliada da realidade brasileira;
>
> 4) Representou a única ocasião em que realmente houve uma integração de experiências tão diversas.

É importante observar aqui, como Graziela atenta para o fato de Brasília ser uma cidade completamente cosmopolita, bem como sua escola. A bailarina aponta que justamente essa condição diversa e a experiência de alteridade tornaram possível uma percepção de identificação do que era próprio de cada natureza.

Num País saído da recessão, agora sob a presidência de João Figueiredo, o *Ballet Stagium* continuava sua viagem em busca das danças brasileiras: *Coisas do Brasil* (1979), *Valsas e Serestas Brasileiras* (1979), *Estudo Brasileiro nº 1 – Maracatu* (1980), *Estudo Brasileiro nº 2 – Batucada* (1980), *A Mi America* (1980), *Qualquer maneira de amor vale amar* (1981), *O Uirapuru* (1983), *Missa dos quilombos* (1984), *Estudo Brasileiro nº 06 – Modinhas*, entre várias outras que vão se desenhando e redesenhando até os dias de hoje.

[80] Conteúdo retirado do memorial da bailarina e pesquisadora Graziele Rodrigues, material que nos foi cedido para consulta.

Mas, ainda assim, em uma entrevista a Oswaldo Mendes em 85, quando perguntada se ela acreditava que a dança já tivesse uma linguagem brasileira, Márika Gidali responde:

> Não. Estamos trabalhando para isso. É um caminho árduo e longo. Por exemplo, o Stagium teve o privilégio de desbravar lugares insuspeitados, apresentando seus espetáculos para platéias das mais diversas, além de ter pesquisado muito. Com isso, está conseguindo uma identidade e uma marca própria em suas criações artísticas.
> Mas, para se chegar a uma autêntica linguagem de dança brasileira, seria necessário abandonar as influências alienígenas, formatando um vocabulário que independa de estilos e escolas já existentes. Chegará o dia que teremos nosso próprio método de formação dos cidadãos dançantes sem ter de, necessariamente, passar pelos *pliés e contrações* já codificadas.
> O Stagium procura caminhos, muitas vezes sem retorno, em que é levado a criar movimentos para o biotipo do corpo brasileiro – o que nos leva à descoberta de questões mais específicas no molde da utilização dos movimentos corporais. (OTERO, 1999, p. 110)

Como temos visto ao longo desse texto, a procura por essa brasilidade na dança se faz constante na história de nossa dança. Talvez uma questão brasileira que não esteja vinculada ao ufanismo ou a idéia de nacionalidade, como também já dizia Mário de Andrade, mas com essa idéia de tentar se reconhecer, frente a um universo mais amplo, nas nossas especificidades. Ficamos nos questionando, desse modo, qual seria o biotipo apontado por Márika. Couri (2003, p. 29) talvez nos aponte alguns indícios neste sentido, a partir dos pensamentos de Sonia Mota e Klauss Vianna e da experiência do Balé da Cidade de São Paulo, a saber:

> Professora, coreógrafa e ex-bailarina da Companhia e do celeiro que foi o teatro Galpão, Sonia espantava-se com o comportamento dos brasileiros durante os 13 anos em que morou na Alemanha. "Quanto mais os europeus apreciam a vitalidade, dinâmica e ritmo brasileiros mais nossos intérpretes insistem em macaquear a técnica européia", diz, estudando a linguagem do intuitivo "jeito brasileiro de dançar".
>
> Klauss Vianna percebeu há muito que o brasileiro, além de mais energético, tem outro tipo físico – mais baixo, pernas mais curtas -, como escreveu em *A dança:* "Essas meninas, coitadas, têm de se adaptar a um método que não serve para elas (o do Royal Ballet, desenvolvido para menininha inglesa, que tem pernas compridas e glúteos retos)... é como ter

> pingüim em cima da geladeira. Temos montes no Brasil gente que faz 58 piruetas ou 32 *fuettés*, mas faltam aqueles que dançam, que ouvem a música, que colocam as intenções nos gestos, que têm um tempo e uma emoção internos". Os exercícios teriam de ser necessariamente outros, bebendo, no entanto, da fonte clássica como fizeram o jazz e os pintores de vanguarda. Mas localizando o centro mais embaixo e alongando a horizontalidade.

São apontadas, então, características de nossa composição física, que incluem um jeito próprio de dançar mais vibrante e conectado com a questão rítmica, um corpo menos longelíneo, mais horizontalizado e com quadris mais largos. Mais adiante veremos outros apontamentos que podem compor essa idéia de biotipo.

2.7. Década de 80

O *Balé Popular do Recife* receberia em 80 sua primeira turnê nacional, que lhes criou a oportunidade de um outro convite para apresentações em Brasília e Recife. Com ambas as turnês bem sucedidas, o grupo, com vinte e sete pessoas, decide apostar em uma mudança para São Paulo que quase lhe acarreta o fim das atividades. As dificuldades encontradas trouxeram rompimentos e o retorno à Recife com apenas onze integrantes. Inicia-se uma nova fase. Houve uma seleção de elenco, baseado em critérios de experiência artística, pois o grupo queria se profissionalizar. Os novos integrantes já não foram a campo. Dançavam a partir da nova linguagem que estava sendo construída pelo próprio *Balé Popular do Recife*, que já era uma recriação de danças populares do Nordeste. Maria Paula Rêgo, futura fundadora do *Grial,* ingressa no *Balé* nesse período. Em 82 o grupo encontra como meio de subsistência o foco no público turístico, estimulado pelo Centro de Convenções de Pernambuco.

A residência que lhes foi oferecida pelo Centro de Convenções trouxe ao grupo a possibilidade de estabelecer uma metodologia de trabalho, chamada *Dança Brasílica.* Segundo Galdino (2008, p. 50):

> Brasílico é um adjetivo que designa tudo que tem origem indígena-brasileira e, neste caso específico, a idéia surgiu a partir das Guerras Brasílicas, que era como se chamavam as guerras dos nativos (índios em

> sua maioria) contras os invasores estrangeiros em terras brasileiras. Neste aspecto, podemos concluir que a linha de separação entre o conceito de dança armorial e o de dança brasílica é bastante tênue. Sendo assim, realmente estamos falando de dois caminhos paralelos que resultaram em produtos diferentes, porém oriundos da mesma fonte, do mesmo pensamento, e que, enfim, vão cumprir objetivos similares de valorização das culturas populares.

A dança brasileira, para o *Balé Popular do Recife* é enxergada do ponto de vista das raízes populares e é daí que parte para a tentativa de miscigenação. Para Ângelo Madureira (MADUREIRA *apud* GALDINO, 2008, p. 37):

> A gente descobriu um outro caminho. Na dança brasílica, não há necessidade nem de um determinado ritmo, nem do traje típico folclórico, nem do passo, nem do movimento. A dança brasílica tem sua própria técnica, não necessita de outras técnicas de dança erudita. Estas contribuições do clássico, do contemporâneo vêm por herança. Afinal somos um povo miscigenado. Agrupar as informações e subsídios de várias danças populares e criar um balé nacional, e não o balé nacional, que venha a valorizar as características primordiais da dança popular, nativa, primitiva, sem perder a essência, mas numa linguagem atual, moderna, contemporânea, futurista. Este sempre foi o objetivo da dança brasílica. Cada dança tem sua essência. Entender a ligação de brincante com o transcendente, nestes estados alterados de consciência que eles atingem, este mistério, o que está oculto nisso é que é a essência do que a gente faz.

Madureira aborda, portanto, questões da construção de uma dança brasileira que se pauta no popular, mas que é contaminada por vivências de um corpo miscigenado, que se mantém ligada às raízes mas que acompanha as mudanças dos tempos, que se diz brasileira como possibilidade de um fragmento dentre tantos outros e não como unidade de representação.

Continuando nosso trânsito pela dança no Brasil, voltamos à Brasília. A *Ensaio-Teatro e Dança* chega a seu fim no ano de 80, e Graziela Rodrigues, sozinha, segue em busca de uma linguagem cênica que lhe fosse própria. A personagem *Graça Bailarina de Jesus*, que criou, surgiu de uma necessidade de falar do feminino e de localizá-lo geograficamente. Realizou a pesquisa de campo na Rodoviária do Plano Piloto, escutou as histórias contadas e através delas chegou a outros espaços de estudos: terreiros de umbanda,

agência de empregos etc. Essa vivência prolongada foi denominada por ela de *co-habitar com a fonte*. Orientados por João Antonio, os laboratórios de criação conduziram o trabalho de modo que a reunião de sensações e experiências obtidas em campo se relacionasse com as memórias afetivas da própria bailarina e chegassem à construção de um personagem. Esse processo mais tarde foi chamado por Graziela de *estruturação da personagem*:

> A estruturação da personagem é um eixo cujo objetivo é chegar na nucleação de imagens. [...] Porque é como se fosse criar uma personagem a partir da pessoa e da vivência do campo, e não é isso. Ele é um processo de fechamento de *Gestalt* porque ele tá lidando com um script de vida da pessoa e ao mesmo tempo, ele vai fazer um fechamento mesmo das imagens vivenciadas até então. Isso que a gente chama de incorporação da personagem. A partir daí vai estruturando. Tanto é que não necessariamente a imagem que nucleie tenha que ser de alguém presente na pesquisa de campo vivenciada. Em muitos momentos acaba sendo, mas não necessariamente, porque é você quem vai dar continência pra desenvolver e vai fazer a pessoa dançar. Porque essa nucleação é importantíssima. Ela não é pra ter um personagem. Mas é pra pessoa ter um fechamento de seu processo que vai eclodir numa imagem simbólica e essa imagem simbólica quando você chega nela, é porque você foi destravando várias coisas no corpo e ela é a sua chave pra poder dar um fluxo ao movimento. Então seria isso. (RODRIGUES, 2008) [81]

A *Graça* foi se compondo a partir de experimentações que se cruzavam com as vivências anteriores, e das anotações que se fazia desse processo. As vivências de Graziela eram cada vez mais diversas, passando por aulas de teatro, balé clássico, música, composição em dança, improvisação, dança moderna, congado, rituais em terreiros de umbanda, candomblé e tribos indígenas, capoeira, participação em Folias de Reis, Moçambique, etc. E desse percurso foi surgindo o *BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*, método de pesquisa e criação em dança cujo objetivo é a busca do intérprete pela originalidade do seu corpo.

O método se constitui por um inventário do corpo (auto-reconhecimento), a *estrutura física* e a *anatomia simbólica*, o *co-habitar com a fonte*, a *estruturação da personagem* e a roteirização realizada, a partir da eleição de conteúdos que expressem o que o intérprete-criador quer comunicar. A *estrutura física* e a *anatomia simbólica*

[81] Entrevista cedida a autora desta tese, em dezembro de 2008.

constituem a preparação que é a base do trabalho criativo, e foram estruturadas a partir da cultura popular: "A análise e decodificação da estrutura física e dos movimentos das partes do corpo ocorreram dentro de algumas manifestações populares brasileiras." (RODRIGUES, 1997, p. 43)

Graziela (1997, p. 27) nos faz uma ressalva sobre o olhar para o corpo em seu trabalho:

> Falamos de um corpo que se encontra à margem da sociedade brasileira, porém, é este mesmo corpo um receptáculo do inconsciente coletivo. Dentre as tantas expressões este corpo capta o sagrado, que se faz presente em meio às contingências do profano. A sua manifestação, fruto de integrações, aprofunda o significado do que seja A Dança.
> Na procura da trilha de uma dança com identidade, enveredamos por um Brasil onde semelhanças espantosas de manifestações culturais tecem sua rede por toda a extensão do país. Aquilo que ulteriormente se confundia com folclore, e, mais ainda, se identificará como cultura popular. Perfurando a muralha cultural oficial, encontramos uma escola de raros aprendizados.
> No percurso de busca deste corpo brasileiro foi impossível não considerá-lo no momento em que canta, fala, manipula objetos (incorporando os seus significados), percorrendo caminhos, refazendo e recontando uma história em íntima relação com a identidade pessoal e coletiva. A integração de todos os aspectos mencionados resulta numa unidade de corpo altamente expressiva. As fontes de estudo foram os indivíduos e comunidades onde aportavam estes sentidos, frutos de uma resistência cultural. Houve grupos em que restavam apenas resquícios de uma determinada manifestação e a resistência cultural era apenas lembrança. O movimento apresentava-se difuso e pouco delineado, exigindo um esforço maior e mais detalhado em sua observação. Estas fontes auxiliaram na comprovação de dados levantados nas outras localidades, onde havia a integridade da manifestação.
> Ousamos falar deste corpo a partir dos aprendizados vividos nas pesquisas de campo. É importante salientar que cada manifestação apresenta especificidades, em cada região ela é peculiar e cada grupo é único em sua expressão.

Graziela nos mostra que embora existam semelhanças entre as manifestações culturais populares brasileiras de distintas naturezas, é preciso levar em consideração que também existem questões específicas em cada uma. São manifestações ricas em seu caráter expressivo e sensório e, segundo Graziela, é preciso vivenciar o contato próximo com

algumas destas experiências culturais públicas, visando uma melhor compreensão do que sejam as danças brasileiras. Sobre isso, ela diz (RODRIGUES, 1997, p.153):

> Caracterizar o que seja a dança brasileira implica uma série de questões. Consideramos as fontes populares como uma das questões que deveria fazer parte das discussões do meio oficial devido à sua importância na constituição da estrutura cultural brasileira. Diante disso – independente do método ou linha de abordagem de trabalhos em dança – é fundamental que o bailarino e/ou coreógrafo "marquem seus pés com lama", ou seja, tenham um contato direto, corpo a corpo, com o universo da cultura popular. De outra forma continuarão ocorrendo equívocos nas representações que distanciadas das fontes se utilizam delas para "abrasileirarem" o movimento. Nesse caso, os corpos *made in Brazil* reforçam os estereótipos de uma dança baseada no olhar etnocêntrico daqueles que observam a cultura popular somente como objeto exótico.

Graziela nos chama a atenção para o modo como a dança trata, muitas vezes, a questão da brasilidade com um olhar estranho, distante, sem considerar a importância das manifestações populares para nossa cultura ou, pior, criando uma distorção dessa realidade na tentativa de representação de algo que lhe é desconhecido. E com a expressão *made in Brazil* nos coloca frente a frente com a disposição de que essa busca pela brasilidade pode muitas vezes representar uma necessidade de nossa parte em sermos reconhecidos por um sistema mercadológico internacional que capta facilmente (e é isso que busca) a visão etnocêntrica e exótica que nós estamos oferecendo. Em entrevista que nos cedeu para essa pesquisa em 2008, Graziela, completamente imbricada em profundas pesquisas sobre o universo brasileiro há anos, diz que não sabe se é possível falarmos de uma dança contemporânea brasileira. Sua resposta é sintomática, especialmente em um momento histórico o qual, como já vimos no capítulo anterior, pauta-se pela mercantilização do mundo: tudo vira produto. E, para ser produto vendável, em meio a um mundo globalizado, o exótico é um bem procurado e a etiqueta é sempre bem-vinda.

Também em Brasília, nos anos 80, surge o *Endança.* Criado por Luiz Mendonça e Márcia Duarte (esta da área de Educação Física), o grupo que existiu de 1980 a 1996, tinha, como foco de pesquisa, experimentações improvisacionais que seguiam uma narrativa ou um contexto proposto pelo diretor. Dentro de uma proposta ousada, o grupo não se pautava em códigos de dança. Suas temáticas estavam freqüentemente relacionadas à reelaboração

de gestos cotidianos, e até a preparação física dos bailarinos se fazia diferenciada com exercícios de contato e propostas de condicionamento físico utilizando a natureza (escaladas de montanhas, cachoeiras, subidas em árvores, corridas ao ar livre etc). Do *Endança* sairíam, além de Márcia Duarte (atual *Cia Marcia Duarte*), Vivianne Britto (atual professora da *SNDO* - Amsterdã), Giselle Rodrigues (atual *Basirah*), Cristina Moura, entre outros.

De Brasília para o Rio de Janeiro. Nos anos 80 é criada também a *Cia Atores Bailarinos*, de outra dissidente da *Escola-Teatro e Dança,* Regina Miranda. A companhia baseia suas pesquisas no sistema *Laban* buscando gestos e qualidades expressivas de cada indivíduo do grupo, que, normalmente, participa ativamente dos processos criativos, por meio de improvisações orientadas pela coreógrafa. Atualmente Regina é diretora do *Laban/Bartenieff Institute*, em Nova York e Diretora do *Centro Coreográfico no* Rio de Janeiro.

Ainda no Rio, a dança jazz vivencia um modismo singular. Após o sucesso dos *Dzi Croquetes*, o envolvimento de Lennie Dale com a Bossa Nova, a abertura da academia de Vilma Vernon e a disseminação do jazz no *Teatro de Revista*, uma grande quantidade de filmes musicais americanos chega ao Brasil, com referências desta dança. São exemplos *Cats* (1980), *Grease* (1978), *All That Jazz* (1979), *Hair* (cuja história já era conhecida no Brasil através do *Teatro de Revista* e agora retorna em versão cinematográfica, que foi estreada em 1979), *Os Embalos de Sábado à Noite* (1978), *Fama* (1980) e *Chorus Line* (1985).

No fluxo dos musicais, depois da bem-sucedida investida com o jazz na abertura do programa *Planeta dos Homens*, que Vilma Vernon dançou e coreografou, em 75, a Rede Globo de televisão lançou, em 81, a novela *Baila Comigo,* mantendo a mesma linguagem de dança em sua programação. Foi um fenômeno, como aponta um artigo do Jornal *O Globo*, de 17 de maio de 81:

> Depois do balé clássico, da asa voadora e do windsurf, chegou a vez das academias de jazz, novo modismo propagado por uma telenovela, 'Baila Comigo'. Estilo de dança confundido até recentemente com ritmos afro e agogo, o jazz começou a se popularizar com o sucesso e filmes como 'Fama' e 'O show deve continuar'. Na academia de Lennie Dale e Marly

> Tavares, o telefone não pára de tocar. Funcionando há apenas seis meses, a academia já tem quase 500 alunos e começa a recusar novos pretendentes. Outra professora, a bailarina Vilma Vernon, também sente os efeitos da novela em sua academia... Segundo Marly Tavares, poucos querem se profissionalizar: - A maioria vem mesmo é por moda. Eu espero que não seja apenas uma febre, espero que a dança fique. Nós queremos abrir campo porque temos poucos bailarinos. Essa é uma grande dificuldade, pois nunca houve escola. O jazz é conhecido há poucos anos e já foi muito confundido com o rebolado, pelo menos da parte do grande público. Jazz é um estilo de dança que exige formação clássica. É uma dança criativa, mas que exige postura e consciência do corpo. É difícil, exige técnica e grande aprendizado.

Marly Tavares que acabava de abrir uma academia com Lennie Dale, no Rio de Janeiro, estava paradoxalmente exultante e preocupada, pois essa "febre" criada em função da larga escala de divulgação da dança por meio da mídia tinha um lado positivo e outro nem tanto. Ao mesmo tempo em que as pioneiras da dança jazz, Vilma e Marly, comemoravam a grande quantidade de alunos, também se inquietavam com o modo como a imagem da dança estava sendo construída. Para Marly, apesar do molejo próprio que a dança trazia, ela exigia uma formação técnica rígida, que passaria, inclusive, pelo clássico. E nos revela, neste momento, como o jazz vinha sendo confundido com o "rebolado".

O *Teatro de Revista* nas décadas de 40 e 50 fora chamado de Teatro do Rebolado pois apareciam vários números de vedetes com roupas sumárias, para a época, ou mesmo nuas ou semi-nuas, com seus movimentos libidinosos, rebolando. Renata Fronzi, Marly Marley, Íris Bruzi, Carmem Verônica, Mara Rúbia, Norma Bengell, Dercy Gonçalves, Virgínia Lane, Luz Del Fuego estão entre as vedetes da época. Carmem Miranda também era inserida neste rol. Como é possível notar, a presença da dança jazz nos shows que também incluíam as vedetes "boazudas", como eram chamadas na época, trouxe algumas confusões nas imagens que eram construídas para essa dança, que, embora carregada de sensualidade, não era sexualizada.

A maior preocupação de Marly Tavares era desmistificar essas distorções e trazer a compreensão de que para dançar era necessário estudar, exercitar-se constantemente e tomar consciência do corpo. Uma outra questão era que fosse possível um entendimento desse corpo brasileiro malemolente e sensual, apresentado pela dança jazz que aqui se

construiu, sem que isso fosse confundido com pornografia. E, ainda, uma última questão, era que as pessoas pudessem se profissionalizar na dança ou exercê-la de modo continuado e não apenas pela moda relançada na novela. Vilma Vernon fecharia sua academia tempos depois porque não tinha mais estímulos para ministrar classes a pessoas que estavam ali de modo efêmero, e não tinham real interesse em aprender a dança com os princípios que lhe eram inerentes.

Já Carlota Portela, decide, em 81, inaugurar seu próprio espaço de trabalho, o *Jazz Carlota Portela*, que funciona até hoje na cidade. No mesmo ano inaugura a companhia *Vacilou Dançou*, que estréia com um espetáculo de título homônimo. Carlota era uma bailarina, cuja formação principal, em balé e jazz, havia ocorrido no *Ballet Dalal Achcar*, no Rio de Janeiro, onde também começou a lecionar no ano de 74. Houvera tido o primeiro contato com jazz freqüentando a academia a *Academie Internacionale de Dance* (Paris) por um ano. O grupo de Carlota hoje se aloca dentro da área de dança contemporânea.

No ano de 1983, surgia outro movimento que também partia do jazz para a dança contemporânea, em Goiânia. Sob direção de Maria Inês Castro e a maioria das coreografias dos anos 80 assinadas por Julson Henrique, precursor da dança contemporânea em Goiás, se constituía o *Energia Núcleo de Dança.* A estréia se deu com a coreografia *Dia e Noite.* Vera Bicalho e Henrique Rodovalho, da *Quasar*, geraram sua companhia a partir dessa experiência, e contou com a participação de Julson no primeiro ano de vida. O *Núcleo Energia* e a *Quasar* funcionam até hoje na cidade de Goiânia.

Um ano depois, em 1984, durante o movimento civil *Diretas Já*, em prol de um processo de redemocratização no País, é implantado o Curso de Dança da *Faculdade de Artes do Paraná* (*FAP*), com as opções de Bacharelado e Licenciatura. O curso de Curitiba, no entanto, só foi reconhecido pelo Ministério de Educação e Cultura (MEC) em 1988.

Na UFRJ, ainda sem curso de dança, a memória da cultura popular foi reativada pela Professora Eleonora Gabriel, responsável pelas disciplinas de danças folclóricas do Departamento de Educação Física. De uma pesquisa de campo relizada com alunos, em manifestações populares de diversos estados brasileiros, foram elaboradas, como resultado, uma exposição de fotografias, outra sonora e um conjunto de slides. Em 85 um grupo de alunos começou a se interessar mais profundamente pelo estudo de folguedos e em 86 há

uma remontagem das danças gaúchas do *Grupo de Danças Folclóricas da UFRJ.* Em 87 se inicia um projeto de reativação do grupo, o qual se efetiva com o nome de *Companhia Folclórica do Rio – UFRJ*, visando a produção artística por meio de folguedos folclóricos.

No campo político, 1985 é um ano de importantes mudanças no Brasil. Tancredo Neves, candidato da oposição vence as eleições indiretas. Um dia antes de sua posse, adoece e após sete cirurgias falece. Quem assume o poder é seu vice José Sarney. Seu governo foi marcado pelo processo de redemocratização brasileiro, por uma profunda crise econômica e por acusações de corrupção em muitas esferas do governo, inclusive a própria presidência. É nesse contexto que a *Universidade Federal da Bahia* implanta o Curso de Especialização em Coreografia (Pós-Graduação). Foi, também, a vez do Rio de Janeiro instalar seu Curso de Graduação em Dança (Licenciatura), na *UniverCidade*, reconhecido em 88. Em Campinas, a *UNICAMP* instaura o Curso de Dança (Licenciatura e Bacharelado) no mesmo ano, sendo que este só foi reconhecido em 92.

O Curso oferecido na UNICAMP nasce, porém, com um diferencial dos outros. Sua estruturação curricular pressupõe uma espinha dorsal que passa pela construção de um pensamento brasileiro de dança. Marília de Andrade, filha de Oswald de Andrade, e então docente do Departamento de Música do Instituto de Artes foi a responsável pela implantação do curso, na gestão do Reitor José Aristodemo Pinotti. No Projeto de Criação do Departamento de Artes Corporais encontramos as seguintes informações sobre a instalação do curso:

> A justificativa apresentada para a implantação de uma graduação em dança encontra-se nas seguintes afirmações:
> "A importância de um curso superior de dança torna-se evidente quando constatamos que uma pesquisa realmente séria de novas técnicas pedagógicas só pode ocorrer a partir de uma formação ampla e adequada do professor, através de um curso superior. Além disso, a universidade pode tornar-se um centro de registro e resgate de danças populares. O desenvolvimento de cursos superiores em todo o país terá, certamente, um impacto positivo no atual contexto de ensino de dança. É de se esperar que propiciem a desejada inovação técnica, ao mesmo tempo em que alimentem as diversas produções coreográficas nacionais com pesquisas sobre formas tradicionais de danças brasileiras". (Texto do projeto de criação do Departamento de Artes Corporais, no. 1276/85, pp. 12-13)

É visível a preocupação de se estabelecer um curso comprometido com a cultura popular brasileira e seu processo de revisão criativa na elaboração cênica. Para a implantação dessas bases conceituais, Marília de Andrade convidou Antônio Nóbrega para ser o responsável pela área de danças brasileiras. Nóbrega se manteve alguns anos no curso colaborando com a estruturação do currículo e ministrando aulas, a partir de sua pesquisa, na época, mais concentrada no frevo. Em 87 Nóbrega e Marília convidam Graziela Rodrigues como docente do curso. Graziela[82] explica como se deu a estruturação da asa de danças brasileiras no curso a partir da experiência do *BPI*:

> [...] eu estruturei as Danças Brasileiras aqui. O Nóbrega foi embora, foi dançar. E aí, nesse meio tempo eu tinha alguma experiência já, usando o método. Pelo menos, no método, deu pra eu tirar, de uma maneira geral, que eu via a pesquisa de campo, independente de método, ela como um aspecto importante, a pessoa ter primeiro contato consigo próprio, com sua própria história. Quer dizer, são elementos do BPI que eu abri e coloquei como uma idéia para outros atuarem de outra forma, não é? Como é o caso da Inaycira que chega depois e usa esses princípios. Então o aluno estar consigo mesmo, o aluno ter a pesquisa de campo e o aluno criar a partir desse universo foram coisas que eu coloquei como metas e que foram aceitas pelo corpo docente, de modo geral, envolvendo aí até a Regina Müller, a Eveline, porque a Marília ficou muito pouco.

Inaycira Falcão entra na Universidade em 1990, com uma pesquisa voltada para o samba e as raízes afro-brasileiras. Eusébio Lôbo chegaria no curso três anos antes com sua pesquisa na área de capoeira aplicada à dança. Desse modo, os diferentes olhares sobre a cultura brasileira instalados no curso contribuíram e continuam contribuindo para as pesquisas práticas e teóricas nessa área. As atividades curriculares de danças brasileiras compreendem, também, contato direto com manifestações populares, por meio, por exemplo, de pesquisa de campo e de diários para anotações dos procedimentos vivenciados em campo. No terceiro capítulo veremos que estas questões mantêm um papel fundamental em nosso modo de organizar nossa proposta de técnica-criação, pois colabora na geração de um corpo autônomo, integrado com o meio, capaz de verificar, em si mesmo, as cicatrizes de brasilidade que interferem no processo de identificação e conscientização da estrutura psicofísica.

[82] Entrevista cedida à autora desta tese, em dezembro de 2008.

Em Belo Horizonte, de 85 a 91 o *Corpo* parece explorar outra fase, agora mais voltada para os estudos de uma linguagem própria, com a fixação de Rodrigo Pederneiras como coreógrafo residente. Este percurso compõe os espetáculos: *Prelúdios* (1985), *Bachianas* e *Carlos Gomes Sonata* (1986), *Canções*, *Duo*, *Pas Du Pont* (1987, as duas últimas com música de Villa-Lobos), *Schumannn Ballet*, *Rapsódia* e *Uakti* (1988, o último com música da Marco Antônio Guimarães). Ainda em 88, Susanne Linke vem ao Brasil e monta *Mulheres* para o grupo, trazendo toda uma carga expressiva pautada no gesto dramatizado. Essa influência sofrida culminaria em *Missa do Orfanato*, de 89, a qual também inaugura uma parceria do grupo com a empresa *Shell*, que os patrocinaria até 2000. *A Criação* (1990), além de *Três Concertos* e *Variações Enigma* parecem esgotar um período em que Rodrigo vai experimentando possibilidades de contaminação de outras interferências nos códigos do balé clássico, possibilidades de estruturas e espaços, além de jogos de entradas e saídas de cena. Segundo Bogéa (2001, p. 25):

> Se a técnica do balé clássico é a base de seus trabalhos, pouco a pouco vai sendo quebrada por movimentos brasileiros: das danças populares aos movimentos de rua, o Corpo começa a trazer para o palco a maneira particular do brasileiro se mover. As terminações das frases e suas articulações, assim como a maneira de deslocar e agrupar bailarinos, fazem parte desse "projeto", entre aspas porque jamais foi teorizado ou formalizado, mas que ainda hoje é uma das marcas inconfundíveis de seu trabalho.
> Dançar à brasileira, neste sentido, está muito distante de qualquer forma de folclorização.

Politicamente nos encontrávamos num período em que as questões nacionalistas eram apoiadas, mas sem um caráter ufanista, o que dialogava com as pesquisas de Rodrigo para a dança. Mais uma vez vemos o balé clássico como referência estruturante de uma dança que busca a brasilidade no contato sensível com manifestações populares e gestos cotidianos repletos de signos deste corpo-Brasil. É importante atentarmos ao fato que Bogéa aponta: *O Corpo* não busca a brasilidade de um modo folclórico. Eles parecem investigar exatamente como essa forte influência européia (balé clássico) dialoga com

alguns dos elementos evidentes em nossa cultura (por exemplo: maleabilidade nas articulações, movimentos de quadril, agilidade, brejeirice).

Em período relativamente coincidente à nova fase do *Corpo*, de 87 a 92, ocorreu o *Carlton Dance Festival*, que trazia ao Brasil importantes companhias internacionais, com freqüência anual. O *Corpo,* portanto, se afirmava em solo brasileiro em um momento em que esse território abria-se como terreno cosmopolita para a dança.

No âmbito político, 1986 foi marcado pela adoção do *Plano Cruzado*[83], enquanto na dança Lenora Lobo fundava o estúdio de dança *Alaya, Arte do Movimento*, em Brasília. Piauiense, a bailarina morou em Recife no final dos anos setenta, onde fez curso de balé clássico com Nadja Machado e Flávia Barros, além de freqüentar as manifestações populares, tão presentes em Pernambuco. Com um breve retorno ao Piauí, ela manteve seus estudos na área de danças populares. Após mudança para o Rio de Janeiro, fez aulas com Tatiana Leskova, Eugenia Feodora, Marly Tavares, Lennie Dale, Graciela Figueiroa e Klauss Vianna, este último, grande influência em sua carreira. De volta a Olinda, Lenora se aprofunda em questões da cultura popular de modo teórico e prático, com leituras, trabalho de campo, orientação da antropóloga Iza Guerra e aulas com o *Balé Popular do Recife* e Antônio Nóbrega. Sobre suas pesquisas com Rita, ela diz:

> Tratava-se de observar a vida e movimentação dos pescadores da jangada da Ilha de Itamaracá, onde se instalaram na casa de um deles, observando as cirandas e os cocos de roda, pelos repentistas sendo apelidadas de "bailarinas pesquisadoras". Da investigação, foi criado um espetáculo – *Fragmentos* (também estreado em Recife, no Teatro Santa Izabel), com trilha sonora realizada a partir de percussionistas e violeiros.
>
> O projeto de perseguir uma movimentação de dança mais próxima do homem brasileiro começa aí. No processo, enquanto Rita, estudante de jornalismo, envolvia-se com a dramaturgia e a concepção, Lenora, até mesmo por conta de suas raízes nordestinas, processava os ritmos e

[83] Dentre outras medidas, o plano alterava a moeda corrente de cruzeiro para cruzado, congelava preços por um ano, implantava o "gatilho" salarial prevendo correção salarial imediata quando a inflação acumulada totalizasse 20% ao mês ou mais. O programa inicialmente foi bem sucedido com a manutenção de preços e a o aumento do poder aquisitivo gerado à população. No entanto, em pouco tempo começaram a surgir problemas com fornecedores, provocando ausência de mercadorias, alteração de produtos e sua venda como se fossem novos, cobrança de ágio e retorno da inflação que chegou a atingir, em 90, o índice de 84,32% ao mês. Neste mesmo ano houve as eleições da Nova Assembléia Constituinte.

> movimentos na tentativa de fazer uma dança contemporânea a partir de nossa cultura. Em Londres, Rita e Lenora apresentaram este trabalho para as professoras Simone Michele e Valerie Preston-Dunlop. Surpreendentemente as duas comentaram: "vocês, brasileiras são muito criativas [...]" (NAVAS & LOBO, 2003, p. 35)

Neste percurso já vemos o claro interesse de Lenora pelas questões brasileiras, mas sempre buscando o diálogo de elementos de nossa cultura, provenientes do universo popular, com outras linguagens do movimento que pudessem se entrecruzar em seu corpo, gerando um processo de investigação. É curioso notar também a informação trazida por Cássia Navas, neste trecho, que nos ratifica uma visão muito comum entre os estrangeiros de que o povo brasileiro é criativo. Ponto de vista, este, muitas vezes atribuído, sem comprovação científica alguma, ao fato de que a criatividade surge da necessidade de soluções inventivas para as problemáticas ligadas à sobrevivência em um país subdesenvolvido. E, em se tratando de arte, a ausência de apoios financeiros efetivos para esta área, ampliaria os efeitos da criatividade como função de encontrar meios de manutenção de uma produção artística continuada. Hipóteses possíveis, mas sem defesa concreta.

Nos anos 80 Lenora freqüentava aulas no *Laban Centre* e depois seguia para Paris onde tomava contato com a anti-ginástica de Thérese Bertherat e a técnica de Mézier. De volta ao Brasil, muda para São Paulo, onde freqüenta aulas com Maria Duschenes, J.C Viola, Sonia Mota e Klauss. Em 86, muda-se para Brasília e funda sua escola, onde começa a investigar mais a fundo as conexões entre as vivências que seu corpo tinha experienciado, o que incluía a cultura popular brasileira. Em 87 estréia *Cogito*, sobre uma poesia do piauiense Torquato Neto, e em 90 estréia *Terra*, ambos com parceria de Eleonora Paiva, como resultados dessa pesquisa.

Após o *Plano Bresser*[84] e a promulgação da Nova Constituição, em 88, a *Companhia Folclórica do Rio – UFRJ* inicia o projeto *Memória Cultural do Rio de Janeiro*, visando fomentar pesquisas baseadas em manifestações folclóricas do estado do

[84] Lançado como tentativa emergencial de combater a inflação. Manteve-se o congelamento de preços e de salários (sem "gatilho" salarial), e, para quando houvesse reajuste, foi instituída a UPR como referência monetária.

Rio. *Riojaneirices* é uma montagem resultante desse processo. Decorrente da circulação desse espetáculo, a companhia experienciou folguedos e danças em diferentes estados brasileiros e, a partir da coleta, do estudo e da análise desses materiais, é criado o espetáculo *Brasileirices*, em 95.

Em Salvador, outra companhia, também folclórica, mas desvinculada da academia e com enfoque um pouco distinto, o *Balé Folclórico da Bahia* é criado em 88 por Walson Botelho e Ninho Reis, visando construir espetáculos baseados em manifestações populares da Bahia. Como é próprio da linguagem popular, a interdisciplinaridade compõe este grupo entrecruzando música, dança, teatro e artes visuais, sob direção de José Carlos Santos, desde 1993.

No site oficial do grupo (http://www.balefolcloricodabahia.com.br) eles se apresentam da seguinte forma:

> [...] O natural aprimoramento técnico-interpretativo de seus profissionais, deve-se ao fato de a Bahia ser a região do Brasil onde podemos encontrar as manifestações populares no dia-a-dia do seu povo e é por esta razão que o BALÉ FOLCLÓRICO DA BAHIA escolheu tais manifestações como tópico de suas pesquisas, demonstrando-as através da dança, música e outros aspectos que compõem o espetáculo, tornando-se, assim, a fonte asseguradora da autenticidade das coreografias apresentadas.
> [...] Com o objetivo de preservar e divulgar, no mais puro estado, as principais manifestações folclóricas da Bahia, o BALÉ FOLCLÓRICO DA BAHIA desenvolveu uma linguagem cênica que parte basicamente dos aspectos populares da cultura baiana atingindo a contemporaneidade do mundo atual, sem, contudo perder suas raízes, não se distanciando, assim, da realidade nacional.

Observamos em primeira instância que a Bahia é colocada como a região e não uma região do Brasil onde as manifestações populares ocorrem diariamente em sua comunidade. Aqui temos a utilização do recurso da metonímia, da parte pelo todo, que coloca a Bahia como sendo a *única* representante do Brasil em termos de cultura popular pois é somente nela que esta cultura consegue manter-se viva no dia a dia da sociedade.

Logo em seguida é posto que as manifestações folclóricas são tópicos demonstráveis pelo grupo, por meio de suas pesquisas. Em outras palavras, as manifestações são comprovadas, patenteadas, confirmadas por eles, a quem cabe a

habilidade de conservar e disseminar, com autenticidade, o que é popular. Olhando por esse prisma, poderíamos traduzir essa ação como espécie de "privatização" da cultura popular. Privatiza-se o que é público para garantir seu cuidado e preservação. É preciso tomar cuidado com este discurso metonímico. É legítimo que o grupo busque um percurso de reprodução e reaproximação de danças populares, visando criar um espaço de trabalho no mercado internacional. No entanto, não é possível afirmar que o *Balé Folclórico da Bahia* assegura "o mais puro estado" das manifestações folclóricas, preservando-as de modo genuíno, pois, a medida em que é retirado um material de contexto, de um espaço público e democrático como a rua, e reinterpretado na constituição de cenas para o palco italiano, visando o lucro, já há uma modificação fundamental na leitura e na estrutura dessas danças. O *Balé Folclórico da Bahia,* portanto, traz um discurso do lucro e do capital, que constrói um outro modo do fazer artístico brasileiro. A Companhia, que dançou na *Bienal de Dança de Lyon* de 94, criou, a partir daí, uma agenda internacional constante, intensificada após seu retorno à Bienal de 96. Com um público alvo bem definido (o estrangeiro), surge, dessa cia, uma dança brasileira que se assume souvenir e, para tanto, marca sua diferença pelo exotismo, a alegria, e a energia em potência máxima. O *Balé Folclórico da Bahia* ainda conta com uma companhia secundária, na sua sede, no Pelourinho, que atua atendendo turistas, especialmente de fora do País. A estilização do maracatu, do maculelê, do samba reggae, da capoeira, do samba de roda, do afixerê, do boi-bumbá, do xaxado, todos "embrulhados em fulgurante papel de alumínio"[85].

É preciso olhar esta questão com uma certa atenção. Sobre a *Bienal de Lyon* que o *Balé Folclórico* participou em 96, segundo Helena Katz[86], Guy Darmet, o curador da Bienal (um dos eventos de dança contemporânea mais importantes do mundo), chega ao Brasil, visando levar como maior representante da dança brasileira o grupo *É o Tchan*. Só a título de contextualização o grupo *É o Tchan* é um grupo de axé que ficou conhecido a partir de 95 por suas letras de duplo sentido e suas danças fortemente sexualizadas (fazem

[85] Aqui nos apropriamos de uma expressão usada por Cássia Navas. NAVAS, Cássia. Palestra Cultura Brasileira: corpo e identidade – um olhar da dança, proferida em 09/06/2008, no Espaço Cultural República Cênica.

[86] KATZ, Helena. Palestra Cultura Brasileira: corpo e identidade – um olhar do corpo e da dança, proferida em 19/06/2008, no Espaço Cultural República Cênica.

alusão à pornografia), sempre encarnadas por duas mulheres (uma loira e uma morena) e um rapaz negro, todos bonitos e "sarados".

Guy Darmet foi convencido por Helena, que o acompanhava naquele momento para colaborar no processo de curadoria da Bienal, a assistir companhias de dança brasileiras que pudessem contribuir para o evento de outros modos, que não apenas com a reafirmação de estereótipos. A Bienal daquele ano seria dedicada ao Brasil – *Aquarela do Brasil. É o Tchan* reforçava todos os clichês possíveis de nosso povo: mulatos, lindas mulheres sexualizadas ao extremo, alegria, explosão, enfim... Eles eram também Brasil. Mas não o Brasil. Especialmente, com a dança contemporânea qualificada que se faz no País e sua infinitude de possibilidades, o *Tchan* definitivamente não representava a única referência de dança para ir à Lyon, mas seguramente garantia uma visão exótica de nossa brasilidade na relação com o olhar estrangeiro.

Realizada a curadoria, o evento decidiu não inserir o *Tchan* em sua programação, no entanto, segundo Helena Katz[87] (2008), a Bienal:

> Foi aberta com o Balé Folclórico da Bahia que, apresentou, todo aquele espetáculo turístico do Balé Folclórico da Bahia, com candomblé, com baiana, com aqueles bailarinos lindíssimos e que terminou... [...] a última cena era o pessoal do Balé Folclórico da Bahia, cantando *La Vie en Rose* em ritmo de candomblé, pra que o pessoal da platéia pudesse cantar junto com o batuque. Assim começou a Bienal brasileira de Lyon. [...] o Balé Folclórico da Bahia deu para o colonizador exatamente o que o colonizador quer continuar pensando o que é dança brasileira autêntica. Candomblé que até canta em francês *La Vie en Rose*. E depois que foi tocada com um batuque lá, virou samba: *"La vie en Rose!"* E saiu todo mundo andando pelo prédio da Bienal de Lyon cantando *La Vie en Rose* em ritmo de samba. Aquelas mulheres chiquérrimas, os homens chiquérrimos porque era um evento de gala. As pessoas tiraram o sapato alto pra poder ir sambar. Quer dizer... isso é o que o colonizador nos devolve de como ele quer continuar nos reconhecendo. Não pode ser dança contemporânea. Dança contemporânea é deles. Eles não sabem fazer candomblé. Então, isso nós podemos fazer. Isso eles não sabem fazer. Nós só temos autorização de fazer artes visuais que eles também não façam. Então, o que o colonizador faz é propriedade privada do colonizador. Ao colonizado resta um pequeno pedaço. E isso o Zizek fala

[87] KATZ, Helena. Palestra Cultura Brasileira: corpo e identidade – um olhar do corpo e da dança, proferida em 19/06/2008, no Espaço Cultural República Cênica.

> que é um processo de uma lógica de inversão. Esse pedaço passa a representar o nosso todo.

A pesquisadora nos alerta, então, para o fato de que, talvez essa busca por uma dança brasileira autêntica, seja mesmo estratégia para entrada em um mercado internacional, no qual o colonizador se mantém ditando as regras que nos fazem exóticos aos seus olhos (a parte que nos cabe e nos diferencia deles é a mesma parte que nos representa como unidade). E nós, por necessidade, por desejo, por interesse, por conveniência ou por simples estado de colonizados que somos e nos mantemos, muitas vezes, entramos no jogo proposto seguindo as ordens determinadas pelos países de primeiro mundo.

O *Balé Folclórico* faz uma opção clara de produzir dança para um mercado externo. Isto não é aspecto negativo nem positivo, apenas fato. Cássia Navas[88] nos ajuda a relativizar esse dado:

> [...] o corpo que chegou em Lyon e a dança (que na verdade, não tem outro jeito, pelo menos a que foi lá, de ser feita sem esses corpos dos brasileiros), ficaram sendo dança como função do diverso. E não dança. [...] Dança com função de ser diversa e não dança como função de dança, que no caso, era brasileira. Todos nós éramos brasileiros. Mas como função de arte, que isso que ficou faltando dizer [...] Ali a dança foi levada com a função de ser diversa, com a função de ser exótica, com a função de vender, com a função de ser sei lá o que, de rodar o mercado de circulação do bem cultural artístico, no nosso caso da dança. Não tem problema isso: artistas ganham dinheiro, pessoas vivem bem com a função de vender, com a função... ninguém na França se incomoda de chegar aqui no Brasil, nas grandes capitais, notadamente, e dizer: "Você é da Nova Dança francesa?" "Sim, sou da Nova Dança francesa." Estamos vendendo, vamos vendendo. Só que eles são dança com função de ser Nova Dança francesa, mas dança como função artística. Dança como arte. Independente do lugar onde ela é. Ninguém nega o lugar de onde é. Mas ela é arte. Porque não tem outro jeito de ser arte se não for em algum lugar. [...] Então essa dança que foi em Lyon é com função de vender, só que foi muito interessante que se esqueceu de dizer que foi como função de ser arte. [...] Essa questão do corpo como função e do corpo com função de, é que, de vez em quando, dá uma certa confusão. As duas possibilidades podem ser conjugadas ao mesmo tempo? Sim. O problema

[88] NAVAS, Cássia. Palestra Cultura Brasileira: corpo e identidade – um olhar da dança, proferida em 09/06/2008, no Espaço Cultural República Cênica.

> é não acreditar só numa e não acreditar só noutra e achar que, a princípio, elas são excludentes entre si.

O *Balé Folclórico,* portanto, ou qualquer outro grupo de dança pode se assumir com função de venda e como função artística, ao mesmo tempo. A questão é que seria necessária uma conscientização que situasse essa decisão como um pedaço de Brasil e não como o Brasil, como um fragmento de Bahia (ou qualquer outro estado), e não como a Bahia (o estado), como uma possibilidade de dança brasileira e não como a dança brasileira. E, fundamentalmente, que, na abertura de concessões para a função de venda, como foi o exemplo do *Balé Folclórico* na Bienal, que seja compreendido de modo lúcido e crítico o percurso de tensão estabelecido entre colonizador e colonizado, domador e domado. E, principalmente, que sejam assumidos os posicionamentos artísticos dentro dessas relações.

Dentro de uma outra perspectiva das danças brasileiras, em Goiânia, ainda em 88, nasceria a *Quasar Cia de Dança,* fundada por Vera Bicalho e pelo coreógrafo Henrique Rodovalho, com a estréia de *Asas.* Seguiram-se os trabalhos *Sob o mesmo azul* (1990), *Não Perturbe* (1992), *Três ao centro* (1992), *O ovo da galinha* (1993) e *Versus* (1994). Este último levaria a companhia para o exterior, antes de se efetivar no panorama brasileiro, o que só foi possível depois do convite para participar do *Carlton Dance Festival. Registro* (1997), *Divíduo* (1998 – momento em que o coreógrafo demarca como amadurecimento de sua linguagem artística), *Coreografia para ouvir* (1999 – sobre nordeste brasileiro), *Mulheres* (2000), *Empresta-me teus olhos* (2001), foram os espetáculos que deram seqüência. Algumas características marcantes dos trabalhos de Henrique são a movimentação vigorosa, veloz e (des) articulada (fragmentação das articulações), com inúmeras suspensões e quedas, o uso recorrente de músicas populares brasileiras e/ou falas de pessoas (utilizadas como se músicas fossem), temáticas voltadas para questões cotidianas brasileiras (normalmente urbanas) e uma linguagem que oscila entre o lirismo e a comicidade. Todos esses elementos associados a um modo de mover-se encontrado por Henrique, a partir dessas características que perpassam a brasilidade, fazem com que o coreógrafo imprima uma marca intensa na danças brasileiras contemporâneas. Em 2003 é inaugurado o *Espaço Quasar*, para pesquisa, experimentação e formação da arte

contemporânea. Em 2004 estréia O +, em 2005 *Só tinha de ser com você* (sobre as músicas de Elis Regina), em 2006 *Uma história invisível* e em 2007 *Por instantes de felicidade.*

Em Belo Horizonte, sob direção de Suely Machado, é fundado, ainda em 88, o *Primeiro Ato.* Com um trabalho, que freqüentemente contempla a criação coletiva, o grupo atua na fronteira entre a dança e o teatro. Passando por temáticas diversas, dentre as quais espetáculos inspirados nas obras de Nelson Rodrigues e Carlos Drummond de Andrade, o grupo, o qual sempre passeia por assuntos baseados na realidade brasileira e na contemporaneidade, não possui coreógrafo residente. Identificamos, fundamentalmente, no trabalho do *Primeiro Ato*, a utilização de gestos cotidianos e de recursos temáticos sobre nossa cultura.

Em São Paulo, de um modo distinto do percurso do *Balé Folclórico da Bahia*, mas também se apropriando de elementos da cultura popular, temos Antônio Nóbrega, que em 89 estréia *O Reino do Meio Dia*, o qual queremos destacar. Por sua original formação em música, Nóbrega sempre privilegia esta linguagem artística na maioria de seus shows, apesar da presença da dança, das artes visuais e do teatro. Três espetáculos, no entanto, marcam fortemente a trajetória do multiperformer na área da dança: *Reino do Meio Dia, Figural e Passo.* Esses três momentos se configuram em passagens onde a dança pede licença e assume a comissão de frente do estímulo criativo. *Reino do Meio Dia,* que se apresenta no *Carlton Dance Festival,* levanta materiais para as discussões sobre uma possível dança brasileira, tal como pode ser visto na crítica de Helena Katz (1989a):

> [...] Este **Reino** instalou, em pleno Teatro Municipal de São Paulo, personagens ancestrais do universo mítico da brasilidade. Lá pelas tantas, se esboçava o porte aristocrático do cavaleiro medieval, a composição clownesca típica da Commedia Del'Arte, ou a fisicalidade das forças elementais de uma natureza entendida como não-cultura.
> O desfile dos tipos de nossa identificação gestual – índio, ibérico, negro – aspira à sincronia, por enquanto moradora do tempo futuro. Com este **O Reino do Meio Dia**, Antônio Nóbrega apenas inicia o porfazer gigantesco que se propôs: formalizar uma dança que mereça o distintivo de brasileira. Ninguém, até então, foi tão longe na proposta. Porque ele é uma espécie de atualização do nosso artista popular. Seu corpo não traz as danças como um portador. Musculatura, dinâmicas, ossos e sangue são o movimento que mostram. Mas com um nível de burilamento de tal qualidade, que se inaugura um novo estágio técnico de maestria.

Helena discute que Nóbrega consegue se aprofundar numa busca por essa brasilidade pois o corpo do intérprete-criador parte de um movimento que lhe é próprio, vivido e não colado a partir de códigos outros, externos à matéria carnal. A autora (1989b), em outro artigo (*O bailado estilo exportação de Nóbrega)*, reforça que a insistência de Nóbrega nessa dança brasileira, foge a questões vinculadas ao exotismo:

> A bagagem de Antônio Nóbrega bem que poderia ostentar o selo "Frevos, maracatus, reisados, guerreiros e bumba-meu-boi **for export**", quando ele desembarcar na Europa, na semana que vem. Pois nosso melhor mestre na síntese entre erudito e popular passará os meses de janeiro e fevereiro dando aulas de dança brasileira na França e em Portugal. A principal diferença entre este **for export** e outros é que, no de Nóbrega, a busca fácil do exótico que encanta os turistas de plantão não tem vez.
> Antônio Nóbrega tem um caso sério com a dança brasileira. Tanto que já produziu **O Reino do Meio Dia**, o maior avanço já realizado por quem busca uma codificação gestual própria de nosso País.

Com uma dança teatralizada, a verticalização nas experimentações de Nóbrega continuam em *Figural*, espetáculo em que ele cria o personagem Tonheta. Essa figura traz em si a imagem do Brasil contraste, que parte de tipos populares para a provocação de sentimentos paradoxais, tais como a dor e a alegria.

Com um enorme hiato elaborando espetáculos onde a dança volta para o segundo plano (embora sempre presente), em *Passo,* de 2008, Nóbrega retoma como foco a busca de seu léxico brasileiro de movimentos. Em seu artigo *Dança é complemento*, de 2002, Helena Katz já comenta sobre a lacuna que Nóbrega deixa nas discussões sobre dança brasileira, na medida em que esta dança se ausenta de uma atuação mais preponderante em seus trabalhos cênicos:

> Aproveito para fazer uma reclamação pública ao Nóbrega. Eu acho que, devido à importância dele, e devido ao que se percebe que ele poderia fazer, ele dedica-se muito pouco à dança. As pesquisas, as misturas que ele realiza como músico, deixam antever que ele seria muito importante também para a dança brasileira. O trabalho que ele fez em *O Marco do Meio Dia,* ainda em estado bruto, continha muitos elementos que antecipavam um desenvolvimento que nunca aconteceu. Nóbrega seria a pessoa mais indicada para dar a forma contemporânea para uma possível

> dança armorial, o que se tornaria uma contribuição espetacular para a cultura brasileira. Como está hoje, não dá para se dizer nem mesmo como é "a dança de Nóbrega". A dança está nos seus espetáculos como complemento. E eu sei que ele seria ótimo. Nóbrega tem um corpo que pode processar todas as misturas, os elementos tradicionais, os elementos contemporâneos, os elementos folclóricos. Ressalto ainda a grande importância do espaço dele aqui em São Paulo, com seus cursos de dança regionais.
> Nóbrega representa o Brasil que mais parece com o que se chama habitualmente de Brasil. Nós sabemos que há um Brasil loirinho de olhos azuis, no Sul, mas quando se fala em Brasil a primeira imagem é a da mistura, do Nordeste com o Norte, com o Oriente, com São Paulo, do urbano com o telúrico e com o lúdico. Esse é o Brasil que o Nóbrega representa.

A escola a que a autora se refere é o *Teatro Brincante,* inaugurado em 92, como ponto de difusão da cultura brasileira com pesquisas sobre músicas e danças do Brasil, que em 95 transforma-se de teatro em escola.

Como podemos observar, a construção do imaginário brasileiro vai se pautando cada vez mais na idéia de miscigenação. Para Helena, Nóbrega é a representação do Brasil em seu ideário diverso, mesclado, porque ele é a mistura da tradição, da contemporaneidade e do folclore, sem tornar o corpo Brasil um clichê.

E, parece que Nóbrega responde ao chamado público de Helena, seis anos depois, com *Passo,* que apresenta não apenas em versão de espetáculo, como também de aula-espetáculo. Na segunda versão, o artista expõe, didaticamente, o léxico da dança que foi cooptando a partir das manifestações populares com as quais conviveu e convive (tais como a capoeira, o frevo e o cavalo marinho), e o modo como as transforma poeticamente na construção da cena.

Sobre a aula-espetáculo *Passo* escrevemos uma crítica, a convite da Secretaria de Cultura de São Paulo, a qual registra esse momento da carreira de Nóbrega:

> O artista destaca várias vezes sua preocupação com a divulgação da cultura brasileira e a importância de um povo conhecer e se reconhecer em sua tradição, em seus valores simbólicos. Mas também aponta que não pretende reproduzir a manifestação popular tal qual ela é realizada em seu ambiente. Ele entende que seu trabalho está justamente no lugar da transformação poética.

> Stuart Hall (2006), sociólogo jamaicano, traz à tona uma reflexão sobre a diferenciação dos conceitos de tradição e tradução. A tradição, segundo Hall, utilizando-se de um conceito de Robins, aborda as identidades que tentam "recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas". Já a tradução, conceito do qual Robins já se apropria de Homi Bhabha, se refere às identidades que "estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é provável que elas sejam outra vez unitárias ou 'puras'".
> Nóbrega talvez esteja no entre. Entre a experiência corporal da tradição, *in loco*, na sua juventude em Recife, e a sua necessidade, enquanto artista, de tradução dessa experiência em proposta cênica, onde pudesse mesclar valores do popular e do erudito, disseminando a brasilidade de que tem tanto orgulho, ao reconstruí-la poeticamente em seu corpo. E é nesse entre e nesse contexto que este artista se pergunta em seu estágio atual de pesquisa, qual o lugar da dança que ele constrói. Deixa indícios de uma possível resposta, ao sugerir que talvez seja o de uma dança brasileira contemporânea, que mantém suas raízes, mas dialoga com o entorno, com o atual, com o momento presente.
> Após vários anos, através dos quais sua atenção criativa se mostrava mais focada em seus encontros com a música e as tecnologias, Passo vem coroar um pensamento do corpo em movimento, sem aparatos. A aula-espetáculo é um corpo que se expressa em experiência viva. É um encontro de gerações. Nóbrega não deixa dúvidas de que o palco é a sua casa, com seu dançar malemolente, que reverbera no espaço e toca o espectador de modo envolvente e delicado. Sua capacidade de reinventar a si mesmo parece não ter limites. Em cena, divide sua experiência com Marina Abib Candusso - namorada de seu filho - e Maria Eugênia Almeida, sua filha, a qual parece ter herdado do pai uma inteligibilidade corpórea que transcende o passo, a técnica e a execução, para encontrar o espaço da poesia, do jogo e da relação. Maturidade e jovialidade se conjugam no palco em uma simbiose artística de alta qualidade.
> Esta versão de Passo é o registro de um percurso saboreado, um documento relevante para a dança contemporânea. É uma aula de movimento, de história, de vida, aberta, compartilhada e vivenciada, sem cenários, figurinos ou projeções. É um espetáculo, produzido no corpo, translúcido, em movimento lírico. É um momento sublime.

Desse modo, é possível percebemos na construção de sua dança, o material que se revela brasileiro e se expõe não de modo exótico, mas apresentando tipificações nacionais como a malemolência, a mandinga, a ginga, a alegria. No entanto, o corpo de Nóbrega também nos deixa entrelinhas de uma brasilidade outra, que nos suspende dos clichês e nos permite preencher os vazios com experiências poéticas.

2.8. Décadas de 90 e 2000

Após a implantação do *Plano Verão*[89]; as primeiras eleições diretas, passado o longo período de ditadura, as quais elegeram Fernando Collor de Melo; e a proposição do *Plano Collor;* Klauss Vianna continuava suas ações em prol das danças brasileiras. Seu livro *A Dança*, publicado em 90, apresenta um capítulo totalmente dedicado a discussões sobre a formação do nosso bailado (dentro dos princípios já abordados no artigo da Revista Horizonte, ao qual nos referimos nesta tese) e, em 1991, ocorre o primeiro curso de formação profissional na *Técnica Klauss Vianna.*

1990 é também a abertura da *Alaya Companhia de Dança*, em Brasília, encabeçada por Lenora Lobo. A companhia nasce de um grupo de estudos, iniciado em 86, no estúdio *Alaya*, para investigar cruzamentos possíveis entre o método Laban e o trabalho de Klauss Vianna. O grupo era composto por Jorge Dupan, Raquel Mendes, Júlio Campos e Jesualdo Eustáquio e produz um primeiro exercício cênico em 90, chamado *A cor*. Em 91 estréiam os espetáculo solos de Lenora, *Nósdestinos*, *A fonte* e *O vôo (um dia teremos Paris)* e em 92 apresentam-se os exercícios cênicos em grupo *Cheio ou vazio*, *Esquinas* e *Ilusões.* O grupo passa por orientações com o bailarino Marcelo Evelin, o qual propõe atividades embasadas em experiências que ele teve com processos criativos da dança-teatro de Pina Bausch.

Marcelo Evelin hoje atua junto ao *Núcleo de Criação do Dirceu* em Teresina, Piauí. Seus últimos dois trabalhos são parte de uma trilogia que começou com *Sertão*, sobre a terra brasileira. O segundo espetáculo *Bull Dancing - Urro do Omi Boi*, fala do homem nordestino por meio da relação com o *Bumba-meu-boi.* A obra que fechará a trilogia pretende falar das relações entre colonizador e colonizado. Evelin mora em Amsterdã desde 86 e tenta resgatar a cultura de seu povo a partir de uma visão crítica de elementos que percorrem a brasilidade. Como é possível notar, esta trilogia agrega ao trabalho artístico de Evelin discussões que partem de aspectos de uma origem nordestina, mas, ao mesmo tempo, suas coreografias se mostram permeáveis às influências que sofre no /do exterior. O

[89] Dentre outras medidas, trocou novamente a moeda corrente de cruzado para cruzado novo (em paridade com o dólar), congelou salários e preços e modificou o índice de rendimento da caderneta.

bailarino, dentro do recorte da dança contemporânea, transita em um lugar onde a temática não se anuncia como pretexto do movimento. Ao contrário, o movimento só ocorre em função do debate temático que é brasileiro e universal, local e global.

Lenora iniciou, em 92, sua atividade como docente do Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da *UnB* (*Universidade de Brasília*). E é nessa fronteira entre a dança e o teatro que o curso lhe permitiu iniciar o processo de estruturação de seu método de trabalho *Teatro do Movimento*, o qual passa pela corporificação da cena (sensibilização e conhecimentos mecânicos e expressivos do corpo), pelo movimento estruturado (organização dos mecanismos de corporificação em movimento) e pelo imaginário criativo (imagens que se mesclam com os vértices de corporificação da cena e movimento estruturado). Em 2002 o *Alaya* tornou-se núcleo permanente de pesquisa e investigação. Os inúmeros espetáculos solos e em grupo, orientados por Lenora sempre por meio de improvisações em sistema de co-autoria com os bailarinos, percorrem o universo da brasilidade, não só por meio de temáticas, mas desse corpo que é trabalhado a partir de sua própria perspectiva de movimento, sem códigos de movimentação determinados. Nesse sentido, as marcas culturais desenhadas em cada corpo vêm à tona na construção criativa, pois estes corpos se manifestam a partir de suas próprias vivências psicofísicas. Como o corpo é cultural, o trabalho desenvolvido por Lenora, portanto, abre espaço para a manifestação de uma brasilidade que se encontra enraizada no corpo. Em nosso trabalho, como veremos no terceiro capítulo, também sustentamos como posicionamento em nosso direcionamento técnico-criativo, a não reprodução de modelos de movimento. Estimulamos que o intérprete-criador seja capaz de reconhecer sua estrutura psicofísica e expressar-se a partir dela, o que promove a percepção desse corpo que se constitui brasileiro.

Enquanto isso, em Belo Horizonte, para o *Grupo Corpo* outra nova fase se inicia em 92, com *21*, que, para Inês Bogéa (2001, p. 28) "[...] serve de divisor de águas, não só para a carreira do Corpo no Brasil, mas também para a definição internacional de certo estilo 'brasileiro' de conceber a dança." Novamente com trilha sonora do mineiro Marco Antônio Guimarães e interpretada pelo *Uakti*, o balé se constrói a partir das variações rítmicas propostas pela música, sempre em divisões e trocas do número 21. Bogéa (2001, p. 289) assim define o espetáculo:

> Não só 14 e 7 e 2 e 3; mas também uma parte 2, que se contrapõe à parte 1. E a separação entre elas ressalta a distância conquistada entre duas danças. Um lá ("Europa", vanguarda, introspecção, reflexão) e um cá ("Brasil", sem tempo definido, extroversão, contentamento). [...] o palco vê-se tomado por gestos marcadamente brasileiros, num novo estilo, ou novo espírito, que é tropical sem ser tropicalista.

E assim *21* inaugura uma série de espetáculos repletos de brasilidade que Rodrigo viria a construir a partir de então. Em seguida foram elaborados: *Nazareth* (1993, música José Miguel Wisnik), *Sete ou oito peças para um ballet* (1994, música Philip Glass e Uakti), *Bach* (1996, música Marco Antônio Guimarães), *Parabelo* (1997, música Tom Zé e José Miguel Wisnik), *Benguelê* (1998, música João Bosco), *O corpo* (2000, música Arnaldo Antunes), *Santagustin* (2002, música Tom Zé e Gilberto Assis), *Lecuona* (2004, música Ernesto Lecuona), *Ongotô* (2005, música Caetano Veloso e José Miguel, Wisnik), *Breu* (2007, música Lenine). Como é possível notar, com exceção de *Lecuona*, Rodrigo trabalha apenas com compositores brasileiros, ainda que inspirados em obras de artistas estrangeiros, como é o caso de *Bach.* Suas composições coreográficas são desenvolvidas a partir das imagens que se organizam dessa experiência sensível da escuta musical. Experiência esta que rege os movimentos desarticulados, com fartos requebros de quadris, gingados de corpos e gestos arredondados e espiralados de braços que desenham os vários corpos que compõem o *Corpo* maior. Maria Rita Kehl (*in* Bogéa, 2001, p. 48) reflete sobre como se dá esta relação rítmica que percorre os caminhos do grupo:

> Do elemento rítmico, posso partir para duas linhas de observação. Uma, a respeito do caráter "brasileiro" (mas não "nacional") das invenções do Corpo. A segunda diz respeito à sexualidade e aos destinos sublimados da sexualidade, nesta dança.
>
> [...] Cabe perguntar o que é que se sublima, aqui – pergunta que remete à minha primeira linha de observação, sobre o caráter brasileiro do Corpo. Devo manter o adjetivo "brasileiro" separado de qualquer conotação nacionalista ou patriótica, e separado também dos elementos de exotismo e facilidades sensuais, a "macumba-pra-turista", no dizer de Nelson Rodrigues, que caracteriza uma certa produção nacional para inglês ver.
>
> É verdade que em algumas passagens os bailarinos e bailarinas do Corpo requebram, chegam mesmo a brincar de cair no samba. É verdade também

> que, como escrevi anteriormente, o ritmo é uma das marcas fortes dos espetáculos do grupo, e os compositores convidados não fogem ao uso de elementos sonoros tanto das nossas tradições regionais quanto da melhor MPB. Figurinos e cenários aludem a elementos do imaginário de um Brasil profundo, como as toscas cabeças de madeira projetadas sobre os bailarinos em *Parabelo*, as vozes trêmulas de cantadores nordestinos ou beatas em procissão de algumas passagens musicais ou o colorido esfarrapado das roupas na segunda parte de *21*.
>
> Mas nada disso serve para ficar uma imagem de Brasil. Nada disso forma uma totalidade apaziguadora, um contorno de pátria que nos contenha e nos identifique a partir de elementos esperados e reconhecidos. Se há uma brasilidade no conjunto das obras do Corpo, ela é fragmentada, incompleta, esfiapada. Ela é só a "sombra de uma palmeira que já não há" evocada pelos desenhos aquáticos e vegetais de algumas passagens de *Uakti* (1998), pois só esta palmeira feita de recordações de outras palmeiras escritas, cantadas e pintadas nos garante a existência de uma frágil e mutante unidade imaginária chamada Brasil.
>
> Quanto à sensualidade que hoje, muito mais do que "o samba, prontidão e outras bossas" (Noel Rosa), é tida como "coisa nossa", só um grande otário não percebe a ironia na expressão do rosto e do corpo dessas moças que rebolam no limite entre a graça e o sensual e a comicidade, no limite entre a exibição de um "saber fazer" e a despretensão do saber brincar. O excesso de sexualidade que vê se tornando cada vez mais característico da cultura brasileira aparece aqui controlada pela técnica e pela alternância entre alguns (poucos) movimentos de fácil assimilação e outros bizarros, que produzem, que produzem um certo estranhamento no espectador e funcionam à guisa de "comentário" do efeito anterior.
>
> Assim, é o mal-estar que advém desta sensualidade excessiva, comercializada, publicitária, quase onipresente na sociedade brasileira que é sublimado no balé do Corpo: ora porque a ironia não permite que o espectador se entregue ao deleite besta da visão de corpos chacoalhantes, ora porque o impacto de figuras fugazes que se transmutam em seu oposto antes de nos dar tempo de compreendê-las nos impressiona neste mesmo lugar *além do corpo* - além dos cinco sentidos e das sensações – que caracteriza o gozo estético.

A autora nos traz dados interessantes sobre questões que construímos a partir desse imaginário brasileiro. Primeiro ela descola a brasilidade de algo que tenha intenções nacionalistas, patrióticas ou ufanistas. Ou seja, não necessariamente porque as peças do *Corpo* contenham elementos de natureza brasileira, significa que ele esteja representando o Brasil enquanto nação ou que possa vir a ser um símbolo desta construção de pátria. O

Brasil, na leitura de Kehl se apresenta ainda como "unidade imaginária" que se compõe de fragmentos os quais sofrem mutações constantes e por isso torna-se escorregadio, impalpável.

Outra questão abordada, diretamente relacionada a essa dissipação da imagem Brasil, é que marcas características presentes no grupo, as quais ganham eco por tenderem a uma tipificação brasileira, tais como o ritmo, o samba, o regionalismo nordestino, a música popular, a sensualidade, perdem *status* de etiqueta demarcadora de território, a medida em que se confundem na precisão do movimento. Movimento este que é paradoxal porque é livre na brincadeira delimitada, solto na prisão dos códigos exigidos, riso fácil na dificuldade de estruturas extremamente complexas. Talvez de fato os bailarinos se apresentem como caricaturas de si mesmos e abusem dos estereótipos brasileiros para parodiarem a própria cultura, mas é inegável que provocam imagens de explosiva alegria, corpos enérgicos, expansivos, e, por vezes, carnavalizados em apoteoses que encerram os espetáculos, sensualizados em seus requebros e fazendo-nos cúmplices com seus olhares e sorrisos marotos. Paródia ou não para quem assiste, fórmula de sucesso e público encontrada por quem faz. Paródia ou não para quem assiste, signos de um símbolo nacional imaginado expostos para identificação imediata: zona de conforto e estabilidade.

Parabelo segue com os elementos que nos aproximam desse *Corpo* dançante, conforme nos mostra Nayse López (1997):

> [...] surge a brasileirice requebrada de Parabelo, a nova criação da companhia, sobre música composta especialmente por Zé Miguel Wisnik e Tom Zé.
> A partir das danças de roda, das procissões, das brigas de rua, dos festejos ao som de baião, xaxado, samba e outras sonoridades, os compositores construíram um edifício - de taipa - onde o público é carregado numa viagem pelo Brasil. A coreografia de Rodrigo parte do gestual ligado a esses ritmos e os mistura, como num alfabeto, ao clássico, criando frases híbridas e cheias de malícia.
> [...] Os pés chutados e quadris insolentes que já surgem e ressurgem no trabalho do Corpo há alguns anos ganham carinhas sorridentes e mãos nas cadeiras, criando uma moldura perfeita para a movimentação inteligente e quase sinfônica em cima da trilha excepcional. Rodrigo reencontra uma maneira única de falar do Brasil, das Minas e dos sertões sem cair no folclore ou na visão acadêmica ou cinematovista. Todas essas influências, de Glauber a Jorge Amado, estão ali, mas sem figurinos literais ou cenário

> agreste. Cabe ao público preencher as muitas lacunas espertamente deixadas pelo espetáculo com sua própria brasilidade.

Nessa fronteira entre abstração e concretude nos mantemos compartilhando a dança desse corpo, cujo centro gerador de movimento é o quadril desde aproximadamente os anos 90. Assim colecionamos os fragmentos brasis que são revelados pouco a pouco. E vamos cabendo, em pedaços, nessa bacia que ora guarda gestos e ora os expõe.

Em *Benguelê* e *Corpo,* a saga continua, conforme nos indica Eliane Moraes (*in* Bogéa, 2001, p. 63):

> Assim como acontece com o "jeito de andar", não é difícil reconhecer certas matrizes gestuais brasileiras nos requebros e molejos dos bailarinos da companhia, como é confirmado pelo próprio coreógrafo, que sempre assinala a influência das danças populares de rua em suas criações. *Benguelê* talvez forneça o exemplo mais evidente dessa referência a elementos da cultura popular do país, já que a coreografia permite identificar todo um conjunto de movimentos inspirados nas congadas, nas folias de Reis e nas quadrilhas. Vale lembrar contudo que, se o estilo coreográfico de Rodrigo se aproxima de um padrão gestual brasileiro, é porque na sua base encontra-se inequivocadamente a bacia, marcando o meio do corpo: "a intenção é que a movimentação parta sempre dela", reafirma.
>
> Até mesmo um espetáculo como *O corpo* (2000), que rompe com as referências às tradições regionais do Brasil para tematizar o imaginário urbano, não deixa de observar tal ênfase na centralidade. [...] Se, a princípio, os movimentos automatizados parecem rendidos à mecânica nervosa do caos cosmopolita, pouco a pouco eles vão desvelando um centro oculto, erotizado, que se oferece como ponto privilegiado de comunicação entre os corpos.

O espetáculo *O Corpo* marca um período de transição para o grupo, que tem o patrocínio da *Shell* rompido e assina um novo contrato com a *Petrobrás.* O trabalho também apresenta algumas mudanças estéticas evidentes, guiadas pela poesia concreta musicada por Arnaldo Antunes, que inspira movimentos mais agressivos em contraposição aos remanescentes movimentos leves, sutis e sensuais, embalados pelo quadril e pela clareza nas (des) articulações corpóreas. A excursão cênica criativa que o grupo vinha fazendo pelo Brasil continua, por meio de sua dança, mudando de ares, como Bogéa (2001, p. 33) aponta:

> O que fazer depois do "Rio" (*Nazareth*), de "Minas" (*Bach*), do "Nordeste" (*Parabelo*) e deste "Brasil negro"[90]? (Tudo entre aspas porque a sugestão não se reduz a temas, nem bandeiras). *Sete ou oito* não entra na lista porque a sugestão não tem região definida: é um Brasil urbano genérico. Faltava um centro atual, faltava um regresso ao centro do próprio corpo também.
>
> [...] Depois de *Parabelo* e *Benguelê*, o esperado seria outra coreografia nutrida no caldeirão da cultura popular. O novo balé não deixa de ser isso; mas a cultura é bem distante dos arquétipos profundos do interior brasileiro, o popular é outro e o resultado não poderia ser mais diferente. Outro povo: outra "tribo" talvez fosse um termo mais apropriado para essa dança (sempre entre aspas) "paulistana".

Ano após ano, o *Corpo* segue à sombra ou, quiçá, à luz das discussões sobre brasilidade. Dentro e fora do Brasil. É preciso considerar que existe uma certa expectativa de Brasil imaginado no ícone que o grupo se tornou, especialmente fora do País. Sobre essas questões gostaríamos de recorrer a Arthur Nestrovski (*in* Bogéa, 2001, p. 92), quando diz:

> Falar da brasilidade, agora, é inevitável; mas já estamos muito longe do auto-exotismo, e o importante é tentar definir que brasilidade é essa.
> [...] Uma arte sem palavras, como a dança, presta-se por excelência à indefinição como modo de angariar sentidos. Não dizer as coisas já foi até uma ética de sobrevivência, nos primeiros anos, quando o trabalho do Corpo não deixava dúvida quanto às suas simpatias ideológicas – mas só para quem fosse capaz de articular, por si, o significado de um retorno às narrativas e aos gestos populares no contexto da opressão vigente. Se a indagação atual não passa mais pela discussão francamente política, isso não quer dizer um abandono do Brasil, como fonte de enigmas e recursos para a imaginação. E há um ganho especial quando o instrumento de trabalho é o corpo, não a língua, e tudo que está para ser dito traduz-se no mais concreto dos não-ditos. Ganhar reduzindo, ou subtrair para somar, talvez seja mesmo um estilo mineiro de minimalismo – embora seja necessário cautela no uso de palavras rapidamente mitologizáveis, como "Minas". É justamente por resistir a este tipo de catalogação fácil (seja do Brasil, seja do mineirismo) que o Corpo continua nos instigando a inventar nossa cultura.
> Não existe uma explicação, afinal, para o que há de mais tangível na arte do coreógrafo: os impulsos físicos de braços, pernas, cabeças. Ali se vê,

[90] O "Brasil negro" a que a autora se refere está em *Benguelê*.

> como nunca, a incorporação da cultura popular, elevada a uma segunda ou terceira potência, sem jamais perder a pulsão da origem. Seria bom não esquecer da reação habitual das platéias, que é um orgulho patriótico, pela mera existência de uma companhia como o Corpo. Isso tem a ver, em parte, com a competência técnica e empresarial [...] Mas diz respeito, também, ao que há de especificamente "nosso", nesta arte que quase nunca resvala em brasileirismos. A medida das coisas, aqui, é fundamental; e provavelmente impossível de quantificar. É mais um jeito do que uma receita, mais uma disciplina do que uma liberdade, mais uma intuição do que não fazer do que um vocabulário pronto.
> Os resultados têm sua dose de ambigüidades: fora do Brasil, tendem a ser lidos de uma óptica folclorizante, por mais sofisticada que seja; entre nós, já foram vistos com as lentes invertidas, como importação das modernidades. É possível que haja uma parcela de verdade nessas distorções. Mas seria difícil achar muitos exemplos de outros grupos que tenham dito tanto quanto esse sobre o que temos sido e o que somos. Mesmo dois movimentos contrários, de exportação e importação, precisariam ser compreendidos no horizonte de uma travessia que o Corpo vem fazendo, sabiamente, através dos anos. Alguma coisa, no modo brasileiro que o Corpo põe em cena, reconhece transfigurações que não são só da dança, mas da cultura em geral. E quem não percebe que a dança, ali, é uma arte do não, tanto ou mais que do sim?
> [...] Movimento, música, gênero, história: tudo é impasse. O impasse fundador continua, afinal, sendo o corpo – "o corpo em si, mistério", como dizia o poeta mineiro. E nesse corpo, "jamais apreendido", há substância sem fim para a dança brasileira do Corpo.

O autor nos desperta, portanto, para esse corpo-ponte, que se transforma em passagem para experiências diversas. Este corpo que está na passagem. Entre o erudito e o popular, o externo e o interno, o nacional e o estrangeiro, o folclórico e o importado. Mas que vai gingando, com jeitinho, esquivando, abraçando, expulsando, concebendo, sugerindo, insinuando e permitindo que o espectador faça a sua leitura nas entrelinhas que, recorridas vezes, envolvem aspectos da criação de um Brasil imaginado.

Em busca, também, de nossas raízes, mas sob a perspectiva das manifestações de origem negra, Rui Moreira inicia a *Será Quê?*. O bailarino, que havia integrado profissionalmente o *Cisne Negro,* o *Primeiro Ato* e o *Balé da Cidade de São Paulo,* estava dançando no *Corpo*, mas inquieto dentro da companhia porque queria manifestar-se enquanto artista, a partir de suas próprias questões temáticas, dentro do universo da brasilidade. Em 92, Gil Amâncio o convida para trabalhar junto com ele e com o

percussionista Guga. Sem saber ao certo que caminhos seguiriam, começaram a reunir-se para improvisar. Segundo Rui [91]:

> [...] a gente começa a se encontrar, começamos a falar de congado, de candomblé, festa black, é, samba, coisas que eram parte do nosso universo genético, que eram herança do nosso universo genético, uma bagagem, porque, genética mesmo. E aí é muito legal porque eles tocavam e eu dançava. Começaram a vir coisas que eu não imaginava que o meu corpo tinha [...]

Rui, nesse percurso que desembocou na *Será Quê?*, já demonstra desde a origem da companhia o interesse por elementos da cultura afro-brasileira, que ele considera material de cunho genético. Do ponto de vista da hereditariedade as características culturais seriam transmitidas biologicamente e não socialmente. E essa é a possibilidade que se aponta em seu trabalho.

A *Será Quê?*, desde 92, vem num processo contínuo de aprofundamento no entrecruzamento entre as linguagens da dança, do teatro e da música, reunindo artistas de *street dance*, dança afro, capoeira, músicos etc. E é nesse universo que Rui, ao lado de Bete Arenque, busca um processo criativo baseado em pesquisas fundamentadas, muitas vezes englobando a experiência do campo, a partir do entendimento de manifestações populares tradicionais na sua comunicação com a Pós-Modernidade.

É nítida a proposta de Rui em encontrar uma dança impregnada de brasilidade, mas sem ignorar as contaminações sofridas na era globalizante. Essa é a proposição que o acompanha desde o princípio do grupo e que se verticaliza na recente produção artística de uma trilogia. *Ês quis*, primeiro espetáculo da trilogia, criado para rua, estreou em 2007 e aborda o sincretismo religioso na orientação de fé por Nossa Senhora do Rosário. O segundo, *Q'Eu Isse*, é construído a partir de provocações ao imaginário mnemônico dos intérpretes, seguidas de pesquisas de campo em comunidades quilombolas, indígenas e ocupações. A idéia da trilogia partiu de um prêmio recebido pelo coreógrafo (*Bolsa Vitae*) para pesquisar festejos afro-mineiros. A pesquisa se intitulava *Ês quis q'eu isse co ês,* que, inspirado na sonoridade banto, quer dizer *Eles quiseram que eu fosse com eles.*

[91] Entrevista cedida a autora desta tese, em agosto de 2007.

Contemporaneizado, o título foi fragmentado e desdobrado em três etapas criativas. O terceiro espetáculo está em fase de elaboração.

Rui, portanto, investiga com afinco o que podem ser essas danças brasileiras contemporâneas em seu próprio fazer artístico, partindo do contato com a cultura popular (rural, indígena e urbana) e lidando com aspectos de sua própria genética. Não por acaso, no caminho para verificar sua hipótese, sua companhia é composta predominantemente por negros e o ponto de partida para os estudos é de um questionamento "identitário" sobre a cultura negra, o que, mesmo no século XXI, se faz caso raro e plausível.

No Brasil de 1992, o governo sofria denúncias de corrupção, o que levou estudantes *caras pintadas*, influenciados pela televisão, saírem às ruas pedindo o *impeachment* do presidente. As acusações contra Collor foram comprovadas e ele renunciou. Em meio a eleição de Itamar Franco e a implantação do *Plano Real*[92], a dança ganhou um importante evento, no Rio de Janeiro, que persiste até a atualidade: o *Panorama RioArte de Dança*[93], atual *Festival Panorama.* Em 1990 Regina Miranda houvera organizado uma primeira edição do *Fórum de Dança*, no Museu de Arte Moderna, o qual trouxe campo fértil para discussões sobre a dança contemporânea e a diversidade que ela representava, especialmente no Rio de Janeiro, palco do evento. Lia Rodrigues iniciou seu grupo a partir deste evento, com Paula Nestorov e Jacqueline Mota. Lia, formada em balé clássico, ex-bailarina da *Cia de Maguy Marin* e da *Cia de Atores Bailarinos*, antes de montar a *Lia Rodrigues Cia de Danças*, em 90, no entanto, cria em 87 o *Atelier de Coreografia*, com João Saldanha, que mantém a Cia até hoje. Na época, o *Atelier* contou com as participações de Deborah Colker, Marise Reis, Jacqueline Mota e Lúcia Aratanha. O evento *Olhar contemporâneo da dança*, criado por João e Lia, e o favorável contexto às discussões em dança, criado anteriormente pelo *Fórum de Dança Contemporânea* (organizado por Regina Miranda) e pela *Mostra de Novos Coreógrafos* (organizada por Lilia Kuperman),

---

[92] O *Plano Real* visava combater a hiperinflação e para isso, dentre outras ações, aumentou impostos, cortou gastos públicos, reduziu tarifas de importação, criou em 94 a URV (unidade real de valor), indexador que corrigia preços, salários e serviços. Quatro meses depois seria implantada nova moeda: o real, que se manteve supervalorizado. Se por um lado, o plano reduziu significativamente a inflação, por outro causou aumento da dívida interna e aumento de desemprego gerado pela política cambial que favorecia a importação.

[93] Para maiores informações sobre o *Panorama RioArte de Dança*, consultar: PAVLOVA; PEREIRA, R., 2001.

certamente foram motivos que levaram a então diretora da divisão de música do Rio Arte (ligada à Secretaria Municipal de Cultura do RJ), Lilian Zaremba, a convidar Lia para a curadoria do *I Panorama de Dança Contemporânea*, que ocorreu dentro da segunda edição do *Rio Arte Contemporânea.* O Festival teve a curadoria de Lia Rodrigues. A partir de 98 esta função é dividida com Roberto Pereira e em 2004, Lia assume apenas a função de diretora, deixando a curadoria para Eduardo Bonito e Nayse López, até desligar-se totalmente do projeto, em 2005.

O percurso que o *Festival Panorama* desenha até hoje tem uma interferência muito forte nas danças brasileiras contemporâneas. Primeiro porque, como vitrine nacional e internacional de criações artísticas, com intensa participação de críticos e curadores do mundo todo, cria um sistema de "validação" da dança contemporânea no Brasil por meio do painel que constrói ano a ano. Depois porque tornou-se berço de várias iniciativas de dança contemporânea que se mantêm até a atualidade, como foi o caso da *Cia Deborah Colker.*

Em 93 Déborah Colker é convidada para participar do festival e aceita a proposta, apresentando *Um trabalho inacabado*. Após o festival, é convidada a participar do *Carlton Dance Festival.* Assim se inicia o processo de sua companhia que estréia com *Vulcão*, em 1994. Atualmente com nove espetáculos no currículo, a Cia de Deborah tem sucesso internacional e, ao lado do *Corpo* e de *Lia Rodrigues Cia de Danças,* se faz uma das companhias mais representativas das danças brasileiras contemporâneas no exterior. Suas obras são identificadas pelo grande vigor físico. Ela considera que seu trabalho é um misto de cores, como o Brasil, e que por meio dele ela leva "a beleza e a criatividade desse estranho lugar, em que convivem a miséria e a riqueza". (COLKER *apud* GÓES, 2007, p. 231). Seu espetáculo *Nó*, cuja temática central é o desejo, foi escolhido, em 2006, pelo *Barbican Theatre*, de Londres, para compor a programação do evento *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture,* que celebrava o movimento tropicalista. Segundo Débora, o trabalho foi convidado a integrar o evento, provavelmente pela sua idéia de "miscigenação, liberdade e originalidade que seu trabalho propõe" (PEREIRA, 2006). Seu nome está sempre vinculado a uma idéia de brasilidade e, embora seus temas estejam freqüentemente ligados a situações cotidianas, não há nada que os vincule de modo mais

direto com a cultura brasileira. No entanto, Deborah considera que "respira e mexe como brasileira", pois, como indivíduo, é contaminada socialmente, o que certamente traz influências para suas composições.

Se nos atemos ao exemplo de Déborah com o *Barbican Theatre* veremos novamente como a questão curatorial de festivais e eventos colabora para gerar esse imaginário do que é a dança no Brasil ou a representação dela. São escolhas determinadas que impõem uma visão sobre a dança que se faz no País, a partir de uma fração de um todo. No Brasil, o próprio *Festival Panorama* é um exemplo que, por meio de sua curadoria, recorta um olhar sobre a dança brasileira e serve como uma pré-curadoria para festivais do mundo inteiro. Sabemos que o recorte curatorial é o meio encontrado para a realização desses festivais. A única questão é que a dança que está nesses lugares deve ser entendida dentro de um processo metonímico.

A *Bienal de Lyon de 96* foi um caso que encontrou importante ponto de referência no *Panorama.* Após conhecer Lia Rodrigues, em 93, na *Oficina de Dança* organizada por Dulce Aquino, em Salvador, Guy Darmet retornaria ao Brasil em 1995, como convidado do *Panorama.* Como efeito de sua presença, Lia, que houvera aberto outras edições a bailarinos de fora do Rio, realizou uma curadoria que privilegiava predominantemente companhias cariocas.

E podemos perceber a surpresa de Guy Darmet (DARMET *apud* PAVLOVA & PEREIRA, 2001, p. 109) ao comentar a dança contemporânea no Rio de Janeiro, grande cartão postal do Brasil no exterior:

> Meu primeiro contato com a dança carioca aconteceu em torno do Panorama, em 1995. Foi lá também que conheci muitas personalidades da dança brasileira como João Saldanha, Lia Rodrigues, Márcia Milhazes e outros que não foram a Lyon. O que me interessou e surpreendeu foi a modernidade. Era um festival de dança contemporânea, numa cidade que do ponto de vista internacional era muito mais conhecida pelo seu carnaval do que pela dança contemporânea. Descobri essa dança muito original e seus bailarinos que trabalhavam em direções muito diferentes, mas que, ao mesmo tempo, também estavam muito ligados às suas raízes. Para mim isso foi muito interessante porque a dança contemporânea na Europa se envergonha de suas raízes. É uma dança que se inspira muito mais nos grandes mestres americanos, como Merce Cunningham, do que nas tradições européias mais antigas. O que me chamou a atenção foi que

> Lia trabalhava com um autor brasileiro, que Márcia era muito inspirada pela religião e por fenômenos muito brasileiros. Os outros também trabalhavam com músicas tradicionais.

Apesar de, como já vimos, a Bienal não ter resistido à tentação de forçar a estereotipagem de nossa dança, com os sambas e candomblés estilizados "para turista ver", é perceptível que o *Panorama* e a posterior colaboração de Helena Katz (conforme vimos), contribuiu com a desmistificação de que o Brasil só pode ser visto por esse prisma. Agora Darmet poderia fazer opções dentro de dois blocos de "pedaços" dessa dança brasileira. De todo modo, o vínculo com as raízes, ou seja, com elementos que nos identificam diretamente como Brasil e, portanto, como "diferentes", foi o que despertou a atenção do curador. E ele focaliza essas raízes no uso de músicas tradicionais, de literatura brasileira como fonte de inspiração criativa e da religião como tema de pesquisa, assim como nos casos das companhias de Lia Rodrigues e Márcia Milhazes, as quais são muito conhecidas por sua proximidade com a brasilidade, justamente por estes motivos.

A *Cia Márcia Milhazes*, de 94, é muito ligada ao estudo da cultura brasileira e suas raízes, pesquisando gestos cotidianos do homem brasileiro e músicas nacionais, e fazendo referências à nossa literatura (como foi o caso de sua trilogia sobre obras de Mário de Andrade – *Santa Cruz* (1995), *A Rosa e o Caju* (1998) e *Joaquim Maria* (2000). Segundo a coreógrafa (MILHAZES *apud* PAVLOVA, 2008):

> Meus pais sempre amaram ser brasileiros. Isso talvez explique a brasilidade que as pessoas vêem nos nossos trabalhos. As cores da obra da Bia ou as trilhas dos meus espetáculos [Márcia garimpa obras brasileiras históricas] têm a ver com isso [...]

Uma vez mais, as questões das cores vibrantes, muito provavelmente ligadas à imagem de País tropical, e das músicas brasileiras, aparecem como justificativa para essa identificação de uma brasilidade. E Márcia atribui a interferência dessas características no seu trabalho e no de sua irmã Beatriz (parceira que elabora muitas de suas cenografias) ao vínculo afetivo que seus pais sempre tiveram com a sua pátria. É como se esse sentimento de pertencimento e de amor ao País de origem pudesse ser considerado como bem simbólico adquirido em formação educacional e/ou hereditariedade.

Lia Rodrigues, em sua companhia, vem marcando um caminho de leituras críticas e releituras de tradições populares e da realidade urbana brasileira. Em entrevista à revista eletrônica da Casa Hoffmann, *Relâche*[94], em fevereiro de 2004, Lia fala sobre sua idéia de brasilidade:

> Penso que existem vários 'brasis'. E que se pode olhar a cultura brasileira pelos prismas mais diversos e em cada um vamos encontrar produções culturais também extremamente diversificadas.

E complementa o pensamento com outra resposta, quando é questionada sobre como julgar o que é ser brasileiro, qual a relevância dessa questão, e quem determina o carimbo "*Made in Brazil*" nas obras de dança:

> Se olharmos para a falta de programas consistentes de política pública para a cultura, do governo Fernando Henrique e do governo Lula (até agora, fevereiro de 2004) para as artes cênicas, eu diria que o governo deveria preocupar-se menos com a questão de quem é mais ou menos brasileiro e trabalhar realmente no sentido de criar o que ainda não existe: um verdadeiro programa de financiamento e difusão dos produtos culturais, com regras claras e democráticas de aplicação. E, principalmente, que faça um real investimento financeiro.

Notamos que Lia aborda a relação com a pluralidade que nos caracteriza fortemente, e, logo em seguida, acerca-se de critérios políticos para a discussão. Lia indica que a preocupação com o debate sobre brasilidade vem de órgãos governamentais, como modo de desviar a atenção da população de assuntos relevantes como a criação de políticas públicas efetivas para as artes.

O posicionamento político de Lia em relação à realidade brasileira é contundente e isso reflete em suas produções e nos modos de sobrevivência de sua companhia. Em 2003, recebeu um convite de Silvia Soter, que na época estava envolvida com a *Escola de Dança da Maré,* para aproximar-se da favela da Maré, o que fez surgir uma parceria com o *CEASM* (*Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré* - ONG criada em 97 por moradores e ex-moradores da comunidade, a maioria com estudo universitário). Sua

[94] Disponível em: *<http: //www.fccdigital.com.br/relache/05_edicoes/ed01_entrevista _lia/05_ed 01_ entrevistas_ lia01.htm>*. Acesso em: 11 de novembro de 2008.

companhia tornou-se residente na *Casa de Cultura da Maré*. Além da forte intervenção cultural e social no espaço, um dos resultados do convívio diário com a favela foi a criação do espetáculo *Encarnado*. O espetáculo, que estreou em 2005 e no final de 2007 já havia realizado mais de cem apresentações em onze países:

> [...] não pode ser bem compreendido fora do ambiente em que foi criado. Esse seu caráter de processo permanente carrega o dia a dia de quem vai descobrindo como conviver com tiroteios, bloqueios de rua promovidos por disputas entre facções inimigas, como compartilhar com um arquitetura que trabalha com outra definição de espaço, como enfrentar o desafio de criar em um calor de 44°, como desvendar todo um outro código de comunicação.
> [...] *Encarnado* tem o mérito de nos fazer pensar sobre a extensão e a profundidade das dores que importam. (KATZ, 2007)

A obra, como mostra Helena Katz, está totalmente impregnada pelo ambiente em que foi criado. De toda forma, lidar com aspectos sociais brasileiros, de modo crítico, é uma constante nos trabalhos de Lia. É mais um modo de enxergar a brasilidade e (re) construí-la constantemente. Nos espetáculos de Lia, os corpos culturalmente brasileiros movem-se na condição de debaterem uma questão cara aos intérpretes-criadores. Eles dançam como modo de problematizar idéias e pensamentos que povoam seu cotidiano. A estética em seu trabalho se apresenta como conseqüência de algo que interessa ao grupo discutir.

Na trajetória que estamos delineando, teremos o surgimento da *Staccato*, no Rio de Janeiro de 1993. A companhia carioca foi criada por Paulo Caldas, o qual havia se formado em balé clássico com Maria Olenewa e freqüentado a escola de Angel Vianna, onde sofreu determinantes influências de contato improvisação. No início da pesquisa, que incluía a experiência em técnica clássica, contato improvisação e sistema Laban de análise de movimentos, Paulo convidou Maria Alice Poppe (também na escola Angel Vianna) para trabalhar com ele. A parceria durou até 2004. Mais tarde a estrutura da companhia se modificaria para um núcleo estável que hoje conta com seis bailarinos, iluminador, produtor e diretor/coreógrafo, dentro de estudos da dramaturgia do movimento. A interrelação com a linguagem cinematográfica é uma constante no trabalho da *Staccato*.

Dentre os espetáculos com esse perfil estão *Falso Movimento* (1996), *LightMotiv* (1998), *Quase Cinema* (2000) e *Filme* (2006). Hoje Maria Alice leciona na *Faculdade / Escola Angel Vianna*, assim como Paulo Caldas, que ainda ministra aulas na *UniverCidade*. A *Staccato* prima por um trabalho estético fortemente influenciado por códigos europeus. Não há traços evidentes de brasilidade detectados em seus trabalhos. No entanto, como coreógrafo brasileiro que cria dentro de uma topografia Brasil, identificamos que a brasilidade de suas criações está compreendida no modo como ele articula a composição de suas danças, influenciado cotidianamente pela cultura urbana que o cerca. O modo como ele percebe o seu entorno, dialoga com ele e o reelabora no contato com códigos externos (principalmente contato improvisação e balé clássico), se faz perceptível nas escolhas cênicas que apresenta.

Em 1994, é fundado, em Florianópolis, o *Grupo Cena 11*[95]. O grupo trabalha com um vocabulário de quedas de alto impacto e recuperações, além de uma movimentação desarticulada, causando a impressão de borrões que reverberam no espaço. O comportamento de risco é o lugar onde a trupe, liderada pelo coreógrafo residente Alejandro Ahmed, experimenta suas relações com o mundo, testando limites e os efeitos de causa e conseqüência provenientes dessas vivências. O envolvimento com tecnologia, pensada como extensão do corpo, também é uma constante do grupo que tem, em suas pesquisas continuadas, preocupação com os modos de interferir e ser interferido pelo público, o que lhes faz criar mecanismos de interação com o espectador. Os resultados cênicos que apresentam costumam trazer posicionamentos políticos, freqüentemente pautados nas relações sujeito-objeto, homem-máquina, diretamente ligados a um modo próprio de enxergar a sociedade contemporânea. Suas obras são: *Respostas sobre Dor* (1994); *O Novo Cangaço* (1996); *In'Perfeito* (1997); *A Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos* (1998); *Violência* (2000); *Projeto SKR* (2002); *SKINNERBOX* (2005) e *Pequenas frestas de ficção sobre realidade insistente* (2007).

[95] Para maiores informações sobre o Grupo Cena 11, consultar SPANGHERO, 2003.

O trabalho do *Cena 11* discute de um modo intenso aspectos sociais, dentro das relações humanas atuais, o que nos traz para uma reflexão sobre nossas questões cotidianas e locais. Nos transporta, freqüentemente, para debates que percorrem um corpo paradoxalmente cuidado e violentado, frágil e poderoso, marginal e central.

Em nosso giro caleidoscópico, se retornarmos ao Rio de Janeiro, ainda em 94, verificaremos a abertura do Curso de Graduação em Dança na *UFRJ* (*Universidade Federal do Rio de Janeiro*), que oferece Bacharelado em período noturno, dentro da escola de Educação Física. O curso foi implantado com base na pesquisa de Helenita Sá Earp, denominada *Teoria dos Fundamentos da Dança* (*TFD*). Helenita implantou a dança no Departamento de Educação Física na década de 40. A *TFD*, inicialmente chamada como Sistema Universal de Dança, não partia de modelos para o ensino, nem de cópias, mas sim da aplicação de princípios de movimento, visando um corpo íntegro. Os fundamentos de movimento organizados por Helenita foram: movimento, espaço, forma, dinâmica e tempo. No terceiro capítulo, é possível identificar que nosso trabalho em técnica-criação também se pauta em conceitos, rompendo com essa idéia de modelos pedagógicos a serem seguidos. Assim, entendemos que o corpo se organiza de modo autônomo, capaz de conscientizar-se de seu próprio funcionamento e de suas possibilidades, a partir de características culturais inerentes.[96]

Ainda em 94, Ana Mondini e Gabriela Delias criam uma companhia que já se diluiria em 95, chamada *República da Dança.* As duas obras que criaram *Forró for all*, de 94 e *Mar Dito Mar*, de 95, foram construídas a partir de relações com a cultura brasileira e contou com a participação de vários bailarinos que permanecem trabalhando até a atualidade com dança contemporânea, como Armando Aurich (atual *Balé da Cidade de São Paulo – Cia 2*), Claudia Palma (atual *Balé da Cidade de São Paulo – Cia 2)*, Miriam Druwe (atual *Cia Druw*), Key Sawao (atual *Key Zetta e Cia)* e Sergio Rocha (atual *Repentistas do corpo*), dentre outros.

No Rio de Janeiro, provavelmente embalados pela estabilidade financeira (promovida pelo novo presidente Fernando Henrique Cardoso) e pela efervescência da dança na cena carioca, é instaurado o *Programa RioArte de Subvenção à dança carioca* que

[96] Para maiores informações sobre o trabalho de Helenita Sá Earp, consultar: EARP, 2001; e MOTTA, 2006.

duraria de 1995 a 2005. O programa consistia na aplicação de verbas para a manutenção anual das companhias de dança residentes na cidade do Rio de Janeiro. *Cia dos Atores, Vacilou Dançou* e *Deborah Colker* foram as primeiras favorecidas. A subvenção foi aumentando gradativamente para sete, onze e treze companhias, sem aumentar, de modo proporcional, o montante de verba geral destinado no primeiro ano da ação. Em 2005 o programa foi extinto, deixando órfãos: *Trupe do Passo* (Duda Maia), *Companhia Steven Harper*, *Companhia de Dança Dani Lima*, *Companhia de Dança Márcia Rubin*, *Paula Nestorov Companhia*, *Ana Vitória Dança Contemporânea*, Renato Vieira Companhia de Dança, Companhia Carlota Portella – Vacilou Dançou, *Staccato Companhia de Dança* (Paulo Caldas), *Dupla de Dança Ikswalsinats* (Frederico Paredes e Gustavo Ciríaco), *Márcia Milhazes Dança Contemporânea*, *Os Dois Companhia de Dança* (Giselda Fernandes) e *Esther Weitzman Companhia de Dança.* Parte desses grupos haviam sido formados no seio do *Panorama.* O período de subsídios gerou uma estruturação mais consistente dos grupos beneficiados e o aprofundamento de suas pesquisas na área das danças brasileiras contemporâneas.

Concomitante a essa efervescência artística no Rio, em 1995 é fundado o *Estúdio Nova Dança*, em São Paulo, por Tica Lemos, Thelma Bonavita, Lu Favoretto e Adriana Grechi. A idéia era criar um espaço diferente para a criação onde o corpo pudesse estar "desterritorializado", ou seja, um corpo que alargasse fronteiras, na experimentação criativa, sem comprometer-se com nenhuma linguagem específica. O *Estúdio* abrigou pesquisas coordenadas por Adriana Grechi, de 95 a 99, com a *Cia Nova Dança,* e de 99 a 2002 com a *Cia Nova Dança 2.* Também acolheu as pesquisas desenvolvidas por Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos, com a *Cia Nova Dança 4*, desde 96; por Lu Favoretto, com a *Cia Nova Dança 8*, desde 2000; e por Maurício Paoli Oliveira, desde 2003, com a *Cia Nada Dança.* O *Estúdio* teve suas atividades encerradas em 2007, mas as *Cias Nova Dança 4* e *Nova Dança 8* permanecem na cidade de São Paulo e os cursos regulares transferiram-se para a *Sala Crisantempo* (2004), e para o *Espaço* (2004). Grechi mantém suas pesquisas com o *Núcleo Artérias* (2002), no *Estúdio Nave.* Os trabalhos desenvolvidos pelo Nova Dança sempre foram pautados na conscientização corporal e na improvisação (Tica Lemos introduziu o contato improvisação no Brasil) e seus trabalhos cênicos, apesar das distinções

estéticas e de pesquisa, permeavam temáticas sobre a condição do homem na sociedade contemporânea, dialogando sempre com o tempo atual, o espaço e a sociedade. Apesar das influências européias, o *Nova Dança 4* trabalha diretamente com e na cultura popular urbana, deixando-se permear por esse universo e também interferindo nele. Desse modo, a brasilidade se estabelece na companhia, principalmente, pelo diálogo que ela mantém com o meio que a cerca, localizado culturalmente na brasilidade cotidiana e cosmopolita.

A dança contemporânea começa a abrir espaços no Brasil para troca, investigação e pesquisa. Desde 96, por exemplo, existe o *Festival Internacional de Dança do Recife*, cujo um dos principais articuladores é Arnaldo Siqueira. Em 2003 o festival tornou-se público, oficialmente. O evento é de extrema importância ao Nordeste do País, pois coloca a produção artística de Pernambuco no foco nacional e internacional, gerando apresentações, espetáculos, processos colaborativos de residência, entre outras atividades, que fomentam a dança local. Também em 96 é criado *o FID – Fórum Internacional de Dança*, em Belo Horizonte. O evento tem finalidades semelhantes ao *Panorama* e ao *Festival do Recife:* proporcionar a circulação de espetáculos e informações sobre dança, fomentar a dança local, gerar intercâmbios artísticos, co-produções, debates, oficinas, palestras, formação de público. No ano seguinte, temos a criação da *Bienal Internacional de Par em Par de Dança do Ceará*, com curadoria de David Bessa Linhares e Andréa Bardawil, seguindo, de maneira parecida, as propostas artísticas dos outros dois festivais.

A quantidade de grupos dentro das danças brasileiras contemporâneas que começaram a surgir também estava crescendo em alta velocidade. 1997 é ano de criação de vários grupos, dentre eles *República Cênica, Grial* e *Basirah.*

O *República Cênica*, de Campinas, foi criado por Fernando Aleixo, enquanto ainda era aluno de Graduação do Curso de Artes Cênicas da UNICAMP. Com orientação corporal da professora Marília Vieira (dança), o grupo nasce de uma proposta de entrecruzamento de linguagens entre dança, teatro, música e artes visuais em função da construção de um trabalho cênico. Além de Fernando, faziam parte da primeira etapa do grupo: Cátia Massotti, Dirceu de Carvalho e Luciano Gentile (direção), todos do teatro, Luiz Canôa e Ulysses Bourbon, da música, e Tatiana Severo Lins, das artes visuais. Com exceção de Marília, que é professora do Departamento de Artes Corporais da *UNICAMP*,

os outros integrantes, na época, estavam vinculados ou próximos a se vincular aos programas de Graduação na *UNICAMP* relacionados à sua área de formação. Após dois anos de pesquisas, o grupo estreou a peça *A Fábula da Morte Rubra*, baseada no conto *The Mask of the Red Death: a Fantasy"*, de Edgar Allan Poe.

Após o término dos cursos universitários da maioria dos participantes, o grupo começou a passar por uma transformação. O ano de 2000 demarcou as saídas de Dirceu, Luiz, Ulysses e Marília e a nossa entrada. O interesse por temáticas acerca do cotidiano brasileiro começaria aqui, com o espetáculo *A história que eu contei...* O espetáculo foi inspirado no percurso histórico e no estudo dos hábitos e comportamentos brasileiros dos períodos da *Independência do Brasil* e da *Proclamação da República.* Foi apresentado na *Maria Fumaça de Campinas*. No mesmo ano, estreou *Voz Mercê*, espetáculo baseado no universo caipira (falas, gestos, *causos*). A partir desse ano o grupo passou a trabalhar com apenas duas pessoas em seu núcleo permanente, mas até hoje conta com a colaboração de outros artistas de modo constante, como são os casos de Elinaldo Meira (artista visual e videomaker), Ivan Avelar (artista gráfico) e Marcelo Verdial (fotógrafo).

Criado em 2001 *Reminiscências* aborda a questão da violência contra a mulher; *Ambulante*, de 2004, discute a mercantilização do corpo e da dança, inspirado na figura do ambulante de rua (espetáculo de dança apresentado predominantemente na rua); montado em 2005, *Entre Goivas e Cinzel*, apresentado no ambiente escolar, desenvolve uma visão crítica do sistema educacional brasileiro; em 2007, *Sobre caviar, chucrute e chuleio*, de 2007, discute o neoliberalismo e as relações corpo-poder na sociedade brasileira; e *Transparência da Carne*, também de 2008, discute a violência urbana, a partir da experiência brasileira.

2005 é uma nova fase para o grupo, que adquire um imóvel, o reforma parcialmente e inicia suas atividades internas dentro da sede. Em comemoração aos dez anos de existência, o grupo, em 2007, abre a sede para público, com atividades de pesquisa, formação e apresentações em sua sala multiuso.

Todos os trabalhos do *República Cênica* pressupõem pesquisa de campo, seja por meio do estudos de livros, vídeos e fotografias, seja por meio de observação de personagens e *habitats*, não com o olhar da mímesis corpórea, mas sim visando a contaminação

imagética que o contato com o outro pode provocar. Nas etapas de trabalho são desenvolvidos estudos sobre a dramaturgia do corpo na construção poética da cena, onde são abordadas as linhas temáticas: a dança da personagem, a corporeidade da voz e o vocabulário poético do intérprete-criador. As trilhas sonoras são sempre permeadas por músicas brasileiras e/ou compostas para os espetáculos por artistas brasileiros. O convívio crítico com questões do popular e do urbano na sociedade brasileira e a preocupação em buscar interatividade com o público são recorrentes no trabalho do *República.*

Em 2004 participamos da *Bienal SESC de Dança*, na cidade de Santos, em São Paulo, cuja temática era *O corpo brasileiro na dança.* Verificamos, naquele momento, como ainda se fazem presentes discussões acerca das possíveis "marcas" que nos evidenciam como brasileiros enquanto dançamos. A nossa participação na *Bienal* se deu como espectadora das atividades (apresentações e debates) e como intérprete-criadora, com a apresentação do espetáculo *Ambulante.*

Por ocasião da *Bienal,* três curadores escreveram pareceres críticos sobre a temática do evento e sobre nosso trabalho. Eram eles: Wilton Garcia, professor doutor em Comunicação e Estética do Áudio-visual pela *Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA-USP*, pós-doutor sobre corpo-contemporâneo do Depto. de Multimeios da *UNICAMP*/SP; Rosana van Langendonck, professora doutora e pesquisadora em processo de criação em dança, no Centro de Estudos de Crítica Genética e Centro de Estudos do Corpo pela *Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP*; e Daniela Gatti, docente do Depto. de Artes Corporais da *Universidade Estadual de Campinas* (*UNICAMP*).

Sobre o evento, Daniela Gatti[97] escreveu:

> [...] pude observar e refletir junto aos criadores, as diversas interpretações sob *O corpo brasileiro na dança* - tema feliz em sua escolha - que possibilita a investigação de um corpo construído a partir de suas raízes e memórias, resgatando uma trajetória na construção de uma identidade. Sendo assim, esta *Bienal de Dança*, em particular, vem abrir portas para difundir as diversas culturas

[97] Material retirado do site do evento: http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/bienaldanca2004, em 16/11/2004.

regionais e seus respectivos movimentos de tradição e modernidade em dança no país.

Podemos observar como a questão do corpo brasileiro, aqui, é tratada nas dimensões da diversidade e da regionalidade, da tradição no diálogo com a modernidade, da busca pelas nossas raízes e memórias visando a construção de uma singularidade. Daniela nos traz, portanto, várias questões que apontam para o olhar que temos instaurado em uma idéia de brasilidade que nos difere de outras nacionalidades, em alguma medida.

Wilton Garcia[98] complementa essa discussão com uma abordagem que singulariza características desse corpo brasileiro, mas também o traz para uma zona de instabilidade:

> O despojamento do corpo na versatilidade da dança contemporânea brasileira aparece numa efervescência de movimentos (des) construídos. Uma visualidade repleta de giros frenéticos e assumidos inscreve-se pelo rebolado, embolado, nas marcas de um corpo que abana, balança e ginga sua dança. Em especial, a vivacidade desses bailarinos/as arranca aplausos! Diante de imagens poéticas, o requebrado, o molejo, e o sorriso cedem lugar ao diálogo vigoroso da dança com a assinatura de uma brasilidade sincrética. Articula-se o inevitável instante de uma escritura corpórea entre dorso, tronco, pernas e/ou quadril. Na expressão da fluidez, nota-se a presença corporal como algo vital na dança visual brasileira!
> A presença do/a bailarino/a toca, indubitavelmente, os efeitos plásticos das coreografias camaleônicas. Ser e estar tornam-se (de) marcação ímpar de territórios fronteiriços, que na sua contingência elege o corpo como instrumento de uma rítmica dançante. O corpo, assim, surge como o limite da imagem e do movimento. Seu deslocamento investe numa fina configuração que impregna-se de traços do ambiente: contexto de intenções inesgotáveis de cada artista. A expansão estética desse corpo dançante privilegia a garra conquistada pelo esforço físico e intelectual. Do encanto à graça, a força singular da brasilidade desenha uma dança atual no seu estado híbrido de provisoriedades, que compartilham de improvisações herméticas!
> As (trans/de) formações do corpo, aqui, exaure uma peculiaridade tenaz, capaz de incitar a platéia com a elaboração de vestígios imagéticos. Observo a representação do inusitado enigma transcorporal no registro dessa dança visual. Balançar o corpo ao embalo de uma rítmica multiforme e mexer com o público, ao mesmo tempo, não é tarefa fácil. Tento descrever sutilezas audaciosas que a dança contemporânea brasileira ressalta como um *entre-lugar* – espaço de (inter) subjetividades.

[98] Material retirado do site do evento: http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/bienaldanca2004, em 16/11/2004.

O corpo rebolado, embolado, gingado, balançado, requebrado, repleto de molejo, alegria e vigor está no texto de Wilton Garcia, tal qual em nossa brasilidade inventada e por nós reafirmada todos os dias. E esse corpo, claro, enquanto corpo que dança, reflete este imaginário no trabalho cênico que produz, por impregnar-se desses traços do ambiente, como propõe Garcia. No entanto, o autor também traz essa dança contemporânea brasileira para o entre-lugar do hibridismo, da provisoriedade, das (inter) subjetividades. Ou seja, para o lugar da licença poética, da efemeridade, da permissividade das contaminações, da possibilidade real de indefinição dada pela própria natureza do movimento. E Rosana[99] corrobora com essas discussões, quando diz:

> Participar da seleção prática da "IV Bienal SESC de Dança" que estabeleceu como tema "o corpo brasileiro na dança", não foi tarefa fácil. Esse conceito ainda não está formado e torna-se busca incessante nos corpos de nossos bailarinos contemporâneos. A idéia é polêmica e por vezes produz entendimentos equivocados.
> [...] A mim coube a missão de ler os signos culturais das propostas coreográficas apresentadas.
> A grande diversidade étnica e cultural de nosso país com muitos contrastes nas crenças, hábitos e valores apresenta uma cultura em constante simbiose e transformação. Essa pluralidade cultural, resultado da mistura de idéias importadas de outras civilizações aliada a nossos saberes, transforma-se numa cultura híbrida.
> Não basta transformar uma dança regional em espetáculo cênico, para que tenhamos um corpo brasileiro na dança, pois essa perderia seu *habitat*, seu ambiente cultural, sua espontaneidade de manifestação popular, adquirindo uma outra textura no corpo dos bailarinos e na estrutura coreográfica. A grande diversidade observada transforma um corpo em muitos outros corpos que são forjados conforme suas relações com o ambiente.
> A dificuldade da escolha desse corpo, resultado co-evolutivo da hibridização cultural, foi para mim um desafio que veio estimular questões que me levaram a pensar: que corpo é esse? Questão instigante, também, para quem busca a resposta em seu próprio corpo.

Com a fala da autora, retomamos apontamentos sobre nossa diversidade no corpo e na dança. A questão cultural como bem simbólico continuamente contaminado e

[99] Material retirado do site do evento: http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/bienaldanca2004, em 16/11/2004.

transformado, também é recuperada. Esses são pontos cruciais para o entendimento de brasilidade que estamos construindo nesse capítulo.

Rosana também nos chama atenção para a questão de que, a brasilidade do corpo na dança não está necessariamente simplificada ao fato da "reprodução" de manifestações populares e sua organização em formato de espetáculo, retirando-as de seu contexto natural. Entendemos que iniciativas nesse sentido, embora possíveis e muito presentes, provocam um deslocamento que não está nem no lugar da própria manifestação, nem da tradução literal, e nem parte para uma transcriação, como diria Haroldo de Campos (1992), o que se estagna em clichês pré-determinados que não são transformados poeticamente e, portanto, dissipam a dimensão criativa. É nesse sentido, acreditamos, que esteja o alerta de Rosana. Trabalhos que partem da cópia, no entanto, existem e são legítimos, conforme vimos ocorrer com o *Balé Folclórico da Bahia.* Não se pode negar, também, que mesmo no processo de reprodução há uma apropriação de conteúdo e uma exposição desse processo de ressignificação. O que não há é uma escrita poética e reflexiva que permita uma autonomia técnico-criativa e uma ampliação de possibilidades artísticas. O nosso trabalho não se localiza neste contexto, mas no âmbito da transcriação, visando o redimensionamento do nosso fazer artístico no diálogo entre cultura popular urbana e dança contemporânea.

Neste campo da tradução criativa, nessa conexão entre tradição e modernidade, para a qual Daniela Gatti já nos despertava, encontramos trabalhos que nos trazem rico material para possíveis discussões acerca dessas danças brasileiras contemporâneas, como é o caso de produções artísticas que já citamos, como as de Graziela Rodrigues e Antônio Nóbrega, entre outros.

Todos esses questionamentos vieram ao encontro de nosso trabalho artístico em potência máxima, já que a curadoria do evento se deu a partir desse olhar sobre brasilidade. Alguns dos comentários nos trouxeram para o campo da problematização de nossa pesquisa artística, o que nos instigou à realização da presente tese.

Rosana van Langendonck[100] escreveu sobre o *Ambulante:*

[100] Retirado do parecer crítico entregue ao Grupo República Cênica, em retorno curatorial que selecionou o espetáculo *Ambulante* para a *Bienal SESC de Dança* 2004.

> A idéia de trazer para a cena sentimentos antagônicos como angústias e sofrimentos versus alegria e bom humor, na pele de uma ambulante, dentro da proposta de "corpo brasileiro na dança", mostra originalidade quando você insere a personagem na cultura do mundo capitalista.

É importante percebermos que, para Rosana, a originalidade na construção de um corpo brasileiro aparece, em nosso trabalho, quando inserimos a temática pautada em personagens da urbe brasileira e nos conflitos que se estabelecem na relação destes com o cotidiano, aliada a um discurso crítico ao mercantilismo. Ou seja, é exatamente nesse entremeio, nesse lugar de instabilidade e revolução causado pelo diálogo entre o local e o global, que se dá o entendimento da brasilidade. Entendemos que a singularidade de um percurso artístico se constrói no modo como essa brasilidade se organiza no corpo-cultura em relação com a temática trabalhada, e na maneira como esse tema se articula em seus desdobramentos possíveis.

E as provocações que construímos a partir dos pareceres continuam com os comentários de Daniela Gatti[101] a respeito de nosso trabalho:

> *Ambulante* vem com o intuito de reconhecer e resgatar o universo desses personagens brasileiros não só como meio ilustrativo de transpor para linguagem artística o ambiente em que este se insere, mas também de ironizar, expressando a real condição da sociedade brasileira contemporânea.
> Aproveitando o caráter de crítica, a intérprete estabelece um paralelo com a dança onde mostra ironicamente a relação da arte do corpo e movimento enquanto mercadoria. Traz a idéia de "Corpo Brasileiro na Dança" sob um olhar atento, perceptivo e crítico, em que dialoga com o seu tempo, apontando os atuais problemas referentes ao universo da arte e da sociedade.
> Sob o foco da interpretação e gestualidade cabe ressaltar o potencial expressivo que o corpo da intérprete transporta para o espaço cênico. [...] Enquanto estrutura coreográfica, *Ambulante* traça uma coerência de sentidos quando organiza seus signos, metaforizando os significados das palavras em relação a determinados gestos e objetos cênicos trazidos para a cena, dando margem para o espectador interpretá-los.

Observamos, a partir do texto, que o *Ambulante* reconhece e resgata matéria da cultura brasileira (universo de personagens que habitam em nosso País) e expressa sua

[101] Retirado do parecer crítico entregue ao Grupo República Cênica, em retorno curatorial que selecionou o espetáculo *Ambulante* para a *Bienal SESC de Dança* 2004.

condição na contemporaneidade por meio da crítica realizada de modo irônico. Condição esta relativizada por seu constante processo de reinvenção da realidade. O jeito jocoso utilizado como recurso para a crítica se potencializa no verbo e no movimento, como gestual metafórico dos signos cotidianos de uma possibilidade-Brasil pesquisada em campo. Assim, durante o processo de composição artística, o intérprete-criador recolhe, nas ruas, impressões e sensações de corpos brasileiros, reelabora esse percurso experimental em vivência laboratorial e constrói caleidoscopicamente, em si, um modo de perceber e refletir aquele pedaço escolhido da sociedade brasileira.

Contribuindo ainda mais para as instigações proporcionadas pelo espetáculo e suas leituras, Wilton Garcia[102] escreveu sobre o *Ambulante:*

> O trabalho artístico contempla o público como uma antropologia cultural do urbano. A metrópole e seus percalços, seus estorvos. Mais que isso, como uma antropologia visual do corpo, a cidade e seus cidadãos, seus personagens. Os signos e a movimentação propostos por esta pesquisa coreográfica formalizam um tecido cultural que, visivelmente, equaciona uma noção de corpo brasileiro na dança contemporânea.
> Para além de uma linguagem acessível, a interpretação torna-se um aspecto fundante das manobras entre os camelôs (vendedores de rua em sua economia informal) e a (re) elaboração enfática sobre a mercantilização da dança como produto de consumo no país e no mundo. Registra-se uma fina camada de elementos do break, do hip-hop, do funk, do jazz.

O texto de Garcia nos revela uma leitura sobre o trabalho que contempla o hibridismo em sua linguagem, discute a brasilidade em sua relação de urbanidade e "contemporaniza" esta dança em uma visão crítica sobre o mercantilismo mundial. Ou seja, o espetáculo *Ambulante* ao mesmo tempo em que esboça uma cultura brasileira, a estabelece na transitoriedade de um universo mais amplo que o nacional. O espetáculo colabora com o resgate da contaminação em rede, sofrida a todo momento pelo corpo e pela dança ali instaurados. E retoma, também, essa contextura no diálogo com signos do imaginário brasileiro incrustados nesse mesmo corpo e nessa mesma dança. Signos estes

[102] Retirado do parecer crítico entregue ao Grupo República Cênica, em retorno curatorial que selecionou o espetáculo *Ambulante* para a *Bienal SESC de Dança* 2004.

que passam pelo popular urbano, pelos contrastes do País, pela ironia, pela malandragem, pelo samba, pelo homem cordial, pela extroversão, pela expansividade, pela movimentação espiralada, pela exacerbação do corpo.

Com signos, também evidentes, desse imaginário brasileiro, retirados do contato com aspectos da cultura popular, o *Grupo Grial,* de Recife, é fruto do movimento *Armorial* e é fundado com apoio de Ariano Suassuna. Maria Paula Rêgo, diretora do grupo, desenvolve um trabalho acerca das manifestações populares de Recife, da improvisação e da dança contemporânea. Após estada no *Balé Popular de Recife*, de 82 a 89 e em Londres, de 89 a 96, instaura o grupo para se aprofundar nas pesquisas de linguagem que provocam o cruzamento dessas ações de dança contemporânea embasadas no popular. O primeiro espetáculo foi *A Demanda do Graal Dançado*, seguido de três espetáculos de rua, instigados pelo local de ensaio (teatro ao ar livre no Sítio Trindade): *Auto do Estudante que se Vendeu ao Diabo* (1999), *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* (2000) e *Uma Mulher Vestida de Sol - Romeu e Julieta* (2001). Em 2003, criou *O Pasto,* e *Folheto V - Hemisfério Sol*, o qual incluía rapel. Desenvolveu a trilogia *A parte que nos cabe* que engloba *Brincadeira de Mulato* (2005), *Ilha Brasil Vertigem* (2006), *Castanha sua cor* (2007). Em 2008 produziu *Cordel Azul* (auto de Natal). Com composições distintas, alguns espetáculos contam com brincantes, com bailarinos e/ou com Maria Paula atuando. Finalmente, com o *Grial,* foi implantado o conceito de balé armorial instituído por Suassuna.

O grupo *Basirah*, de Brasília, também inicia suas atividades em 1997. Giselle Rodrigues, que havia ficado no grupo *Endança* desde sua fundação até sua dissolução, de 1980 a 1996, sob direção de Luiz Mendonça, começara a experimentar, nessa estrutura, o exercício da composição. Ora com Márcia Duarte, também fundadora do *Endança*, ora com o próprio Luiz, Giselle compartilhava orientações de processos criativos que influenciariam em seu percurso posterior. Após o *Endança,* Giselle montou um trabalho com Giovane Aguiar[103] e, em seguida, uniu-se a Yara de Cunto para formar o *Espaço Vivo da Dança*, na *Faculdade Dulcina de Moraes.* A idéia era trocar informações e estabelecer um espaço de encontro entre artistas locais. O projeto cresceu e gerou o *Basirah* (nome dado por Marisa

[103] Coordenador do Festival Novadança, de Brasília, desde 1996.

Godoy), que estreou com *Monólogo de Dois*. Giselle recebe uma bolsa para estudar em Londres e enquanto isso Marisa Godoy assumiu o grupo. Até 2005, o *Basirah* se manteria com a proposição de movimentos partindo do coreógrafo, embora sempre houvesse partilhas de idéias e pequenas frestas de colaboração prática com os intérpretes. Em 98 estrearam três espetáculos, *Profundo Dia Azul,* que Giselle coreografou, *So-As-Sur-Cor*, de Hugo Rodas, *Quero as Cousas que existem, não o tempo que medem*, de Marisa Godoy. Em 99 Giselle Rodrigues dirigiu *O Homem na* Parede. Em parceria com Márcia Duarte e Howard Soneklar, estreou *Sebastião*, em 2000. Em 2001, em parceria com Luiz Mendonça e Felícia Johansen, é a vez de *Técnicas Românticas para se desafogar alguém.* Em 2002, *Uroboros;* em 2004, com direção de Alessandro Brandão, *Eu só existo quando você me olha;* em 2006, Giselle volta a dirigir em *De Água e Sal* e em seguida em *2* (2008). Com temáticas que percorrem os universos de Sebastião Salgado, Plínio Marcos e/ou reflexões sobre o cotidiano no universo contemporâneo, o grupo, resvala, a todo momento, em aspectos da brasilidade, de modo a indagar seu entorno. Sobre a questão da dança contemporânea brasileira, Giselle diz (RODRIGUES; 2006, p. 35):

> Reconhecemos que no Brasil houve, e há, influências constantes das danças produzidas nos Estados Unidos e Europa. Parte dessa produção nacional são tingidas de particularidades culturais, onde alguns estilos se voltaram para a criação de um repertório de raízes brasileiras, como é o caso dos já citados Klaus (*sic*) e Angel Vianna e o Ballet Stagium, além do grupo Corpo, Antônio Nóbrega, Graziela Rodrigues, grupo Alaya (DF) e mais recentemente, na novíssima geração de coreógrafos temos Ângelo Madureira. Independente desse compromisso com a brasilidade, existe uma outra vertente da dança contemporânea no Brasil que se desenvolve, e também chega aos nossos dias. Apesar de estar permeada por idéias estrangeiras, essa outra vertente traz no corpo e no pensamento a cultura de nosso povo, acostumado com a diversidade, de corpos, de climas, de trejeitos, de comidas, de língua, que soma a esses ingredientes culturais específicos, a possibilidade de utilização de elementos e características da contemporaneidade, do aparato tecnológico, das linguagens midiáticas, revelando singularidades e diferentes temas nas criações que põem em discussão a conjuntura atual do homem. Esse foi o caso do Endança, Dois ao Absurdo e Eliana Carneiro, por exemplo no Distrito Federal nas décadas de 1980 e 1990,[104] e atualmente é o caso no Brasil da, Quasar Cia. de Dança (GO), Lia Rodrigues (RJ), Cena 11 (SC), Cia. Nova Dança

[104] Para mais informações sobre a dança em Brasília, veja DE CUNTO, Yara e MARTINELLI, Susi, *A História que se Dança.* Brasília: sem editora, 2005.

> (SP), Márcia Duarte (DF), Dudude Herman (MG), Dani Lima (RJ), Cristina Moura (RJ), Wagner Schwartz (MG), Luiz Abreu (SP), Ana Teixeira (SP) e Cristian Duarte (SP) dentre vários outros. Considero que o próprio Basirah se insere nesse perfil. Além disso, temos a inserção da cultura de rua, a exemplo de Bruno Beltrão (RJ) com seu hip hop contemporâneo, bem como o trânsito do movimento com as novas tecnologias e várias outras poéticas.

De acordo com o texto, Giselle Rodrigues entende que a dança contemporânea pode ser realizada a partir de dois prismas possíveis: 1) o do compromisso direto com a brasilidade, que é aquele que surge do diálogo com a cultura popular e 2) e o da relação inerente que é dada pela cultura tangível, a qual se localiza no corpo em transmissibilidade constante com o ambiente, gerando singularidades na criação. Giselle se identifica com a segunda hipótese. Temos, ainda, em sua fala, o insistente dado da diversidade assinalado, o que significa que, mesmo se separados nesses blocos hipotéticos de possibilidades criativas, somos diversos e, portanto, diferentes uns dos outros nos modos de processar a cena, bem como de organizá-la.

Cássia Navas discute esse assunto da diversidade, a partir da experiência da *Bienal de Lyon* de 96[105]:

> Somos diversos, então tem isso, mais aquilo, mais aquilo, mais aquilo, diversos somos. [...] E os jornalistas internacionais cobertos de vários preconceitos ou pós-conceitos, porque tem preconceito que é pós-conceito, então têm os preconceitos e pós-conceitos e mesmo os brasileiros só falando na diversidade, na diversidade e de um mosaico que você olhava e não sabia o que estava acontecendo e eles tentando dar um nome àquilo. O Guy Darmet até tentou porque disse que tinha um alinhavo vermelho, que alinhavava tudo. Enfim... as pessoas fazendo teorias em cima de uma justaposição, em princípio, o diverso seria uma justaposição de diferentes. Foi indo, foi indo até que um dia uma jornalista francesa, que era crítica, na época, mais jornalista que crítica, do *Liberación*, jornal bastante importante francês, mas que é feito basicamente pra Paris e pra região, mas circula, nas artes, circula no País inteiro, escreveu uma crítica pra um jornal suíço, de Genevré. E o título da crítica, da reportagem era: "A dança brasileira não existe. Lyon convidou um mosaico de artistas mestiços." Olha só que título! "A dança brasileira não existe", em letras garrafais. Era uma página. Aí embaixo: "Lyon

[105] NAVAS, Cássia. Palestra Cultura Brasileira: corpo e identidade – um olhar da dança, proferida em 09/06/2008, no Espaço Cultural República Cênica.

> convidou um mosaico de artistas mestiços". Aquilo gerou uma revolta, não nos artistas porque os artistas estavam muito contentes, mas nos jornalistas reunidos brasileiros, sobretudo, os que estavam lá. Mas, como assim nós não existimos? Porque então assim, os mestiços não existem? [...] Nós não existimos porque somos mestiços? Nós não existimos porque somos mosaicos? Nós não existimos porque não existimos? Ou porque não somos ordem unida? [...] Então você tira prestígio do curador se você fala que ele levou pra lá uma dança que não existe. Então, pra quê gastar tanto dinheiro com uma dança que não existe? Vocês percebem como a coisa vai se debulhando? A matéria vertente da vida vai escorrendo pra outros lugares, que não só a questão da arte. E isso é uma questão artística, de certa maneira. O que essa moça e esse editor estavam dizendo com isso? Era uma questão da ordem unida, quer dizer, existiria se a gente fosse menos mestiço, mais mestiço? Primeiro, mestiços todos somos. Vindos de um pai e de uma mãe, no mínimo, o que a gente pode ser é mestiço. Então, o conceito de mestiçagem desde sempre é uma questão cultural. Depois, o que essa moça estava a nos dizer e a cobrar? Mas, afinal, quem você são? Diversos sabemos que vocês são, mas vocês são diversos como? E aí, eu uso, no Doutorado que resultou dessa pesquisa, de uma imagem - tem todo um capítulo, que é pequeno no livro, mas no Doutorado é maior - que eu comparei o discurso da diversidade como um papel de embrulho que, no caso da Bienal de Lyon, envolvia o todo da dança que lá estava, brilhante, como um papel de bombom, como um papel de ovo de Páscoa, brilhante a ponto de se parecer, aquele embrulho. Eu fiz uma comparação com essas grandes torres espelhadas de escritórios. [...] eu me baseei num teórico do Pós-Modernismo que chama Jameson, trabalhando com a questão de que, nas torres espelhadas, que é uma arquitetura pós-moderna, você, na verdade, você não enxerga o prédio, você enxerga a quem nele se mira. O que tá dentro do prédio não importa muito. O prédio funciona como uma rebateção de simulacros. [...] Então além desse papel alumínio da diversidade embrulhar e tornar opaco, porque é uma coisa brilhante, é brilhante: "Somos diversos! Ah! Somos diversos!" É uma coisa chique, ele é fulgurantemente interessante. Além dele impedir a visão e um possível aprofundamento do que é essa diversidade empilhada, porque em Lyon nós estávamos empilhados. [...] Somos todos iguais nesta noite, estamos todos empilhados no mesmo edifício, embrulhados nesse fulgurante papel de alumínio.

Navas levanta alguns apontamentos de nosso interesse:

1) Nos aponta a interferência determinante da mídia na imposição de conceitos e definições sobre a dança que se faz no Brasil;
2) Nos alerta para os pré-conceitos existentes por parte dos jornalistas internacionais em relação à diversidade das danças brasileiras contemporâneas, pela dificuldade que encontram em classificá-la;

3) Nos mostra que nós brasileiros nos colocamos na situação de diversos, muitas vezes, como explicação simplificada da complexidade que isso representa, o que nos mascara, nos pasteuriza. Portanto, identifica os riscos da chancela da diversidade, que pode turvar a visão e apagar as singularidades.
4) Assinala para a necessidade do curador de justificar em público uma linha curatorial por razões políticas e econômicas (investimento cultural financeiro). Isso determina o recorte que se fará sobre as danças brasileiras contemporâneas em um evento;
5) Demonstra que a mestiçagem, dependendo do modo como é vista, pode ser entendida como inerente a qualquer corpo humano. O que nos singulariza é a maneira como essa mistura se organiza em cada um;

Enfim, nos vemos totalmente imersos no paradoxo que essa busca por uma brasilidade nos coloca. O interessante é a possibilidade de reconhecermos nessa diversidade as singularidades que compõem cada universo, para resistirmos contra a pausteurização proposta pelas leis de mercado, mas sem termos que, necessariamente, nos tornarmos exóticos e/ou estereotipados para sermos considerados singulares. Isso porque o estereótipo não traz especificidade, mas sim a própria massificação. Por isso, em nossa criação artística identificamos e reconhecemos a existência dos clichês, mas não nos fixamos e/ou nos condicionamos a esta realidade.

Em 2000, Ângelo Madureira e Ana Catarina estavam na busca dessa brasilidade quando fundam, em São Paulo, a *Escola Brasílica de Música e Dança*. Num período em que os cursos de graduação em dança avançavam pelo País[106], o casal de bailarinos abria cursos livres nas trilhas da dança armorial. Ângelo, dissidente do *Balé Popular de Recife* e Ana Catarina, com formação em balé clássico (dançou no *Cisne Negro* por cinco anos), mesclaram suas diferentes experiências no desenvolvimento de uma linguagem própria. Em

[106] Em 1998 é implantado o curso de licenciatura na *UNICRUZ* (*Universidade de Cruz Alta*), no Rio Grande do Sul. Em São Paulo são criados, em 99 bacharelado e licenciatura na *Anhembi Morumbi* e bacharelado na *PUC* em Comunicação e Artes do Corpo. O ano de 2001 traz a abertura de mais dois cursos de graduação em dança: o bacharelado e a licenciatura na *Faculdade Angel Vianna* (*FAV*), no Rio de Janeiro e na *Universidade do Estado do Amazonas* (*UEA*). Em 2002, a *Universidade Estadual do Rio Grande do Sul* (*UERGS*) passa a oferecer habilitação em licenciatura em dança e, no mesmo ano, a *Universidade Federal de Viçosa* (*UFV*), em Minas Gerais, abre bacharelado e licenciatura na área.

seus trabalhos a dupla mistura o popular ao erudito e aborda temáticas predominantemente voltadas para discussões sobre manifestações pernambucanas, sobre seu próprio processo de trabalho (em exercício de metalinguagem), sobre as condições do artista da dança no Brasil. Desse modo, o conceito de brasilidade cerca os espetáculos da dupla, tais como *Clandestino* (2005), *Como?* (2006), *Somtir* (2003), *Outras formas* (2004), *Delírio Remix, Brasilibaque* e *O nome científico da formiga* (2008). A dança parece ser o meio de expressão para estes artistas brasileiros discutirem suas próprias questões sócio-culturais.

As discussões sobre as danças brasileiras contemporâneas continuam a se disseminar em outras terras e, enquanto o Brasil assiste Luís Inácio Lula da Silva, ex-líder sindicalista, subir ao poder, na Alemanha é criado o *Move Berlim.* Este festival de danças brasileiras contemporâneas ocorre em Berlim, Alemanha, e é idealizado e coordenado por um brasileiro, Wagner Carvalho. O evento tem se demonstrado, assim como já abordamos sobre outros festivais, um elemento determinante sobre um possível recorte do panorama das danças brasileiras contemporâneas. Ora privilegiando os regionalismos com seus diferentes sotaques, ora dando atenção a trabalhos de cunho político e social, o processo curatorial, por essência, apresenta-se limitador e compositor de uma imagem da dança contemporânea que se faz no Brasil.

Um evento de natureza brasileira que se realiza em uma cidade européia, por si só, traz um dado de exotismo. Inserem-se aí todos os fetiches imaginados dos trópicos e uma boa dose de zona de tensão nas relações de poder entre países ricos e países subdesenvolvidos, como já vimos no caso da *Bienal de Lyon.* Para reduzir esse efeito causado pelo desconhecimento, caberia aos curadores a proposta de ações efetivas que, para além da mostra de produções artísticas, promovesse discussões temáticas sobre as danças brasileiras contemporâneas. Este evento parece caminhar nessa direção, embora, claro, apresente um recorte: sua trajetória indica tendências curatoriais pautadas predominantemente em temáticas acerca da cultura popular, especialmente a cultura negra.

Na mesma linha de raciocínio, no que se refere à promoção de discussões teórico-práticas sobre as danças brasileiras contemporâneas, em 2005 é formalizado o *Circuito Brasileiro de Festivais Internacionais de Dança* que envolve o *Festival Internacional de Dança do Recife, a Bienal de Par em Par do Ceará,* o *FID* e o *Festival Panorama.* A

parceria entre os festivais ocorreu visando o fomento à circulação em dança no Brasil, de artistas nacionais e internacionais. Se, por um lado, a união gera saldos muito positivos de cooperação nacional e internacional e, em certa medida garante a continuidade dos eventos, por outro, o sistema de curadoria (que inclui curadores de festivais estrangeiros) torna-se muito restrito, o que amplifica a problemática levantada anteriormente sobre a validação de trabalhos das danças brasileiras contemporâneas. Os festivais nacionais e internacionais, ao lado da crítica especializada, que, em nosso País, é bem reduzida, acabam cumprindo a função de dar a chancela oficial de quem está englobado no rol dos artistas brasileiros contemporâneos. No entanto, as danças brasileiras contemporâneas abarcam, simultaneamente, manifestações artísticas que ocorrem dentro e fora desse circuito de validação.

Os últimos anos foram marcados pelo surgimento de inúmeros artistas da dança e de pequenos grupos, muitos oriundos das universidades[107] (ex-alunos de graduação ou de pós-graduação), como é o caso do *Giz de Cena* (SP) e *Carmem Gomide,* os quais entrevistamos, *Juliana Moraes* (SP), *Grupo das Excaravelhas* (Campinas), *EnOutros* (Campinas), *Salão do Movimento* (Campinas), *Tugudum* (Campinas), *Valéria Vicente* (Recife), *Candice Didonet* (São Paulo). Outros são artistas dissidentes de companhias de dança, como são os casos da *Quick Cia de Dança* (Belo Horizonte), de *Lavínia Bizotto* (Rio de Janeiro) etc. Há grupos originados na *Dança de Rua*, como a *Membros Cia de Dança* (Macaé), *Dança de Rua de Niterói* (Niterói), *Dança de Rua de Uberlândia* (Uberlândia), *Vanilton Lakka* (Uberlândia), *Discípulos do Ritmo* (São Paulo), entre outros. Há grupos nascidos em academias de dança, como o *Gestus* (Araraquara), *Uai que dança* (Uberlândia), *Camaleão* (Belo Horizonte), *Cia Experimental de Dança* (Belém). E ainda há um recente movimento expressivo de coletivos como *Movasse* (Belo Horizonte), *O 12* (Votorantim), *KD* (Sorocaba), *Quadra Pessoas e Idéias* (Votorantim), *Núcleo de Criação do Dirceu* (Piauí), *Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial* (Curitiba), *Flux Cia de Dança* (Ipatinga), *Hibridus* (Ipatinga), *Movimento Dança Recife* (Recife). Além desses artistas, temos os

[107] Em 2007 é implantada a licenciatura em dança na *Universidade Federal de Alagoas* (*UFAL*) e em 2008 a licenciatura na *Universidade Federal de Pernambuco.*

intérprete-criadores de uma geração anterior, composta por *Mariana Muniz* (São Paulo), *Uxa Xavier* (São Paulo), *Vera Sala* (São Paulo), *Denise Stutz* (Rio de Janeiro), *Esther Weitzman* (Rio de Janeiro), *Sandro Borelli* (São Paulo), *Ivaldo Bertazzo* (São Paulo), *Sofia Cavalcante* (São Paulo), *Helena Bastos* (São Paulo), *Helena Vieira* (Rio de Janeiro), *Alexandre Franco* (Rio de Janeiro), *Tuca Pinheiro* (Belo Horizonte), *Claudia Miller* (Rio de Janeiro), *Mayra Spanghero* (São Paulo), *Ivani Santana* (Salvador), *Cristian Duarte* (São Paulo), *Silvia Geraldi* (São Paulo), *Ana Terra* (São Paulo), *Maria Mommenson* (São Paulo), *Isabel Marques* (São Paulo), *Marta César* (Florianópolis), *Sandra Meyer* (Florianópolis), *Jussara Xavier* (Joinville), *Vera Torres* (Florianópolis), *Tatiana Rosa* (Porto Alegre), *Eduardo Severino* (Porto Alegre), *Cibele Sastre* (Porto Alegre), *Luciana Paludo* (Cruz Alta), *Airton Tomazzoni* (Porto Alegre), *Marilla Veloso* (Curitiba), *Mônica Infante* (Curitiba), *Cínthia Kunifas* (Curitiba), *Rosemeri Rocha* (Curitiba) e *Gladis Tripadalli* (Curitiba).

Enfim, uma lista relevante e infinita de nomes que atestam a qualidade da dança que produzimos no Brasil. Citá-los, todos, não é missão com possibilidade de finalização. Os artistas dispostos neste capítulo representam uma pequena parte de um todo muito maior, de sotaques variados.

2.9. Outras considerações caleidoscópicas sobre a brasilidade na dança

Além da quantidade de artistas que se distribui por esse Brasil afora, temos algumas questões políticas a considerar. Continuamos sem políticas públicas para a cultura no âmbito federal. No lugar de propostas consistentes e continuadas, os últimos vinte anos têm sido marcados por proposições de ordem paliativa, pautadas em sistemas de editais e leis de incentivo com verbas muito aquém das necessárias para a área, e repasses de responsabilidades governamentais para instituições privadas. Por outro lado, mediante o descaso com que a cultura vem sendo tratada no Brasil ao longo dos tempos, essas ações, ainda que precárias, têm sido vistas pelos artistas da dança como um avanço. Os critérios de seleção em editais públicos têm sido mais transparentes, na maioria dos casos, e têm se democratizado, lentamente, na distribuição de verbas dentro dos próprios estados e entre as

regiões do País. Os casos municipais e estaduais variam de acordo com cada caso, mas não costumam diferir muito do caso federal. Uma exceção positiva é a cidade de São Paulo, que conquistou a *Lei Municipal de Fomento à Dança*, de 2005, por esforço do coletivo *Mobilização Dança*, formado por artistas da dança do município.

Somado a essas questões, temos um grande contingente de mão de obra que opta pela profissionalização em dança a cada dia, seja por meio da universidade ou por formações alternativas, e que não encontra estabilidade para produção de seus trabalhos artísticos. O advento da contemporaneidade, fragmentada e dispersa, e a ausência de apoios públicos de longo prazo e de caráter contínuo a artistas da dança, nos traz, portanto, um quadro de deslocamento da produção artística que se multiplica em trabalhos solos, pequenas companhias de dança e artistas que realizam dois projetos ou mais ao mesmo tempo. Nessa conjuntura, como é possível entendermos as danças brasileiras contemporâneas?

Os entrevistados dessa pesquisa foram questionados a esse respeito. As respostas afirmam, asseguram, titubeiam, se isentam. Elas também nos trazem um caleidoscópio de imagens e referências para contribuir com os estudos aqui apresentados. É importante lembrar que todos os artistas entrevistados são brasileiros, dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco/São Paulo, Distrito Federal e Rio de Janeiro, vivem no Brasil e atuam no cenário da dança atual, não necessariamente a partir de critérios vinculados a manifestações populares. Traremos, a seguir, algumas das repostas que obtivemos, para aprofundarmos nossas discussões.

Antônio Nóbrega[108] se coloca do seguinte modo:

> Eu não posso falar com muita propriedade porque eu não quero correr o risco do desconhecimento. Eu não freqüento todos os concertos de dança. É possível que haja uma dança contemporânea brasileira. O que seria uma dança contemporânea brasileira? Seria uma dança contemporânea com certos signos de uma gestualidade, de um temperamento, de alguma coisa que diz respeito ao Brasil. Pode ser um território. Pra mim a grande questão é a seguinte: nós sempre nos apropriamos de alguma coisa da dança popular. A história da dança, da presença da dança brasileira no resultado de dança foi o seguinte: a estrutura do dançarino brasileiro foi

[108] Entrevista cedida a autora desta tese, em setembro de 2008.

> criada dentro do clássico, dentro do moderno, dentro do contemporâneo e aqui e acolá. Alguns bailarinos, alguns coreógrafos se interessaram por algum segmento da dança popular, fosse a capoeira, fosse o candomblé, e assimilava um pequeno corpus de gesto do movimento dessas danças e os incluía dentro daquele corpo estruturado, dentro de uma história que não era aquela história do candomblé. O que eu proponho é diferente. O que eu proponho é um corpo que nasça de uma estrutura dessa e dialogue com o mundo sem cerimônia, mas ele vai ter um corpo já com estrutura, assim como tem o corpo do clássico que absorve outras coisas. Mas, a meu ver, esse passinho do candomblé, esse passinho da capoeira, sempre me pareceu uma coisa artificial, sempre parecia uma citação e eu espero, eu sonho com a dança que o Brasil não esteja como citação, mas que esteja como *indie*, como coração, substância de vida. Não sei se consegui, provavelmente não consegui ainda, mas eu me coloco nesse sentido e seguramente algum passo devo ter dado por mais que a minha vaidade aqui se presentifique.

Nóbrega nos dá alguns indícios para iniciarmos nossas discussões. Ele fala sobre a idéia de território. Dialogaremos esse dado com o sistema classificatório proposto por Cássia Navas (NAVAS *In:* CUNHA, 2003), que propõe uma trilogia, não como procedimento determinante e, portanto, impositor de rótulos, mas como paradigma de reflexão. Para ela, dança no Brasil é aquela que se faz no território brasileiro, dança do Brasil é aquela feita por brasileiros e dança sobre o Brasil é aquela que trata de questões do nacional popular (topologia Brasil).

Ou seja, a informação de "território" dada por Nóbrega, em comunhão com a classificação de Navas, nos indica que as danças contemporâneas brasileiras são aquelas realizadas no Brasil. Porém, esclarece, concomitantemente, que nem toda a dança realizada em território nacional é brasileira[109], pois, por exemplo, espetáculos estrangeiros que se apresentam no Brasil, não são considerados brasileiros.

Ao mesmo tempo em que aponta para este fator, Nóbrega nos diz que lhe falta propriedade para discutir sobre o tema, pois não assiste tudo o que há em dança no País. Aqui, podemos interpretar em seu discurso uma alusão à imensidão da extensão nacional que compreende uma grande quantidade de grupos, artistas e produções cênicas e, portanto, torna inviável o conhecimento sobre tudo o que se faz em dança em nosso País. Só esse

[109] Um grupo estrangeiro que venha se apresentar em território brasileiro, por exemplo, não se caracterizaria dança brasileira contemporânea.

dado, por princípio, já nos impediria de realizar um mapeamento preciso que abarcasse todas as danças contemporâneas que se fazem no Brasil.

A trilogia de Navas problematiza as danças brasileiras contemporâneas, gerando algumas indagações, tais como:

- Há estrangeiros que vivem em nosso País, estudam profundamente a nossa cultura e desenvolvem danças em nosso território, como por exemplo, Márika Gidali. Por quê suas danças seriam menos brasileiras que a dos próprios brasileiros? Seria possível afirmar isso?

- Um brasileiro radicado em outro País há anos (como é o caso da bailarina Denise Namura, da Cia *La Fleur de Peau*, de Paris), pode ser considerado ator das danças brasileiras contemporâneas?

- Uma coreografia sobre temáticas brasileiras está inserida no contexto das danças brasileiras contemporâneas, mesmo sendo realizadas por um artista estrangeiro (como é o caso do espetáculo *Água*, de Pina Bausch)?

Não há respostas assertivas a serem dadas. Nós entendemos que a identificação de aspectos da brasilidade passa por um convívio íntimo e prolongado com a cultura brasileira. O tempo gera uma vivência social, no âmbito local, provocadora de uma compreensão dos sentidos e significados que compõem características de movimento, evidenciadas no coletivo. Isto posto dentro de processos de permeabilidade pode resultar no que chamamos aqui de danças brasileiras contemporâneas, ainda que realizada por estrangeiros residentes em nosso País a um longo tempo ou por brasileiros residentes no exterior. Pois, não existem as danças brasileiras contemporâneas "puras", sem misturas. Nós nos influenciamos com o externo e vice-versa. Somos um povo capaz de absorver, de se apropriar e de reelaborar, à nossa maneira, as informações coletadas na estrada globalizante, promovendo algumas características especiais nesse modo de organização.

Nóbrega, em sua fala, nos colocou frente a frente com a questão de signos identificáveis nos brasileiros como a gestualidade e o temperamento, sem apontar mais especificamente quais seriam essas características. Ao longo deste texto, no entanto, recolhemos algumas especificidades que perpassam a brasilidade caleidoscópica: gestos expansivos, malemolência e movimentos espiralados (principalmente de quadris), por exemplo. Este imaginário corpóreo construído, que influencia na dança, embora esteja em

constante transformação, se compreende como um conjunto de comportamentos que nos tornam singulares.

Luis Fernando Veríssimo (*apud* Bogéa 2001, p. 19) conta uma experiência que teve, nesse sentido, ao assistir o Grupo Corpo pela primeira vez em Paris:

> Que coisa diferente é essa, ser brasileiro? Não sei, é uma sensação não é um conceito. Acho que nenhuma outra nacionalidade tem a coisa brasileira. (Não, não estou fazendo como aquele orador que se entusiasmou e disse que o Paraguai tinha perdido a guerra por falta de brasilidade. Você sabe o que quero dizer). A coisa brasileira consiste - deixa ver se eu consigo pôr em palavras - num jeito de ser e de fazer que você identifica na hora, mas só se você também for brasileiro. Ou seja: é fácil para qualquer um ver um balé do Corpo com motivo brasileiro, música do Nazareth ou o que seja, e dizer que só brasileiros autênticos poderiam fazer aquilo. Mais difícil, e é aí que conta a inexprimível coisa, é você não saber nada sobre o Corpo, entrar num teatro em Paris por acidente e ver bailarinos no meio de um balé abstrato, malhas pretas contra um fundo cinza, com nada que indique sequer o hemisfério de origem do grupo, e mesmo assim matar: são brasileiros. Unicamente pelo sentimento na garganta.
> Não é que exista um estilo brasileiro de dançar. Talvez exista, não sei, mas não é isso. Também não é o tipo físico. Já tentei racionalizar a coisa, pensando que ela se deve ao fato de as bailarinas brasileiras serem mais redondas do que o comum das bailarinas, mas não é por aí. O que existe entre o brasileiro - ou pelo menos este brasileiro - e o Corpo é uma forma de cumplicidade, de comunidade, de enlevo, de...

A pergunta que Veríssimo faz "Que coisa diferente é essa, ser brasileiro?" não é respondida objetivamente em seu texto. Ele substitui a denotação do conceito pela conotação da sensação inexprimível. No entanto, ainda assim, tenta traduzir essa percepção sensível em palavras, ou, mais especificamente, em adjetivos ou em características.

É importante observar que Veríssimo exprime uma experiência individual, mas nos chama a compactuar coletivamente com sua vivência quando diz "você sabe o que quero dizer" ou " A coisa brasileira consiste - deixa ver se eu consigo pôr em palavras - num jeito de ser e de fazer que você identifica na hora, mas só se você também for brasileiro." Aqui a brasilidade é tratada como uma sapiência popular de ordem quase invisível, mas crível porque sentida coletivamente. O sentimento nacional insere o indivíduo na relação social. Vemos o homem cordial de Sergio Buarque de Holanda se manifestar em Veríssimo.

Ciane Fernandes (2000, p. 25) também discute esta questão de como a imagem corporal é afetada pela sociedade:

> A imagem corporal é [...] a repetição do mapa ambiental ou sociofamiliar na própria *psique* e órgãos físicos do indivíduo. É por meio da imagem corporal que o esquema de gestos e posturas de uma sociedade é transmitido. A identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade. O corpo individual é um corpo social [...]

Entendemos que o corpo é, mutuamente, interferência social e interferido socialmente. Portanto, enquanto memória, temos impregnados hábitos e costumes, próprios de nossa sociedade, os quais constituem materiais para nossas ações, atitudes, gestos e comportamento. Segundo Da Matta (1986, p. 16):

> Sei que sou brasileiro e não norte-americano porque gosto de comer feijoada e não hambúrguer; porque sou menos receptivo a coisas de outros países, sobretudo costumes e idéias; porque tenho agudo sentido de ridículo para roupas, gestos e relações sociais; porque vivo no Rio de Janeiro e não em Nova York; porque falo português e não inglês; porque, ouvindo música popular, sei distinguir imediatamente um frevo de um samba; porque futebol para mim é um jogo que se pratica com os pés e não com as mãos, porque vou à praia para ver e conversar com os amigos ver as mulheres e tomar sol, jamais para praticar um esporte; porque sei que no carnaval trago à tona minhas fantasias sociais e sexuais; porque sei que não existe jamais um 'não' diante de situações formais e que todas admitem um 'jeitinho' pela relação pessoal e pela amizade; porque entendo que ficar malandramente 'em cima do muro' é algo honesto, necessário e prático no caso do meu sistema; porque acredito em santos católicos e também nos orixás africanos; porque sei que existe destino e, no entanto, tenho fé no estudo, na instrução e no futuro do Brasil; porque sou leal aos meus amigos e nada posso negar à minha família; porque, finalmente, sei que tenho relações pessoais que não me deixam caminhar sozinho neste mundo, como fazem meus amigos americanos, que sempre se vêem e existem como indivíduos! ... A construção de uma identidade social, então, como a construção da uma sociedade, é feita de afirmativas e de negativas diante de certas questões.

De um ponto de vista antropológico, Da Matta (DA MATTA, 1986) define o brasileiro por suas afirmativas e negativas, as quais formam peças de nosso caleidoscópio, considerando as esferas da casa, da rua e da religiosidade do outro mundo, nos quais a casa inventa uma leitura pessoal; a rua, uma universal; e a visão pelo outro mundo um discurso

conciliador, moralista e esperançoso. E, jogando com essa trilogia, o autor levanta características que não são apenas nossas, mas que, reunidas, formam um imaginário coletivo de brasilidade.

Desse modo, somos um corpo que integra um contexto e que contamina e é contaminado por esse entorno. É claro que, considerando a dança enquanto manifestação corpórea em simbiose com a cultura brasileira, podemos entender que os processos artísticos possuem fortes marcas de uma brasilidade. E essa brasilidade, por sua vez, é atravessada por essas características e afetos comuns que compartilham um mesmo território (físico e emocional). Por mais que estejamos em um contexto globalizado, as danças brasileiras contemporâneas serão contaminadas por fatores externos sob o ponto de vista dos valores que as compõem nesse imaginário local.

Cristiane Paoli Quito[110], que trabalha essencialmente com improvisação, quando perguntada sobre seu entendimento das danças brasileiras contemporâneas, ela nos diz:

> São Paulo é uma cidade cosmopolita, de uma influência européia muito grande. Acho muito louco quando as pessoas questionam uma influência européia numa cidade como São Paulo. Escuta, eu não sou nordestina. Lá também existe a influência européia, mas não tenho essa coisa tão chão, tão evidentemente brasileira da miscigenação. Porém, ao mesmo tempo eu sou talvez mais miscigenada do que tantos outros, porque eu, como paulistana, paulista, eu sinto bastante isso. [...] "O que é dança brasileira?" Eu acho que a dança brasileira é uma miscigenação. O meu código de entendimento, mesmo que ele tenha recebido muitas influências da relação européia, ele tem uma tropicalidade, ele tem essa relação antropofágica. A gente aqui é um grande sorvedor. Essa é a nossa essência. De sorver. Sorver. Então não tem como separar. Agora é inegável que o nosso clima tropical traz modificações a essa dança, traz intensidades diferentes, traz um humor diferente, traz uma outra percepção. Então assim, acho que dentro disso, até nossa maneira de jogar, ela é diferente. Nós temos uma relação um pouco diferenciada... nós somos menos rígidos pra começar. Então isso... se eu começo a trabalhar... por exemplo, nosso jeito de improvisar, é totalmente diferente. Apesar de ter tido muita influência desses americanos, Steve Paxton, nossa maneira de jogar é diferente, nosso *timing* de relação é diferente. Isso pra mim é brasileiro. Nosso corpo, ele vem já estruturado de uma ancestralidade brasílica que não tem jeito. Eu vejo, por exemplo, o Ângelo Madureira e Catarina fazendo uma codificação de movimento dentro da

[110] Entrevista cedida a autora desta tese, em outubro de 2008.

> relação coligada com o balé, ou da estrutura mais clássica, mas ainda assim com uma estrutura bastante desenhada dessa relação do clássico com o frevo. Onde nasceu o frevo, então? Qual a influência? É impossível negar essa influência porque ela já vem de berço, ela já vem da estrutura essencial. Eu tenho dificuldade de não me sentir brasileira. Eu sou brasileira. É assim que eu entendo o mundo. Eu entendo o mundo segundo as minhas sinapses brasileiras, quer dizer, de todas as codificações. Então, como é que eu não faço... eu digo que é muito interessante porque uma vez veio um francês, agora não vou me lembrar o nome dele, ele viu o nosso trabalho e aí chegou de canto: "Dá pra tocar mais música brasileira?" Mais sambas. A gente tocava era o Bocatto, o Faria, um trio maravilhoso, o Celso Nascimento. "Mas dá pra ser uma coisa mais..." "Escuta, mas você quer o folclore, você quer o folclore brasileiro? Então isso não é o caso". Se é nesse sentido, hoje em dia nós não temos a rede internet? Perderam-se as barreiras, mas isso não quer dizer que eu não tenha uma clareza do que é ser brasileiro. Eu acho que o nosso trabalho, apesar de todas as influências, ele é bastante brasileiro, com um jeito muito próprio de fazer.

Observamos novamente uma brasilidade que passa por características, trazendo elementos do nosso caleidoscópio: clima, miscigenação, tropicalidade, menos rigidez nas relações, antropofagia. No entanto, Quito, embora aponte esses fatores como comuns, ela também nos mostra que essas informações são absorvidas de modos distintos em diferentes regiões do País, pelo modo como se organizam. Ou seja, mantemos uma organização diversa e complexa mas, ainda assim, há dados muito claros de convergência que promovem essa imagem de unidade.

A diretora fala ainda sobre o *timing* específico do brasileiro na relação com o jogo e com a improvisação, se aproximando do que Cássia Navas[111] argumenta sobre as especificidades de reação do brasileiro na relação com propostas de dança, no que se refere à nossa agilidade de resposta motora, nossa disponibilidade para a improvisação e uma escuta musical com acento influenciado pelo contratempo:

> [...] então tem a construção de um corpo através da língua que a gente fala e isso monta um tipo de corporeidade brasileira. Então nós precisamos começar a meter a mão nessa história porque é fato que os bailarinos brasileiros, aí não tô falando dos corpos brasileiros nem da dança

[111] NAVAS, Cássia. Palestra Cultura Brasileira: corpo e identidade – um olhar da dança, proferida em 09/06/2008, no Espaço Cultural República Cênica.

> brasileira, mas do corpo como função artística, têm mais ataque. Ataque. Então fala assim: "Vão!" Não precisa contar 4, 5, 6, 5, 6, 7, 8. Os coreógrafos todos que eu entrevistei, estrangeiros, falam assim: eles atacam. Então tem um tipo de ataque, tem um tipo de escuta musical diferenciada. Então isso não tô falando da dança brasileira, mas daqueles que fazem dança brasileira. Então tem ataque, ou seja, uma capacidade de improvisação fenomenal. Então assim: um bailarino alemão cai, cai, continua dançando. O brasileiro parece que não caiu. Caiu mas ele continua improvisando. [...] Tem uma capacidade de improvisação imensa. Capacidade de ataque imenso. E nos meus Pós-Doc eu entrevistei a Ana Maria Mondini que é uma das que sofreu uma comoção de periferia e ela fala assim... porque ela é uma coreógrafa brasileira, trabalha no exterior com todo tipo de gente, e ela fala assim: "Nós estamos preparados para tudo." Isso é uma característica da dança brasileira através das coreografias ou através dos corpos, desculpe, dos bailarinos, mas que têm corpo que é o suporte. Isso de onde vem exatamente? Que me permite durante um tempo olhar e falar assim: você é bailarino brasileiro ou italiano? Eu sei identificar. Eu confundo os italianos e paraguaios, argentinos eu sei que não são brasileiros porque eles têm uma coisa de um acento seco no final e no começo. Então tem o acento brasileiro, que é no meio. O acento corporal predominantemente. Não tô querendo dizer que vocês não saibam contar 1, que sabem, mas predominantemente é contratempo, então é no meio. É o contratempo que, não sei por quê, é a história do samba. Uma coisa assim: uma coincidência, insofismável, digamos assim. Mas tem a ver.

Navas vincula ao samba nossa atenção especial ao modo de lidar com a música na relação com o corpo em movimento na dança cênica. Ela aponta esta questão cultural como provável responsável pelos acentos corporais específicos que ela identifica em nossa dança. É a experiência da rua, cotidiana, da escuta, do saber sensível que se organiza no corpo, influenciando no nosso modo de mover. A nossa relação com as sonoridades também se faz presente em outras instâncias, como, por exemplo, nas conexões estabelecidas entre idioma/fala/corpo.

Sobre o idioma e a fala brasileiros Sara Lopes (1994, p. 38) diz:

> Tanto quanto o corpo, a voz e a fala – também matérias – sofrem as influências do meio ambiente físico e dos condicionamentos sociais. Dependem de características individuais que se combinam à constituição física que vai se definindo num povo, ao seu *ethos*, à sua visão de mundo, manifestando-se num caráter específico, numa forma de pensamento, construindo e sendo construídas por um idioma onde a sonoridade, a estrutura, a função da palavra, a elaboração sintática são índices de uma etnia que, brasileiramente, está em contínua formação e transformação.

> Nesse processo, são por demais conhecidas as influências raciais, a colaboração estrangeira, além das imigrações, e a capacidade nacional de tudo absorver e tudo incorporar.
> [...] A diversidade, a variedade, parece ser a variável mais constante da fala brasileira, quer se refira à sonoridade, quer diga respeito à articulação ou à musicalidade. Mas, em qualquer de nossos regionalismos, mantém-se um ponto comum: a preponderância das vogais – dos sons – sobre as consoantes – ruídos -, em sua maioria percussivas, que a elas servem de apoio para a emissão. Esta característica impregna o idioma de uma qualidade melodiosa muito marcante. No brasileiro a presença das vogais é vibrante, frontal e percorre extensa gama de possibilidades sonoras, indo da emissão mais fechada à mais aberta (outra marca registrada), passando demoradamente pela nasalizada, que tem papel destacado na personalização do idioma. Esta se estende, dos fonemas marcados pelo til, àqueles cuja composição se avizinha de consoantes nasais (m, n), num efeito evitado pela maioria dos idiomas mas que integra, definitivamente, a fala brasileira. Diferente da nasalação francesa, que se horizontaliza na emissão, a brasileira se arredonda num movimento relaxado do palato mole. Há, ainda, o nasal nascido das combinações de vogais com "nh", só nosso. As vogais que, em sua emissão, endureciam a fala, tornando-a muito batida e sem plasticidade na definição excessiva da articulação de alguns fonemas, foram se suavizando no exercício do idioma: os "e" em "i", os "o" em "u". Esta suavização pode chegar à total eliminação, numa língua tão paroxítona, o que não interessa à fala estética porque implica na perda de sons. Mas sempre existe o recurso à musicalidade para a manutenção do ritmo da fala.

É possível notar no texto de Lopes que a musicalidade de nossa fala portuguesa, ou melhor dizendo, brasileira (como dizem os europeus e o título da dissertação da autora) confere uma melodia marcante, acentuada por características como o uso predominante de vogais de modo vibrante e aberto, além de formas anasaladas que geram uma maneira "arrastada" de emitir os sons. Considerando que voz é corpo, é interessante perceber como esse corpo pode se organizar a partir da necessidade de emitir sons.

Em nossos estudos vocais junto ao grupo República Cênica e em aulas de canto, podemos perceber que a vogal mais aberta e vibrante, em sua emissão, exige um rearranjo do corpo para uma postura mais relaxada, expansiva e disponível ao espaço. Já o som anasalado tal e qual o descrito por Lopes, nos traz para uma fala com cadência malemolente, o que indica ao corpo um comportamento de mesma natureza.

Borges (2006, p.94) nos mostra como o jeito que se fala aponta marcas intensas nos processos de relação:

> Não soa tão estranho aquele critério do jeitinho que considera a maneira de falar fundamental, dotada de uma força que nenhum outro fator possui, e que não se apóia necessariamente na solidez do argumento, mas na música da voz e no jeito do corpo que deixam entrever um conjunto de valores.

O corpo se reorganiza no momento da fala e, pelo próprio movimento desta ação, gera um comportamento determinado. A extroversão e a malemolência aparecem novamente nesse processo de coleção de elementos que perpassam a brasilidade na dança.

Toda essa estruturação corpórea, no entanto, se constitui dialogando constantemente com as influências externas, como abordam Lopes, Quito e Nóbrega. Quito assinala a questão social de modo determinante: "Eu sou brasileira. É assim que entendo o mundo." Ou seja, a construção do indivíduo passa por uma contaminação do ambiente pelo qual é formado. E, ainda discorre sobre o fato de que toda e qualquer influência externa recebida pelas redes de comunicação internacionais são, por natureza brasileira, facilmente sorvidas e modificadas segundo códigos de entendimento do contexto local, conforme já vimos.

Carmem Gomide[112] contribui para esse debate quando coloca:

> [...] Eu acho que a gente sempre sofreu muita influência, da Europa, dos Estados Unidos, hoje principalmente da Europa. Eu acho que os nossos artistas vêm buscando uma reflexão muito importante e ganhando um descolamento das questões européias. Eu acho que você já vê bailarinos apontando pra um trabalho bem autoral e bem descolado dos europeus. Mas eu acho que a gente tá num processo de contaminação sempre. Na dança, então, acho que esse processo de contaminação é mais rápido porque já passa pelo corpo, então aquilo já entra numa corrente de significação, então eu acho muito difícil falar em dança contemporânea brasileira. Eu particularmente acho que esse processo de contaminação ainda é muito forte. Acho que a dança européia ainda influencia muito nosso trabalho.

Gomide concorda com Quito sobre a permissividade a que o brasileiro está o tempo todo sujeito, mediante as influências externas, fundamentalmente as européias. No entanto, diverge de Quito sobre a possibilidade de uma compreensão das danças brasileiras contemporâneas diante dessa contaminação.

---

[112] Entrevista cedida a autora desta tese, em outubro de 2008.

O pensamento de Paulo Caldas[113] converge com o de Gomide ao não conseguir localizar, com precisão, essa dança no Brasil contemporâneo:

> Eu não consigo. Eu não consigo. Alguma coisa que distingua a dança brasileira de outras danças? [...] Porque eu acho já o que se faz no Brasil muito diversificado. Muito diversificado. A gente tá numa circunstância em que tudo afeta tudo, cada vez mais. Tudo afeta tudo. E o Brasil, nesse território que a gente tem no Brasil, muita coisa diversa se produz. Eu não conseguiria pensar, pode ser ignorância, uma coisa que atravesse tudo isso desse território ou predomine tudo isso nesse território e que distingüe tudo isso, entende?
> [...] Têm várias companhias que a gente não sabe o que estão fazendo, o que estão produzindo. [...] Claro que tem outros meios de acesso a alguns conteúdos. Você entra lá na internet e vai ver alguém que no celular filmou aquela apresentação. [...] Eu tenho dificuldade de encontrar: "Ah! Tem um traço característico! Tem uma ênfase nisso ou naquilo." Não sei.
> [...] É que eu não sei o tamanho do social e o tamanho do local. O social que me afeta aqui não é o mesmo social que afeta uma outra companhia que tá ensaiando ali agora. Tem outro tipo de proposta, circula em outro lugar na cidade, escuta outro tipo de música, sabe? Claro, a gente é afetado por isso, mas mesmo dentro disso você pode ter espaços tão diferentes circunscritos que vão te produzir de maneira tão diferente essa idéia. [...] Eu não consigo pensar em generalizações, em generalizações eu não consigo pensar. O meu trabalho é brasileiro? Eu não sei. Meu trabalho é brasileiro? Existe isso? Meu trabalho é brasileiro?
> Talvez eu possa recorrer àquilo que acabei de dizer. Talvez existam alguns elementos na nossa cultura, que possam estar mais evidenciados e que você reconheça historicamente, tipo sonoridades, usos de certas partituras, podem estar mais presentes, mais evidentes num determinado contexto. Mas no meu trabalho não tenha isso tão evidenciado. Talvez tenha o resquício de alguma coisa, mas isso é tão complexo, tão complexo. Acho muito difícil de mapear. Acho que é um trabalho a ser feito, talvez.
> [...] A minha mulher é chilena. Ela samba com uma desenvoltura e um entusiasmo que eu, absolutamente, não tenho. Eu sou pior que um estrangeiro, nesse sentido. Porque um estrangeiro chega sem a desenvoltura mas chega com o entusiasmo (risos). Eu não tenho nem a desenvoltura nem o entusiasmo. Aí me perguntam: "Você é carioca?" Sou carioca! [...] Mas é isso. As músicas que eu ouço. Isso pode ser tão diferente. Quantas músicas brasileiras você pode ouvir? Mesmo se você vai recortar música brasileira, por favor, você tem um arco tão grande de sonoridades. Não tem a música. É o que eu tô dizendo. Essas generalizações: a música brasileira...você tem que ser muito cuidadoso, muito cuidadoso. Ou você abre que isso é um todo populoso e diferenciado ou não sei se isso é factível. Você circunscreve por uma

[113] Entrevista cedida a autora desta tese, em agosto de 2008.

> arbitrariedade geográfica, às vezes. Eu não sei. Eu juro que eu não sei pensar nisso.

Como é possível notar, os princípios da extensão territorial e da pluralidade são comuns a todos os discursos. Paulo comenta sobre a impossibilidade de conhecermos tudo o que se faz em dança no Brasil e enxerga nessa problemática uma dificuldade de situar um entendimento preciso sobre as danças brasileiras contemporâneas .

O coreógrafo ainda levanta alguns dados que nos são producentes. Um dos fatores é o das singularidades dos indivíduos, que, por mais que sejam sociais, em primeira instância são sujeitos únicos, com uma estrutura única, com uma organização única. Assim, é singular o modo como cada sujeito intervém e é interferido. Isso não nos permite saber se o Brasil que me envolve é o mesmo Brasil que envolve o outro, apesar do coletivo imaginado.

Outro fator por ele notado é o reconhecimento de que possivelmente existam traços característicos do brasileiro, mas que, justamente pelas singularidades, eles se evidenciam mais em umas pessoas e aparecem borrados em outras. E alerta para os estereótipos que criamos dentro desse universo imaginário Brasil.

Outro importante material que merece foco é o perigo das generalizações, que tornam pasteurizados fenômenos que são ricos exatamente pela complexidade que dispõem. E, embora o coreógrafo não acredite na possibilidade de um mapeamento preciso dessas manifestações contemporâneas de dança que ocorrem no Brasil, detecta a importância de um estudo mais aprofundado sobre isso.

Sobre as questões levantadas por Paulo, refletimos que as dificuldades de identificação de um mapeamento real sobre as danças brasileiras contemporâneas, nos torna desconhecidos entre si. O que é desconhecido é estranho, o que é estranho é estrangeiro e, portanto, não pertencente como familiar. A familiaridade é o que nos relaciona com o outro, o que nos torna coletivos. Talvez seja por isso imaginemos a nossa brasilidade: para que, ainda que desconhecidos, criemos um espírito de comunidade, apesar das singularidades. Porque, como homens cordiais, necessitamos dessa coletividade, dessa familiaridade. Talvez por esse motivo ocorra a "arbitrariedade geográfica" levantada por

Caldas. No entanto, nesse percurso, corremos grandes riscos de negligenciarmos nossas preciosas especificidades, que torna cada ser brasileiro paradoxalmente singular e múltiplo.

Assim como no discurso de Paulo, em que a pluralidade se apresenta como fator determinante na nossa cultura do movimento, Lívia Império[114] também entende as danças contemporâneas brasileiras a partir de sua multiplicidade:

> Olha, eu sempre acho, na verdade, que cada povo tem características próprias por questões de como o País se formou, de como as pessoas são, têm características muito próprias. Mas nesse caso eu diria dança contemporânea japonesa, dança contemporânea russa... Acho que a nossa dança contemporânea, ela também tem características brasileiras que tem a ver com a personalidade do País, né? Das pessoas que vivem aqui. (...) Aí eu começo a pensar... eu penso no Corpo, eu penso na Débora Colker, eu penso na gente, eu penso no Omstrab, é tudo muito diferente. Como pode tudo... nossa, na verdade, eu não sei. Eu acho que não tem uma cara só, até porque talvez o País seja um País tão miscigenado, são muitas caras. Não tem uma cara só a dança contemporânea brasileira, tem um monte de gente fazendo dança, querendo comunicar coisas e se utilizando de recurso que estão aí dentro dessa zona de dança contemporânea. Mas são caras muito diferentes, né? Eu acho que não tem... pensando que tenha uma estética que olhe e fale: "Olha, isso é dança contemporânea brasileira." Não tem porque são muito diferentes entre si, nas companhias.

A bailarina reforça a compreensão apontada por Caldas, de que, embora haja características que atravessam a brasilidade na dança, a questão estética se manifesta de modo singular em cada artista ou grupo de artistas, pois as informações culturais são organizadas de maneiras diferenciadas por cada um. Essas especificidades nos protocolos de criação, nos pensamentos e nas opções estéticas de cada indivíduo refletem no entendimento também singular das danças brasileiras contemporâneas. No próprio *giz de Cena*, grupo do qual Lívia faz parte, identificamos modos distintos de idealização dessa brasilidade na cena. Enquanto Lívia encontra dificuldades na circunscrição do que ocorre nas danças brasileiras contemporâneas, Elizabeth Menezes[115], que foi diretora de Lívia no *Giz de Cena,* estabelece as danças brasileiras contemporâneas a partir do prisma de sua

[114] Entrevista cedida a autora desta tese, em outubro de 2008.
[115] Entrevista cedida a autora desta tese, em outubro de 2008.

aproximação com as manifestações populares e do brinquedo como possibilidade de experimentação da tradição e da cultura. Ela diz:

> [...] Essa dança, pra mim, brasileira, eu considero que sim, partindo dessa visão e dessa minha história de dança. Ela existe na medida em que a nossa cultura infantil realmente seja valorizada, no sentido de que tá lá na criança toda essa garantia do movimento espontâneo e dessa ressignificação, que aí é onde se cria e se recria. E as manifestações populares em que, lá, essa herança cultural, que ela vem via oral, ela existe de verdade. Ela existe de verdade no sentido, assim, de quando você vê um brincante, na sua manifestação, é um corpo contemporâneo. É um corpo presente. É um corpo que acredita. É um corpo e alma mesmo assim. E eu acredito que na medida em que o bailarino tenha o privilégio de se relacionar, de valorizar essa sua cultura infantil, na medida que ele tenha tido um quintal, e tenha tido esse contato com a cultura tradicional e tenha tido, na sua formação, um panorama das linguagens dentro da dança, ele chega em sua própria dança, como brasileiro. E ele tem essa liberdade de falar: "Eu danço."

E, o processo criativo que vivenciou com o *Giz de Cena*, diz:

> [...] em cada uma delas existe essa brasilidade no sentido de que eu sou o que eu faço. Não tem um esforço de fazer algo que não é delas. Isso pra mim é brasileiro. Em que cada uma tem lá uma experiência, tem um repertório e que elas colocam isso.

É importante frisar que ambas as bailarinas trabalham a criação a partir de aspectos da cultura popular. No entanto, para Lívia, a idéia das danças brasileiras contemporâneas é abordada como algo que chega de fora para dentro, ou seja, na imposição de um ponto de vista estético externo (do observador), que determina o objeto. Para Elizabeth, ao contrário, o entendimento das danças brasileiras contemporâneas parte de dentro pra fora, da imagem de que essas danças só existem porque são corpo, corpo em movimento, corpo-sujeito e não objeto. E só são brasileiras porque são corpo-cultura, corpo em experiência.

Mas, de que sujeito estamos falando? Stuart Hall (2006) argumenta que as identidades tal como eram vistas, em seu processo estático e estável e, portanto em zona segura, estão se dissolvendo. O sujeito unificado cede lugar ao indivíduo deslocado, fragmentado, da Pós-Modernidade. Segundo Hall (2006, p.12):

> O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.
> Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

Desse modo o pensamento que articulamos a pouco, a partir do depoimento de Elizabeth Menezes, sobre a manifestação das danças brasileiras contemporâneas como algo próprio do corpo-sujeito, precisa ser compreendido com a ressalva da mobilidade que é inerente a esse processo. Logo, estas manifestações individuais são permanentemente deslocáveis porque estão a todo tempo em processo contaminantes.

Zygmunt Bauman (2005, p. 17) com seu conceito de liquidez, nos reforça a constituição desse sujeito diluído:

> [...] tornamo-nos conscientes de que o 'pertencimento' e a 'identidade' não têm solidez de uma rocha, não são garantidos para toda vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o 'pertencimento' quanto para a 'identidade'. Em outras palavras, a idéia de 'ter uma identidade' não vai ocorrer às pessoas enquanto o 'pertencimento' continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa.[...]

Devemos nos atentar para o fato de que se confundirmos a brasilidade com o ufanismo, o patriotismo ou a nacionalidade, nos condicionaremos a esse caminho sem escolha, sem autonomia, a que Bauman se refere. O ufanismo, o patriotismo e a nacionalidade nos aprisionam e limitam pois são tomados de cega paixão. A brasilidade, por sua vez, é perpassada por características singulares porém permissíveis, e permitem a produção criativa e mutante.

As danças brasileiras contemporâneas estão, portanto, no lugar da brasilidade com uma passagem de um conjunto de características comuns que se apresentam, mas que não se fecham em si mesmas porque estão sempre em transformação. Vimos ao longo deste capítulo, que essas características que atravessam a brasilidade podem tomar várias formas: da pesquisa, da imitação e/ou da transcriação da cultura popular, da união entre popular e erudito, da antropofagia, dos seres fantásticos, das mulheres voluptuosas, dos homens cordiais, do jeitinho, da alegria, do "ataque" corporal, do contratempo musical, da malandragem, da ginga, da expansividade, das belezas naturais, da miséria, das contradições, enfim, de uma pluralidade que se mantém tradição e se altera, que agrega e desagrega, que constrói e desconstrói num caleidoscópio de imagens.

Entendemos que essa brasilidade está na localidade, dentro do conceito proposto por Bhabha (2005, p. 199):

> [...] *localidade* está mais em torno da temporalidade do que sobre a historicidade; uma forma de vida que é mais complexa que "comunidade", mais simbólica que "sociedade", mais conotativa que "país", menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que "o sujeito", mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social.

Pensar a brasilidade do prisma dessa proposta de localidade, nos permite mantermos a complexidade que nos compõe enquanto sociedade finita em seu território geográfico real, mas permissível em suas conexões virtuais e/ou globalizantes, em suas experiências diárias, em cada contato com o outro.

Não é possível estabelecermos um universo para esse corpo brasileiro e/ou pra essa dança brasileira, ignorando os processos pós-modernos de transitoriedade de sociedades, informações e culturas. Não podemos isolar o estudo do corpo e da dança brasileiros de todo um contexto mundial.

Compreendemos, assim, que a brasilidade na dança só existe como um estado de localidade, no atravessamento de singularidades constantemente permeáveis. E, embora esse estado permita a passagem de características que tendem a se fixar formando

estereótipos, a brasilidade em si desestabiliza essa tendência no movimento caleidoscópico da própria dança.

Se, por outro lado, insistirmos na manutenção de velhos conceitos sobre "identidade" e colocarmos a brasilidade não como passagem, mas na fixidez da ancoragem de características, como estereótipos, o caleidoscópio da dança não se forma. No lugar, passamos a ter um mosaico estanque que, ao invés de trabalhar com a poesia do movimento, se fecha na execução de códigos pré-estabelecidos.

Helena Katz (2004, p. 129) nos elucida sobre o risco dos estereótipos:

> Enquanto modo fetichista de representação, o estereótipo reconhece a diferença, mas a mascara.
> [...] Povos diferentes fazem experiências diferentes que circulam e se contaminam umas às outras. As diferenças não se desfazem, ao contrário, elas enriquecem o processo de contágio que regula os fluxos de informação entre os corpos e seus ambientes. O resultado desse processo é a mestiçagem. E, se há algo onde estamos mergulhados, é na mestiçagem.
> A enunciação de uma dança brasileira, se necessária, deve partir daí, da compreensão que se está em um lugar institucionalmente proposto e pautado pelo estereótipo. E o estereótipo bloqueia a proposta de que as culturas são ambíguas, coexistentes, co-evolutivas, viróticas, simultaneamente contaminadas e contaminadoras.
> [...] A identidade precisa ser conquistada individualmente, mas não prescinde da aprovação social. Ficar à deriva se constitui como situação altamente ameaçadora, pois é como ter a identidade negada por quem se organizou – os outros. A dimensão étnica da identidade garante exatamente isso, a exclusão do outro, do forasteiro. Mas precisamos ousar propor, no lugar da exclusão, a deglutição antropofágica como atividade criadora, lúdica e artística que evita a violência geradora dos antagonismos sociais.
> Há muitas danças em circulação entre nós, tantas quantas o processo de hibridação consegue produzir. E como essa é a tônica de um processo que nos distingue, mas que não pode sair do controle do colonizador, faz com que os vistos de entrada possam cair em desuso, o que não inclui o controle de nossos passaportes. A resposta possível a esse controle nós já a praticamos, chama-se hibridação e/ou mestiçagem.

Como é possível perceber, Katz nos aponta os estereótipos como uma condição redutora de nossa cultura e, portanto, de nossa dança. Para ela, nossa necessidade de

encontrarmos o que denominamos como nacionalidade parte de uma operação metonímica que reproduz o comportamento do colonizador. Ela diz (KATZ, 2008)[116]

> [...] O Nicolau Sevcenko escreveu um livro pequenininho que chama *Pindorama Revisitada*, onde ele explora isso muito bem. O Sevcenko fala assim: o colonizador precisa do colonizado para que o colonizado supra aquilo que não existe na metrópole, só na colônia. Então quem coloniza busca aquilo que lhe falta na colônia. Então nós fornecemos especiarias, ouro, tempero, tudo que faltava pra Portugal. Era isso que Portugal precisava vir buscar aqui. Então nós passamos a ser identificados pelos pedaços aqui do Brasil com o qual o Brasil era representado. Ou seja, os pedaços do Brasil que eram ouro, especiarias, o temperos... esses pedaços da terra brasileira, [...] Então nós passamos a ser representados como a terra dos sabores, a terra das cores. Esses são pedaços nossos. São só pedaços nossos. Nós não somos só sabores. Mas aquilo que faltava na mesa portuguesa eram os sabores. Aquilo que faltava na paisagem portuguesa eram as cores.
> [...] Esses processos identificatórios são processos de redução. Pra você identificar você tem que reduzir a um pedaço. Então, o processo de buscar a identidade brasileira é nós comprarmos o discurso que é do colonizador e passarmos a buscar que pedaço melhor representa a identidade brasileira. Esse é um discurso do colonizador.

Para a autora, o desejo de nos definirmos dentro de uma terminologia é proveniente de uma necessidade de mercado instaurada pelos países colonizadores em relação aos países colonizados, neste caso, o Brasil. E afirma que, assim como no século XVI, o colonizador quer comprar o que é próprio somente do solo brasileiro, o que lhe é exótico, o que é especiaria. Mais uma vez, voltamos à questão da etiqueta. Da necessidade de consumirmos e de sermos consumidos, em alguma instância. Arte que, no mundo capitalista, para além de bem simbólico é bem de consumo, e não o contrário.

Desse modo, o capital avança avassalador, definindo o todo pela parte e querendo diluir toda possibilidade de complexidade de nossa cultura. E, justo a mestiçagem, elemento permeável que nos constitui, é o caminho alternativo que KATZ apresenta como desvio desse processo determinante.

Katz não considera a mestiçagem um fenômeno puramente racial e simplificado e, por isso, prefere a mestiçagem ao conceito de hibridismo, pois entende que o híbrido se

[116] KATZ, Helena. Palestra Cultura Brasileira: corpo e identidade – um olhar do corpo e da dança, proferida em 19/06/2008, no Espaço Cultural República Cênica.

vinculou muito a procedimentos tecnológicos, que enxerga o corpo em pedaços (próteses, chips etc).

No entanto, mantendo as definições abordadas por Laurence Louppe que apresentamos no primeiro capítulo desta tese, optamos pelo hibridismo na articulação de um pensamento sobre a complexidade de nossas danças brasileiras contemporâneas. Hibridismo como permeabilidade da cultura, com a ressalva de estarmos atentos para não nos maquiarmos, turvando o aprofundamento da discussão cultural e de nossas danças, superficializando e/ou fragmentando as relações em processos de pasteurização e/ou simplificação. A hibridização chega, justo, para romper as planificações redutoras.

Como foi possível analisarmos aqui, de modo panorâmico, somos profundamente marcados por características que foram tomando corpo e se disseminando ao longo de nossa história. Ou seja, esses traços comuns foram construídos em processos sociais.

Este conjunto de comportamentos imaginários, que nos difere de outros povos pela maneira como se organiza em nós, inevitavelmente interfere no modo como antropofagizamos a dança que vem do exterior, especialmente dos Estados Unidos e da Europa, como pensamos a manifestação criativa, como nos movemos, como lidamos com o corpo, como conduzimos nossos trabalhos artísticos. No entanto, nos enquadrarmos como massa a um conjunto de características de um universo mítico que inventamos, nos parece extremamente empobrecedor e muito aquém de nossas possibilidades técnico-criativas. Especialmente quando essas características se estabelecem enquanto estereótipos. Nelson Rodrigues já dizia que a unanimidade é burra. Ela massifica, paralisa, entorpece.

E nos reduzirmos a um pedaço simplificado e massificado de nós mesmos nos leva a outra máxima de Nelson: o brasileiro tem "síndrome de vira-lata." Espelhamos o discurso do colonizador em nós mesmos a ponto de o colonizador não precisar mais exercer o controle. Nós próprios nos condicionamos a nos controlarmos: o que é externo é bom, o que é nosso não é. Ou, pior, o que entendemos como bom em nosso País são apenas os mesmos clichês que nos fazem tão brasileiros quanto tão turísticos. A Sociedade de controle de Foucault, a teletela de Orwell, o Soma de Huxley, o Panóptico de Jeremy Bentham. Não importa o nome. Todos controlados.

Os termos carregam significados fortes e limitadores e às vezes podem incorrer no risco de banalizar em demasiado o sujeito ou objeto descrito. Se o tema a ser descrito está no campo da arte, complexa e subjetiva por natureza, o cuidado em determinar definições deve ser redobrado. A dança, por sua essência efêmera, torna-se, ainda, mais escorregadia em processos classificatórios. É necessário termos a clareza de que o nosso corpo carrega um conjunto de informações, mas que essas também são mutáveis ao longo dos tempos. Por mais que persistam as sombras imaginárias de um social nacional determinado na dança por características singulares, nos fixarmos nos velhos valores identitários de uma brasilidade âncora seria engessarmo-nos em uma fixidez que talvez nos interesse enquanto procedimento de mercado, e de reconhecimento histórico, mas seguramente não nos interessa enquanto procedimento artístico e criativo.

Para mantermos a liberdade de criação e expressão, devemos concentrar-nos, então, no hibridismo de nossa brasilidade / localidade, ou, o que chamamos de *brasilocalidade*, líquida, permissível e revolucionária (no sentido de seu potencial transformador). A realização de escolhas para a construção da obra artística se organiza a partir da experiência de *brasilocalidade* no corpo do artista em processo constante de reorganização aos estímulos recebidos.

Nesse sentido, é fundamental termos a clareza de que essa *brasilocalidade* na dança não está presente apenas nos trabalhos artísticos que tenham vínculo direto com as manifestações populares ou que possuam símbolos perceptíveis de um imaginário brasileiro, os quais listamos neste capítulo. Ela se revela tanto nas evidências, como nas sutilezas. E por isso entendemos que os artistas citados nessa pesquisa são, um a um, possibilidade criativa capaz de formar imagens em movimento por meio de nosso caleidoscópio brasileiro. Cada um em perspectiva distinta e móvel no seu entendimento de Brasil e da relação da dança com esse contexto, mas todos Brasis.

Assim, propomos que essa *brasilocalidade* seja pensada não como dança contemporânea brasileira ou como dança brasileira contemporânea, no singular, tal como propõe Antônio Nóbrega, mas como danças brasileiras contemporâneas. No plural é certo, como comprovamos exaustivamente neste texto, pois em um País com 26 estados e uma imensa área territorial, falar no singular é batalha perdida antes do começo do jogo.

Capítulo 3

Uma proposta de preparação técnico-criativa dentro do contexto das danças contemporâneas brasileiras

A cultura brasileira, com suas nuances, sempre fez parte de nossa história pessoal, de modo muito determinante. No início, uma infância carioca, que misturava churrasco na rua e pagode; montanha e praia; espaços de convivência lúdicos e naturais; Vila Isabel; o apito controlador do *Boulevard* (antiga fábrica de tecidos); uma linha tênue entre as esferas do privado, do público e da religiosidade de outro mundo, conforme apontado por da Matta (1986); o medo dos "bate-bolas"; o carnaval de asfalto; os "r" e "s" evidenciados na fala; o samba latente; o brinquedo coletivo; o corpo presente; o sorriso.

Depois a adolescência nos sons de Minas com seus "s" arrastados e as músicas regionais de raiz; um jeito mandingueiro, sem posicionar-se aqui ou ali; os congados e as folias de reis; as ladeiras e as lavadeiras; as cachoeiras; os riachos; os ruídos; a poluição; um abraço; um olhar de afeto.

Por fim reticente e, portanto, contínuo, terras paulistas em suas paredes de concreto; com um tempo sem teto em isolamentos coletivos; a razão como padrão; trabalho e diversão; prisão; lotação; disciplina e confusão.

O local e o cosmopolita. O popular e o urbano. O local-cosmopolita. O popular-urbano. Dessas cicatrizes construímos nosso corpo. Ele é marcado pelas especificidades de distintas regiões brasileiras, impresso por experiências sensíveis, retorcido em espirais, paradoxal em oposições, firme e flexível. É um corpo que nasce na rua e se organiza, naturalmente, nas relações hierárquicas que se estabelecem por tempo de experiência vivida, mas mantêm um diálogo horizontal entre os pares. É um corpo interferido por processos de escuta permanente, o que nos influencia no modo como estabelecemos nossas relações humanas e como vemos e produzimos arte.

Essa estrutura criada e as peças que a compõem, dentre tantas outras componentes de nosso caleidoscópio pessoal, trazem dados que nos instituem enquanto corpo individual, social, local, global, pós-moderno, brasileiro e artístico.

Conforme vimos no capítulo 2, há heranças históricas que nos influenciam com suas reverberações. Nossa formação profissional inicial, que transita fortemente em interferências européias e americanas, tais como a dança jazz, o *street dance*, o balé clássico, e o flamenco, coaduna com as experiências na universidade, que percorreram distintos universos, inclusive de dança oriental, a saber: dança moderna (reverberações dos

trabalhos de José Limón, Marta Graham, Doris Humphrey, Rudolf Laban, Klauss Vianna), tai chi chuan, lian gong, educação somática (reverberações dos trabalhos de Alexander, Therese Bertherat, Bartenieff), técnica energética, samba, matrizes corporais de maracatu, mestre sala e porta bandeira, bumba-meu-boi, entre outros.

Desse caminho fragmentado em unicidade, gerando ebulições contrastantes em nosso corpo, restou-nos assumir a contemporaneidade como foco de pesquisa da dança. Ambas as experiências pessoal e profissional nos levaram a essa visão caleidoscópica e panorâmica do corpo e do movimento dentro de seu contexto histórico. Assim, do mesmo modo que não escolhemos um único autor para embasarmos o texto dessa tese, também não selecionamos um único artista para seguirmos um método de trabalho. Ao contrário, decidimos verificar como todo esse material apreendido ao longo dos anos poderia se organizar em nosso corpo. A partir dessas experiências sensório-motoras, qual a síntese realizamos no corpo, de um pensamento sobre técnica-criação em danças contemporâneas?

A proposta técnico-criativa que apresentaremos parte desse questionamento, visando uma ordenação de nossa experiência como intérprete-criadora e docente[117]. Na busca pelo entendimento de uma possível preparação corporal para a cena dentro desse contexto de instabilidade, fragmentação e contaminação que a pós-modernidade nos traz, nos empenhamos na organização de um conjunto de procedimentos, capaz de promover uma experiência de síntese na nossa proposição artística. Percebemos, nesta trajetória, como esses processos de contaminação, embora globalizados, se organizam de modos evidentemente singulares, pautados na *localidade*, no sentido que tratamos no capítulo anterior. É, portanto, uma *localidade* inserida em seus processos intrínsecos de transformações. Além disso, ela é alojada no corpo, o que, conseqüentemente, influenciará na dança.

---

[117] Atuamos como intérprete-criadora do *Grupo República Cênica* (2000 até a atualidade). Na *PUCCAMP*, ministramos as disciplinas de *Jazz* e *Dança de Rua*, dentro do Projeto *Práticas de Formação*, aberto a todos os cursos (2003 a 2005). Na *UNICAMP*, ministramos, ao curso de Graduação em Dança, dentro do *Programa de Estágio Docente*, as disciplinas *Dança: Variação e Exploração II, Dança: Variação e Exploração I, Dança - Prática e Análise II, Atelié de Criação IV e Técnica II: Investigação e Percepção* (2005, 2006 e 2008), além da disciplina *Composição Coreográfica I* (2007), a qual ministramos na condição de convidada, conjuntamente com o Prof. Dr. Eusébio Lôbo.

Assim, as experiências constituídas estão na perspectiva dessa *brasilocalidade*, pois é a partir desse estado e do imaginário de características que lhe perpassam, que nos contaminamos de todos os elementos universais e globalizantes. Enfim, é, portanto, desse corpo assumidamente *brasilocal* e pós-moderno, em estado transformador e plural, que surgem os elementos para a formação das discussões técnico-criativas que propomos. E, como esse caminho de técnica-criação que apresentamos é composto pelas duas dimensões do caleidoscópio brasileiro aqui constituído (capítulos 1 e 2), ele se estabelece como um caleidoscópio à parte.

Sabemos que não há proposições de fórmulas para um trabalho técnico-criativo, pois a fórmula é ensimesmada e estática. O que há é um percurso de observação e reconhecimento de caminhos do corpo em sua concretude (ossos, musculatura, articulações), desenhados como procedimentos de consciência corporal a serem revisitados em nossa estrutura psicofísica diariamente. E é ele que compartilhamos nessa tese.

Uma trajetória que só ocorre porque tem como ponto de partida o contato com o meio, com o entorno, com sua própria cultura, absorvendo elementos do cotidiano popular urbano para sua transcriação em uma poética *brasilocal* da cena no contexto contemporâneo.

1. O intérprete-criador na relação com a proposta técnico-criativa

É parte do trabalho técnico-criativo a compreensão dos eixos que utilizamos como suporte na relação com o intérprete-criador. É importante a percepção do modo como se organiza esse pensamento/ação enquanto base para o diálogo entre orientador-criador e intérprete-criador.

Desse modo, estabelecemos alguns conteúdos das dimensões que compõem o caleidoscópio brasileiro apresentado nesta tese, e é a partir deles que elaboramos um pensamento/ação técnico-criativo pós-moderno e *brasilocal*.

1.1. A experiência de *brasilocalidade* – um recorte possível

Há, dentre as inúmeras características que perpassam a *brasilocalidade*, algumas que se fazem mais evidentes em nossa estrutura psicofísica[118] e que, por isso, acreditamos influenciar diretamente em nossa dança e no tipo de organização que construímos na trajetória de técnica-criação que propomos aqui. E esses elementos se manifestam enquanto corpo:

a) Embebido em contrastes. Aquele da natureza de oposições entre a pobreza e a riqueza, entre o belo e o grotesco, entre o estrangeiro e o interno, entre o espiritual e o terreno, entre o sagrado e o profano, entre o virtual e o real, entre o individual e o social.

b) Gingado. Aquele que se faz e refaz em sinuosas curvas em busca da sobrevivência. Aquele que cresce no imaginário da capoeira, do samba, do futebol. Estrutura paradoxal que se apresenta entre um eixo central de apoio e a instabilidade do movimento. O corpo em risco, testando os limites de seu

[118] É importante termos em consideração que este corpo parte de uma perspectiva da classe média brasileira e de nossa experiência nela. Seguramente outras experiências resultariam em outras escolhas.

balanço e as possibilidades de suas articulações. O corpo em jogo, em atuação, em continuidade.

c) Improvisado. Aquele que se adapta criativamente a situações adversas, que inventa suas próprias condições de existência, que amplifica sua escuta corporal para responder de modo perspicaz e original às ações do ambiente.

d) Expandido. Aquele organizado em uma estrutura de extroversão, da fala aberta das vogais, da reverberação física no espaço.

e) Cordial. Aquele que não estabelece fronteiras entre individual e coletivo, entre o público e o privado, em saborosa mistura do eu e do outro, ligados pela emoção, pelo elo de familiaridade na discussão de interesses comuns.

f) Em contato com as raízes das manifestações populares. Esse corpo popular urbano que é mesclado na dança, na música, no teatro, nas artes visuais, e que articula tradição e contemporaneidade.

Esses elementos se misturam, se confundem, diluem-se entre si. Não são estanques, não são fechados em definições. Os pontos que levantamos são indícios, possibilidades de articulação dessas impregnações que o imaginário construiu em nosso corpo, como características. Características, porém, que se mobilizam e se refazem em constante processo de contaminação e transformação. Esse imaginário em movimento instiga procedimentos técnico-criativos para nossa dança.

É de um corpo impregnado de contrastes que surge o trabalho de oposições de vetores, é de um corpo que precisa se refazer a cada dia em busca da sobrevivência (esse corpo gingado) que surge a proposição de espirais infinitas em suas possibilidades de combinação apoiadas em um eixo central (abdômen), é de um corpo em improvisação constante que nasce a capacidade criativa, é de um corpo expansivo que nasce o corpo reverberador, é de um corpo cordial que surge a necessidade de diálogo e de coletividade, é

do contato do corpo com as raízes das manifestações populares que emerge o hibridismo e a multiplicidade de universos temáticos.

É, portanto, desse prisma *brasilocal* associado à perspectiva de intérprete-criador pós-moderno que apresentamos a seguir, que organizamos nossa proposta técnico-criativa.

1.2. O intérprete-criador na pós-modernidade

Há algumas questões que analisamos como fundamentais no contato com o intérprete-criador na pós-modernidade. São elas:

1) O bailarino deverá compreender sua estrutura psicofísica (a ser revisitada diariamente) para promover o auto-conhecimento e, portanto, ampliar o entendimento de suas possibilidades de movimento e uma diminuição no desenvolvimento de lesões[119];

2) Nesse sentido, este intérprete-criador trabalha a partir de suas condições físicas[120], sem um modelo pré-determinado, como ainda hoje ocorre no balé clássico lecionado de modo tradicional[121], por exemplo, no qual existe um padrão físico como modelo a ser atingido, com base em instruções rígidas de movimento. A linguagem

[119] É importante reforçar que algumas destas características vão se referir a um grupo de artistas que está localizado no termo guarda-chuva dança contemporânea, e não a todos os artistas vinculados a esta linguagem. O grupo de artistas a que estamos nos referindo é aquele cujas influências passam pela consciência corporal.

[120] Se analisarmos alguns trabalhos como os do Grupo Cena 11, de Florianópolis, e do artista Marcelo Gabriel, de Belo Horizonte, veremos que há uma extrapolação do trabalho corporal a fim de testar os limites do corpo como proposta de criação. Por exemplo, o Grupo Cena 11 que desenvolve sua pesquisa a partir de um vocabulário de quedas de alto risco, saltando e caindo no chão com o corpo todo em bloco, de frente ou de costas, no espetáculo "Violência", apresenta um bailarino que realiza uma queda de cima de uma perna de pau. Já, Marcelo Gabriel e sua Dança Burra, em espetáculo sobre a AIDS em que dançava com sua então companheira Adriana Banana, costurava seus lábios em cena. Em verdade, é preciso uma consciência corporal excepcional para que estes bailarinos realizem tais ações, no entanto, vemos aqui uma utilização do corpo de modo a esgarçar as possibilidades destas condições físicas primeiras e do respeito aos limites do corpo.

[121] É fundamental que se compreenda que o respeito aos limites do corpo e à individualidade é um conceito que tem sido abordado com grande freqüência na atualidade, inclusive em aulas de balé clássico que dialogam com o tempo presente. Não faço aqui nenhum juízo de valor. Apenas pretendo estabelecer critérios para o entendimento desses diferentes modos de pensar a dança.

contemporânea não se estabelece pela ausência de rigor técnico. Assim, o corpo é trabalhado em sua potência máxima a partir das condições e características de cada indivíduo, respeitando suas limitações. Ou seja, mesmo que haja conjuntos de movimentações pré-estabelecidas propostas a um coletivo, cada indivíduo se apropria desse material a partir de suas capacidades, compreendendo os mecanismos do movimento e adequando-os à sua estrutura, e não copiando um modelo e tentando equiparar-se a ele. Na dança contemporânea, o corpo *brasilocal* do intérprete-criador também funciona como sua principal fonte de criação, já que suas experiências acumuladas, sua maneira de se mover e seu modo de se relacionar com o mundo são material potencial para construção da cena. A singularidade de cada um determina o modo como o fazer coletivo se estabelece, inclusive na composição coreográfica;

3) O intérprete-criador[122], portanto, necessita ter uma compreensão do seu universo, por meio do qual, ele deixa de ser um mero reprodutor de seqüências para tornar-se alguém que pensa o corpo, o movimento, a cena, e que é papel determinante na criação coreográfica, contribuindo a partir de seus referenciais individuais para o coletivo. Segundo Silvia Geraldi (2007, p. 85)

> [...] em muitas produções de dança contemporânea, dançarinos são 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 tradicionais da dança. A própria tendência da *danse d'auteur* (LOUPPE, 200: 31) tem forçado criadores e dançarinos a um maior questionamento do conceito de técnica e a investigação de novos códigos e estruturas de movimentos.

Este pensamento também nos conduz a definir que, uma vez estabelecida a cena com um elenco selecionado, a saída de um integrante para a entrada de um novo, altera a

[122] É importante estabelecer que a terminologia intérprete-criador não é recente, tendo em vista que não há interpretação desprovida de criação. Ou seja, o corpo do bailarino constrói a forma à sua maneira, mesmo que a coreografia seja padronizada, como no caso dos repertórios clássicos. Ele reorganiza a linguagem em sua singularidade corpórea. E isso é o que diferencia um intérprete do outro. No entanto, estabelecemos aqui essa terminologia em casos em que o bailarino também participa da construção do espetáculo, em se tratando da elaboração de movimentos e da cena.

concepção do espetáculo, tendo em vista que os materiais trazidos por essas diferentes pessoas são igualmente distintos;

4) Estas atitudes também revelam um intérprete-criador responsável pelo seu próprio corpo. Isso não o torna auto-didata, mas apenas consciente de suas necessidades de preparação corporal e dos cuidados que deve ter consigo, bem como de disponibilidade para doar-se criativamente. Não há mais a figura do professor que ordena o que cada um deve realizar para se aquecer ou do coreógrafo que estabelece os movimentos que cada um deve decorar. Existem orientações, propostas, estímulos e acompanhamento do processo, os quais criam possibilidades de desenvolvimento ao intérprete-criador. Por isso, em nosso trabalho, substituímos a palavra professor por orientador, assim como consideramos a palavra criador, no lugar de coreógrafo. Para o intérprete-criador, trabalhando sozinho ou atuante em um sistema de grupo, as aulas auxiliam como manutenção e provocação de novos desafios. No entanto, cabe a ele verificar suas dificuldades, os elementos que precisa trabalhar com mais intensidade e individualmente e qual a preparação específica que seu corpo exige para o ensaio e montagem de cada espetáculo. Cada um precisa aprender a ouvir sua estrutura psicofísica, pois é essa consciência que cria espaços para a revolução (no sentido de transformação) e para a criação;

5) O bailarino contemporâneo é híbrido: tem como competência a capacidade de se utilizar de diferentes instrumentais corpóreos para a construção da cena, despido de preconceitos, consciente de suas atitudes e disponível a se lançar em propostas desafiadoras e novas para seu corpo. Embora este bailarino lide com a sua própria estrutura psicofísica (não há um modelo, um padrão a ser imitado e alcançado), ele não deve se deixar acomodar em lugares já encontrados em seu percurso técnico-criativo e precisa sempre buscar uma renovação, uma ampliação de suas possibilidades. Vivenciar o paradoxo entre a fragmentação contemporânea e o mergulho íntegro no experienciar, no saborear, é um caminho para o deslocamento,

para o encontro de uma zona de incômodo, salutar ao desenvolvimento e instigador de um processo técnico-criativo em constante revolução.

6) Por fim, entendemos que é necessário o relacionamento do intérprete-criador com a cena cotidiana, para reconstruí-la de modo poético em seu fazer artístico. As correlações que ele estabelece enquanto indivíduo, com a observação de elementos do cotidiano e desse corpo popular urbano, trazem informações para a construção coreográfica. Vários caminhos podem ser utilizados para a realização dessa transposição de informações do dia-a-dia para o universo da cena, dentre eles:

   I - material de vivência do próprio bailarino (lembranças de situações, histórias, canções etc), colocado em laboratório, por meio da proposição de jogos coreográficos que provoquem movimentos em sensação (elementos do campo em comunicação com tempo, trajetória, fluência, peso, musicalidade etc.). Esses movimentos, que partem do corpo pelos impulsos internos (pulso inicial) e pelos sentidos, promovem movimentações externas que tocam o espaço. Esse material é organizado, lapidado e levado à cena.

   II - material recolhido em campo: fotografias, textos, gravações, filmagens, anotações de observações, etc. A partir da análise sensória dos dados levantados, realizam-se improvisações para averiguar qual a síntese corpórea da(s) experiência(s) vivenciada(s).

Os percursos ora apresentados não são bulas, mas apenas dois caminhos possíveis na composição cênica que parte do cotidiano. De todo modo, independente da trajetória utilizada, verifica-se que o corpo resgata sua singularidade como ponto de apoio que solidifica alicerces para a criação. Na verdade, ao demarcar o chão, construindo raízes, o indivíduo precisa estar atento para não se privar da ousadia e da contravenção. Essa tensão entre volatilidade e enraizamento é o que traz o (des) equilíbrio para a construção da cena e amplia as potencialidades do intérprete-criador, colaborando em seu desenvolvimento e provocando desafios constantes.

Esse entendimento de um pensamento/ação na construção técnico-criativa orienta nossos processos artísticos na tentativa de tornar o intérprete-criador mais receptivo a possibilidades, mais autoral e autônomo, o que contribui para uma maior integração com o trabalho que está sendo proposto.

E é, a partir dessa compreensão, que buscamos, na relação cênica, a capacidade de reverberação do corpo para o diálogo sensível com o espectador por meio da dança.

2. Cena contemporânea: jogo da dança entre artista e espectador

Ainda que imóvel, o corpo se inscreve no espaço, porque, além de sua inerente forma (imbuída de seu contexto social), que se estabelece enquanto matéria, ele está em constante movimento interno. Os contornos estabelecidos por nossa kinesfera[123] representam uma externalização desse turbilhão interior. A dança é a possibilidade poética de elaborarmos essas pinturas e borrões no espaço, por meio da corporeidade em movimento. Ainda que um espetáculo de dança não apresente, necessariamente, uma lógica linear, o corpo em si propõe uma história, a partir de suas marcas (cicatrizes, rugas, celulites, estrias, pêlos, pés de galinha, marcas de expressão, postura, delineamento, etc). Se o corpo é inscrição é, portanto, texto. E enquanto texto torna-se, em cena, (possibilidade) narrativa. Dessa forma, entendemos a estrutura psicofísica e, portanto, a dança que se manifesta desta constituição, como possibilidade material de composição sonora, olfativa, visual, gustativa, tátil e discursiva.

A elaboração desses fatores constitutivos de uma unidade reúne os rastros dos saberes que são vivenciados sensivelmente pela corporeidade, diluindo-se e, então, tornando-se inerentes a discursividade materializada no espaço. Carne, pele, músculos, órgãos, hormônios e sentidos organizados de modo individual (e especial), demarcando território por meio de suas diferenças, mas contaminados pela coletividade, encontrando ressonância nos padrões estabelecidos por um universo social. A dança é reverberação em poesia de movimentos desse corpo-indivíduo-contexto *brasilocal* e pós-moderno.

---

[123] "Kinesfera ou Cinesfera é a esfera dentro da qual acontece o movimento. É a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com o qual ele se move. [...] é a esfera pessoal do movimento." (RENGEL, 2003.)

Explanamos, anteriormente, sobre a importância dada ao indivíduo no nosso fazer artístico. O tratamento desta individualidade, no entanto, só é favorável, se revertida para o coletivo, não apenas em relação aos colegas de trabalho, mas também em relação ao público que assiste ao espetáculo. Como vimos, o corpo-indivíduo só existe porque é social (que impregna e é impregnado constantemente). O indivíduo precisa criar conexões com o outro para que a expressividade se estabeleça. Na estruturação poética, este processo deve tornar-se consciente e intencional. É o que chamamos de corpo reverberador ou presença cênica, a exemplo do que Eugênio Barba (1994) aponta como "estar em vida" e que Cardona (2000) identifica como "acender o fogo da vida."

Segundo Cardona, (2000, p. 27), a presença do bailarino "(do latim **prae-sens**, que significa: "ser frente a um ser sensível") dispara os mecanismos da comunicação com o espectador. O desenlace ideal é o prazer estético, encontro de sensações, emoções e reflexões." Em *"Dança da personagem: um estudo do movimento e da ação na linguagem contemporânea"* (MUNDIM, 2004) determinamos que o corpo extracotidiano, necessário para a instauração de um universo cênico, deve se construir a partir da

> utilização do imaginário como elemento provocador do sensível. É necessário que se encontrem mecanismos físicos que produzam imagens capazes de gerar sensações e emoções que construam estados corpóreos (não cotidianos[124]). Esses estados são o ponto norteador do intérprete em cena: o corpo extracotidiano deve estar deles preenchido, a fim de reverberar até o corpo do outro (público).

Quando o movimento é gerado por impulsos internos que preenchem o ambiente a partir da integridade corpórea, o intérprete-criador pretende interferir no corpo do espectador através da vibração que este mesmo movimento produz. Procura-se, assim, na interação da obra com o público, que este seja tocado sensivelmente por esse processo físico. É a expansão que atravessa a *brasilocalidade* manifestada de maneira simbólica na reverberação concreta do corpo.

[124] Nota do autor

Dessa forma, abordamos a participação do público como elemento de conexão entre cotidiano, cena e intérprete na composição da cena poética. Ele completa a relação de jogo estabelecida no espetáculo.

Mais uma vez recorremos à idéia do caleidoscópio, analisando a cena contemporânea a partir dos significados gerados na simbiose entre artista e espectador. Assim como no caleidoscópio, as imagens estão dispostas na cena, no entanto elas só se formarão enquanto signos no momento em que alguém girar o aparelho e observá-lo. Ou seja, a partir do momento em que o público se relaciona com a cena por meio de suas referências, constróem-se imagens múltiplas criadas de modo particular na conexão estabelecida entre cada observador e a obra.[125]

Em nossa *brasilocalidade* e nas características que percorrem esse universo, permitimos a passagem das idéias de homem cordial, buscando a familiaridade com o espectador, que não necessariamente se dá pela empatia, mas pela relação de proximidade. Ou seja, entendemos que esse corpo reverberador se elabora na relação com o público pela afetividade. Graziela Rodrigues[126], em entrevista cedida a esta pesquisa, aborda a questão da afetividade do seguinte modo: "Eu costumo dizer assim, que aquilo que corporalmente a gente vai construindo é muito marcado pelos afetos. A afetividade, ela é uma marca corporal indestrutível, seja pelo lado negativo ou positivo." Assim sendo, compreendemos o processo criativo cênico como um caminho que aproxima o intérprete-criador do público não apenas pela simpatia e pela concordância, mas também pela provocação, e pela discordância. Enfim, a atuação do corpo em cena reverbera no outro e o convida a construir o percurso artístico com o intérprete-criador, instigando-o de modo sensível e afetivo.

O corpo reverberador não está, portanto, associado a gostos pessoais, mas a experiências pessoais na relação com a cena. Não pretendemos, como artistas, termos o domínio e/ou controle da relação com o público, pois isso seria impossível. Buscamos, porém, em nosso percurso artístico, a instalação de um estado de provocação a ser vivenciado mutuamente entre intérprete-criador e platéia, e construímos um pensamento

[125] Vale aqui uma consulta ao conceito de obra aberta proposto em ECO, 1971.
[126] Graziela Rodrigues em entrevista concedida à autora deste texto em 2008.

onde o fruidor completa a cena, a partir de sua singularidade, das aproximações e distanciamentos que estabelece com o intérprete-criador por meio da estrutura coreográfica e das conexões que propõe, intervindo no espetáculo.

3. Possibilidades de preparação técnico-criativa

Partindo desta conjuntura, buscamos discutir conceitos técnico-criativos que auxiliem na construção desse corpo reverberador. Conforme já apontamos, esta discussão nasce de experiências advindas do trabalho como intérprete-criadora junto ao *Grupo República Cênica* e como docente em ambientes formais e informais da dança, destacando nossa atuação junto à *Pontifícia Universidade Católica de Campinas* e à *UNICAMP* (Estágio Docente Pleno).

3.1. Organização de uma experiência prática

> [...] imprescindível que todo trabalho corporal, pelo menos na idade juvenil e adulta, comece com o contato e observação do próprio corpo, numa tentativa de ir quebrando as couraças, sensibilizando as articulações, aguçando a percepção, para que se esvaziem os padrões ou modelos registrados e, ao mesmo tempo, recupere-se um estado mais sensorial e atento. A consciência vai chegando a partir de um trabalho orgânico e algumas vezes lúdico passando depois por um aprendizado mais científico e mecânico e depois pelas possibilidades de novas habilidades, expressividade e criatividade. (LOBO & NAVAS, 2003, p. 81)

Tendo como base o entendimento de dança contemporânea proposto anteriormente e nossas experiências nas áreas de criação e ensino, discorremos, a seguir, sobre um possível percurso para a preparação técnico-criativa para o intérprete-criador contemporâneo. Mais uma vez é fundamental compreender que o que seguirá neste texto compreende a organização de uma experiência prática vivenciada que está em constante transformação. Neste sentido, a ordenação ora apresentada registra um percurso bem-sucedido e possível, mas não pretende fixar regras ou determinar padrões, pois é saudável e inevitável que o fazer artístico esteja sempre se revendo e se reconstruindo.

Partimos, portanto, do princípio de que não há "receitas" para a preparação técnico-criativa, pois cada espetáculo apresenta nova necessidade psicofísica, não apenas para elaboração da cena, mas para uma manutenção corpórea que busque garantir a atuação do intérprete-criador a partir do conceito de corpo reverberador já abordado neste texto. No entanto, ao nos depararmos, por exemplo, com um grupo de profissionais da dança ou de bailarinos em formação, nos questionamos sobre a melhor maneira de contribuir para seu desenvolvimento técnico-criativo e para a construção da cena. Nesse aspecto, enveredamos por processos estimuladores de uma estruturação de pensamento, sem abandonarmos as conexões históricas do corpo, mas fortalecendo as responsabilidades individuais e instigando suas potencialidades técnico-criativas, a partir da contemporaneidade. Definimos pensamento como organiz (**ação**) dos sentidos, da prática sensível.

Ao orientador-criador cabe a responsabilidade de estabelecer critérios de reflexão, funcionando como elemento provocador de questões acerca da cena, do intérprete e da criação. Como vimos no primeiro capítulo, diferentemente de outras linguagens, o contemporâneo não possui regras claras de movimentação e composição, nem escolas estabelecidas com instrumentalização pré-determinada.

No balé clássico ou no moderno, por exemplo, há códigos bem definidos, com nomenclatura própria e uma formalização de passos que possuem suas formas corretas e esteticamente belas. Estes passos devem ser reproduzidos do modo mais similar e fiel possível à sua idealização. Para citar algumas das referências de grande repercussão na história, que deixam suas influências até hoje em nossa dança, lembramos das escolas de balé russo (liderado pelo Balé Bolshoi e pelo Balé Kirov), cubano (especialmente pela Escuela Nacional de Balé de la Republica de Cuba) e londrino (cuja maior referência é o Royal Ballet); além das escolas de moderno como as de Marta Graham, Doris Humphrey e José Limón, todos norte-americanos.

No contemporâneo, embora possa apresentar elementos provenientes do balé ou do moderno, o cerne da discussão é a pesquisa, a qual não se inicia baseada em modelos, mas nas relações que o corpo estabelece com variados universos. No pensamento que propomos para a formação do intérprete-criador não existe o certo e o errado, mas o estudo do corpo e a compreensão de caminhos que ampliam possibilidades técnico-criativas e diminuem

riscos de lesão. O bailarino volta a atenção para si mesmo, para seu auto-conhecimento e, paralelamente, é colocado em relação ao coletivo. Nesse caso, os passos se desfazem e dão vazão à apropriação de mecanismos de movimento que comungam com poesia. A mera cópia e/ou reprodução sai de cena e abre alas para a criação. A técnica não é um fim, mas o corpo em si se reconhecendo em transformação, o que favorece a construção da cena e fornece subsídios ao intérprete-criador para que encontre em si suas possibilidades de reverberação poética.

Tomando como base essa ausência de proposições de movimento codificadas na linguagem contemporânea, nos indagamos: quais paradigmas adotaremos nos procedimentos de criação e ensino junto ao bailarino contemporâneo? É importante ressaltar que, desde a dissertação de Mestrado, já apontamos técnica e criação como elementos de natureza semelhante: técnica e criação são acoplados, se complementam mutuamente em um ciclo de manutenção dos conceitos adquiridos e experimentação de novas propostas. Como vimos no capítulo anterior, Klauss Vianna já havia instaurado esse pensamento confluente ao longo de suas pesquisas artísticas, deixando-o como herança para nossa geração.[127]

Bittencourt (2002, p. 24) também compartilha dessa visão quando escreve: "...todos os momentos são momentos de criação e, do estudo e treinamento técnico, à exploração, à composição e à cena, tudo faz parte de um grande processo de pesquisa do movimento."

É nesse contexto que adotamos três procedimentos básicos em nosso trabalho: a percepção sensível do corpo (instalação), as frases de movimento (baseadas na relação técnica-poética) e a improvisação. A idéia de exercício técnico é substituída pela idéia de poética/o. Consideramos poética/o, como a arte de fazer versos, aquele/a que inspira e é inspirador/a. (FERREIRA, 1999)

Para isso, propomos uma preparação do bailarino, estruturada em conceitos. Vigotski (1987, p. 67), discutindo sobre as contribuições dos experimentos de Ach, aborda que eles revelaram que "a formação de conceitos é um processo criativo, e não um processo mecânico e passivo; que um conceito surge e se configura no curso de uma operação complexa, voltada para a solução de algum problema...". É com esse pensamento, da

[127] Para maiores informações sobre Klauss Vianna, consultar: VIANNA, 2005; e MILLER, 2007.

aplicação de conceitos como processo criativo e ativo que trabalhamos com os intérprete-criadores.

Por meio dos conceitos o orientador-criador exercita seu papel na condição de facilitador[128]. Desse modo, colabora no desenvolvimento do potencial de cada bailarino, instalando e orientando propostas corpóreas e processos de improvisação, sem determinar blocos rígidos de movimentação. A organização de conceitos traz ao intérprete-criador a proposição de problemas que devem ser, por ele, solucionados. É na tentativa de responder a estas questões, de solucionar estes problemas, de se adaptar a essas novas realidades apresentadas que o intérprete-criador encontra o espaço de criação e pesquisa. Não há respostas corretas, não há soluções únicas, tampouco um critério que defina quem está melhor ou pior adaptado. Há possibilidades. E essas possibilidades são produzidas de acordo com as necessidades e a disponibilidade psicofísica de cada indivíduo. Todas elas são importantes porque dão a oportunidade de escolha e, portanto, de um pensamento crítico sobre o que se está fazendo. Como vimos no segundo capítulo, no Brasil, Helenita Sá Earp já substituía a imitação de passos pela aplicação de princípios da dança, nos anos 40, tendo desenvolvido um sistema de trabalho (*Teorias de Fundamento da Dança)* embebido em questões do pensamento proposto por Laban. Trabalha-se com conceitos inerentes ao próprio movimento do corpo na relação com seu entorno e não com códigos determinados. Os modos de pensar a dança propostos por Sá Earp e Klauss Vianna ampliaram caminhos de percepção do corpo e do movimento no Brasil, que reverberaram no cenário artístico até os tempos atuais, deixando esse legado para nossa geração.

E é com esse olhar sobre a dança, dentro de uma perspectiva de trabalho a partir de conceitos, que organizamos os nossos processos pedagógico-criativos na construção em conjunto entre orientador-criador e intérprete-criador. Uma figura que poderia representar essa relação seria a Banda de Moebius[129]. É possível ver nesta figura retorcida dois lados distintos que se unificam e se dissolvem um no outro, caracterizando a complementaridade e produzindo uma figura de possibilidades infinitas. Este pensamento associado a um conceito de corpo em espiral apresenta a técnica a partir de uma visão contínua da busca

[128] Para outras informações sobre o conceito de professor facilitador consultar: SILVA, 1993.
[129] Criada pelos matemáticos August Ferdinand Möbius e Johann Benedict Listing em 1858.

pela amplificação de possibilidades e caminhos criados dia a dia, a partir das capacidades individuais, e não como uma progressão linear, com começo, meio e fim, rumo a um modelo perfeito pré-estabelecido.

O corpo não está inserido na teoria da Tábula Rasa, do filósofo John Locke, que determina que o ser humano nasce sem conhecimento algum, como uma página em branco. O corpo já é experiência e cultura desde sua gestação e, desde seu período de formação, já está sofrendo interferências, bem como intervindo no meio onde está inserido. Marcel Mauss (2003) aborda em seu texto *Técnicas Corporais* esta idéia de um corpo que é social. Ciane Fernandes (2000, p. 25) também afirma:

> A imagem corporal é, então, a repetição do mapa ambiental ou sociofamiliar na própria psique e órgãos físicos do indivíduo. É por meio da imagem corporal que o esquema de gestos e posturas de uma sociedade é transmitido. A identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade. O corpo individual é um corpo social [...]

Conforme discutimos no capítulo anterior, é preciso considerar que a imagem corporal sofre constantes mudanças. Como o corpo é social, também está em constante movimento e, conseqüentemente, em constante mutação. E a transformação não se constitui de modo linear, mas de modo espiral (infinito). É por este motivo que o pensamento de técnica proposto aqui age enquanto revolução, em seu sentido de transformação, e não enquanto progressão.

Em nossos procedimentos de trabalho, pensamos na percepção sensível do corpo como reconhecimento cinestésico e imagético da estrutura psicofísica. As frases de movimento, as compreendemos como caminhos plausíveis de desenvolvimento das capacidades técnico-criativas dos intérprete-criadores, de reconfiguração do corpo na dimensão do movimento para a cena (corpo reverberador) e de apropriação e reconhecimento de possibilidades rítmico-corporais, em busca da expressividade.

Para Lynne Anne Blom e L. Tarin Chaplin (1989, p. 23) uma frase é:

> [...] the smallest and simplest unit form. It is a short but complete unit in that it has beginning, middle, and end. Every phrase, even the shortest, contains this basic structure; it starts, goes somewhere or does something,

> and comes to a resolution. A phrase is to a dance as a sentence is to a book. Just as a sentence is comprised of separate words, so a phrase is not a simple accumulation of moviments strung together any more than a sentence is a list of words. Both phrases in language and phrases in dance must make sense. The movements share some common element of intent. So a phrase has form and content.[130]

Nesse sentido, entendemos as frases de movimento como um processo de criação de versos, como enunciados concomitantemente estruturantes e flexíveis, criando um movimento espiralado de passagem entre orientador-criador e intérprete-criador. Ou seja, embora o orientador-criador seja a fonte estruturante das frases, conduzindo os conceitos trabalhados e as trajetórias desenhadas, é o intérprete-criador quem se apropria deste material e o refaz, o repensa, o rediz, o reelabora, em um movimento crítico, consciente e autônomo. As frases têm independência própria. Neste sentido, não compreendemos as frases como seqüências de movimento, partituras e/ou exercícios.

Lynne Anne Blom e L. Tarin Chaplin (1989, p. 29 - 30) alertam para o fato de que as frases coreográficas são comumente confundidas com combinações de movimento e dizem:

> [...] The purpose of a moviment combination is to provide a technical challenge such as coordination skills, strength development, endurance, or spatial discrimination.
>
> A choreographic phrase, however, has a different intention – to convey feelings, images, ideas, to present visual impressions, a story, a symbol, or design element. Regardless of what intention it may have, a choreographic phrase has a personality, an identifiable movement "face". [...] It is about something. With or without actual meaning, it is expressive; it has flesh, whereas a movement combination often has only bones. A choreographic phrase seeks to *touch the viewer*, to communicate a sense, vision, idea, style, texture, or quality. It has as attittude about it, an aura of uniqueness, a selfhood.[131]

---

[130] Tradução: [...] a menor e mais simples unidade da forma. É uma unidade curta, porém completa na qual há um início, um meio, e um fim. Toda frase, mesmo a mais curta, contém essa estrutura básica; ela começa, vai para algum lugar ou faz algo, e segue em direção a uma resolução. Uma frase está para a dança assim como uma sentença está para um livro. Assim como a sentença é compreendida por palavras separadas, também a frase não é um simples acúmulo de movimentos colocados juntos, bem como a sentença não é uma lista de palavras. Ambas as frases em linguagem e frases em dança devem fazer sentido. Os movimentos compartilham agum elemento comum de conteúdo. Então uma frase tem forma e conteúdo. (nossa tradução)

[131] Tradução: [...] A proposta de uma combinação de movimentos é promover um desafio técnico tal como habilidades de coordenação, desenvolvimento de flexibilidade, resistência ou discriminação espacial. Uma frase de movimento, no entanto, tem uma intenção diferente – exprimir sentimentos, imagens, idéias, de

Em nosso trabalho, enxergamos as frases de movimento como uma combinação do que Blom e Chaplin tratam como frase coreográfica e combinação de movimentos, pois entendemos que a estruturação cinestésica e a compreensão psicofísica contribuem para o corpo refletir sobre o desenvolvimento de "habilidades" físicas, mas acreditamos que isto esteja inerente à construção dos desenhos, dos símbolos, das texturas, das qualidades e das imagens que o próprio corpo em movimento vai gerando.

É imprescindível esclarecer, no entanto, que não interpretamos, nesse caso, combinações de movimentos *stricto senso* como cópias de seqüências e/ou a reprodução indiscriminada, inconsciente e acrítica de exercícios motores. Mas sim, como a junção de procedimentos conceituais organizados no corpo de modo harmonioso e lógico de acordo com suas funções cinestésicas, provocando uma trajetória ininterrupta em seu fluxo e/ou utilizando de pequenas pausas, como suspensão desse fluxo (silêncio). Esse processo, que produz o desenvolvimento da estrutura psicofísica do corpo é associado a imagens, texturas e qualidades. Isso é o que denominamos frases de movimento, as quais serão apreendidas pelo intérprete-criador e por ele transformadas a partir do modo como se relacionar com o material.

Já os trabalhos de improvisação que desenvolvemos, envolvendo questões criativas e de redimensionamento do corpo, são realizados com o intuito de proporcionar ao bailarino uma resposta motora ativa e o estudo de caminhos diversos para o movimento. Propomos temas variados para os improvisos, para tornar o intérprete mais atento às necessidades específicas de cada instrução e para ampliar suas zonas de instabilidade, o que favorece o processo criativo. Neste momento, as frases de movimento que funcionam como uma base de referência e zona de conforto, podem ser retomadas dentro de seus conceitos de movimento como material de memória corporal a ser destruído, reconstruído, burilado,

---

apresentar impressões visuais, uma história, um símbolo, ou elemento de design. Independente de qual intenção possa ter, a frase coreográfica tem uma personalidade, uma "cara" identificável do movimento. [...] É sobre algo. Com ou sem o significado atual, é expressivo; tem carne, enquanto uma combinação de movimentos freqüentemente tem apenas ossos. Uma frase coreográfica busca tocar o espectador, comunicar um sentido, uma visão, uma idéia, um estilo, uma textura, uma qualidade. Há uma atitude sobre ela, uma aura de singularidade, de identidade. (nossa tradução)

reformulado para produzir o risco e a zona de instabilidade na experimentação. Gera-se o eixo e a possibilidade de rompimento dele, em busca da criação.

Organizamos uma proposta visando colaborar para o desenvolvimento das capacidades técnico-criativas do intérprete-criador, conectando a emoção, o raciocínio e a expressão, a partir de uma instauração do corpo sensível. Esta organização é dada na intersecção caleidoscópica dos elementos da dança contemporânea ou pós-moderna com os elementos de *brasilocalidade* que selecionamos no início deste capítulo. Isso torna essa estruturação repleta de conceitos que se constituem a partir do olhar de uma brasileira de classe média e das características imaginadas que lhe compõem em experiência singular, mas que também estão totalmente contaminados por outras informações fora desse universo e em constante possibilidade de transformação.

Neste contexto, elencamos os seguintes conceitos básicos de trabalho:

a) estudos e ênfase no uso dos apoios no solo, por meio do estudo de alavancas propiciadas pelas dobraduras das articulações. Isso proporciona um ativo suporte nas qualidades de queda e recuperação[132]; expansão e recolhimento[133]; dinâmicas de explosão e continuidade; fluxos de movimento e sua relação com o sistema respiratório, objetivando estimular percepções cinestésicas do corpo em deslocamento;
b) identificação da importância da respiração integrada ao movimento e a percepção do uso consciente da energia;
c) verificação da relação do peso, do tempo e do contratempo;
d) verificação de possibilidades de fortalecimento do centro (abdômen) para utilizá-lo enquanto eixo da movimentação;
e) exploração do espaço com dinâmicas e ritmos variados;

[132] Os conceitos de queda e recuperação, na história da dança, foram fortemente trabalhados por Doris Humphrey, José Limón e Marta Graham.
[133] Os conceitos de expansão e recolhimento, historicamente, foram marcadamente desenvolvidos por Delsarte, pela escola Denishawn e por Marta Graham. Atualmente David Zambrano é uma grande referência no trabalho com esses princípios, por meio da técnica de dança que criou, denominada *Flying Low*.

f) frases de movimento realizadas em espirais[134], gerando impulsos internos, ampliando possibilidades de moções internas/ externas e levando o corpo para uma perspectiva tridimensional;

g) estudos de oposições[135], as quais visam contribuir para a expansão e a potencialização da estrutura psicofísica;

h) conscientização de postura e alinhamento do corpo na relação com as frases de movimento, para garantir base que permita qualquer variação possível;

i) trabalho de articulações, especialmente coxo-femural: 1) de maneira segmentada (blocos isolados), para ampliar a capacidade de movimentação localizada e 2) de modo contínuo (unindo os blocos e transformando-os poeticamente);

j) atenção para musculatura interna, buscando compreensão do corpo como um todo, íntegro;

k) sustentação e equilíbrio, para auxílio no trabalho de giros e saltos;

l) giros e saltos nos níveis baixo, médio e alto, utilizando eixos vertical e horizontal do corpo, espirais e tridimensionalidade;

m) improvisações instigadoras de possibilidades criativas, capazes de acrescentar informações no que se refere a possíveis trajetórias de composição, de despertar as relações ci/sinestésicas e de estimular a liberdade expressiva individual. Essas improvisações são instaladas desde o aquecimento do trabalho, para incitar a responsabilidade individual sobre o corpo, indicar oportunidades de compartilhamento em duplas, trios ou grupos e colaborar para o processo de expressão singular na relação com o coletivo.

---

[134] As espirais, no percurso histórico, foram estudadas profundamente por grandes artistas como Balanchine e, atualmente, David Zambrano. O sistema Laban/Bartenieff, que influencia bailarinos do mundo todo e tem forte inserção no Brasil, trabalha a partir da perspectiva da tridimensionalidade e do uso de espirais. Helenita Sá Earp, Ciane Fernandes, Mônica Serra, Regina Miranda, Lenira Rengel, Joana Lopes e Marina Martins são algumas das profissionais e pedagogas que tiveram forte interferência desse sistema em seus trabalhos.

[135] No Brasil o trabalho de Klauss Vianna é uma referência muito presente no estudo de vetores corporais, a partir do estudo das direções ósseas.

Dessa maneira, buscamos possibilitar caminhos para a auto-percepção corporal, incentivando o intérprete-criador a ampliar seu repertório expressivo individual a partir do reconhecimento de suas possibilidades técnico-criativas; estimular o desenvolvimento da memória corporal; preparar o corpo para seqüências mais complexas de movimento, conectando-o a diferentes ritmos e dinâmicas, com o intuito de estabelecer uma prontidão física e uma rápida resposta motora, condizentes com as musicalidades interna e externa[136].

A partir desses conceitos, construímos uma proposta de trabalho técnico-criativo que consiste em:

1) Instalação: momento de concentrar-se no trabalho prático que será realizado, objetivando uma leitura individual da estrutura psicofísica e conectando o corpo com o espaço, por meio da tomada de consciência da respiração, percepção de eventuais dores ou tensões que precisem ser observadas naquele dia com mais cautela, e ativação do corpo. Esta fase consiste em:
   a) alongamento inicial individual ou coletivo;
   b) aquecimento individual ou coletivo a partir de improvisações orientadas (introduzindo os conceitos que são utilizados em destaque no dia de trabalho - ex.: expansão x recolhimento, queda x recuperação, peso x sustentação, ação x reação, pausa - movimento em suspensão x movimento, fragmentação corpórea (articulações), circular x espirais, movimentos retos, entre outros);

2) Frases de Movimento: instauração de movimentos ordenados poeticamente, para construção de um sistema de estudos corporais, visando a abordagem prática dos conceitos apresentados acima, o desenvolvimento de uma memória corporal ativa e a elaboração de um corpo com rápida resposta motora. Em algumas dessas frases são realizadas dinâmicas em dupla, que promovam a observação do colega. Desse modo, a partir da análise do próprio corpo, do corpo do outro, e da construção do comentário sobre a correlação entre os conceitos,

[136] Chamamos de musicalidade interna a pulsação que o próprio movimento vai gerando no corpo, enquanto fluxo. Já a musicalidade externa é o andamento que é proposto por elementos sonoros externos (por meio de música, contagens, sons etc).

estabelecidos na frase, e a execução do colega, o intérprete-criador pode ampliar suas condições de entendimento sobre os procedimentos técnico-criativos.

3) Improvisações - São orientadas improvisações, dentro dos mesmos conceitos trabalhados nas frases de movimento, para que o bailarino possa criar, a partir das ferramentas propostas. É importante observar que, apesar da instalação conter, também, um momento de improvisação, os objetivos são distintos nessas duas fases. Na instalação, a improvisação é introduzida para que o intérprete-criador possa perceber como ouvir as necessidades de sua estrutura psicofísica e possa buscar mecanismos de aquecimento de suas articulações e de sua musculatura, de acordo com as suas necessidades específicas, respeitando os limites do corpo naquele instante. Após a instalação, as improvisações propostas têm o objetivo mais direto de estimular os processos criativos. Ou seja, é o momento dos intérprete-criadores buscarem novas possibilidades de mover-se, mergulharem em descobertas, explorarem trajetórias. Nas improvisações também são realizadas, em alguns momentos, observações participativas em duplas. Chamamos de observações participativas, pois, nesses casos, há interferência verbal de uma das pessoas no fazer criativo da outra, comentando, questionando, sugerindo e instigando o material que está sendo levantado;

4) Círculo de discussão ao final de cada dia de atividades para que os participantes coloquem suas visões sobre as vivências individuais e coletivas, não apenas ocorridas no espaço de trabalho, mas também na relação de cada intérprete-criador com as interferências que trouxeram do cotidiano;

5) Diários de bordo individuais, como possibilidade de reflexão e avaliação crítica do desenvolvimento pessoal e do processo de trabalho. A escrita, a leitura e o

compartilhamento coletivo desse material interfere diretamente no modo como o percurso técnico-criativo será realizado[137];

6) Sugestão de leituras como suporte teórico para a prática realizada e como estímulo para o levantamento de discussões sobre técnica-criação;

7) Incentivo para que os intérprete-criadores assistam a espetáculos e escrevam sobre estes, tomando, assim, contato com diversos procedimentos técnico-criativos e proporcionando o exercício da observação e a possibilidade de escrita analítica e crítica.

A organização dessa proposta de trabalho e sua aplicação, revisitadas a cada grupo, de acordo com as necessidades específicas estabelecidas por seus componentes, representa um grande desafio. Isto porque temos como questões de fundo: a) Como trabalhar com a ampliação das potencialidades individuais dos bailarinos, sem perder de vista a importância de atuação deste indivíduo em uma coletividade? b) Como proporcionar a liberdade criativa aos intérprete-criadores, sem perder o rigor técnico?[138] c) Como trabalhar a repetição e o estudo de movimentos de modo que o aprendizado não seja mecanicista e que o bailarino perca o frescor da criação e o prazer em dançar? d) Como buscar a proposição de um percurso técnico que instigue autonomia e não simplesmente o treinamento de um vocabulário (o que do nosso ponto de vista, parece muito reducionista no aspecto das possibilidades de revolução técnico-criativa)?

Os procedimentos adotados, a partir dos conceitos explicitados, foram capazes de responder algumas das indagações:

---

[137] Conforme vimos no segundo capítulo, nossas experiências no curso de graduação em dança, da UNICAMP, no contato com a asa de danças brasileiras, nos influenciou fortemente na construção dessa organização de trabalho, que inclui leituras, improvisações e a escrita dos diários, como material para reflexão sobre a prática.

[138] Chamamos de rigor técnico o estudo consciente do corpo para desenvolvimento de musculatura, visando a aquisição de prontidão física, dinamização de movimentos e rápida resposta motora. Ele compreende o entendimento da estrutura corpórea e dos mecanismos de movimento, evitando lesões e ampliando as capacidades expressivas.

1) Passamos a compreender que não se pode confundir rigor técnico com rigidez técnica. O rigor técnico é aquele em que instrumentalizamos o corpo para o desenvolvimento das potencialidades técnico-criativas: trabalho muscular e articular, aquisição de prontidão física, agilidade na resposta motora e entendimento da estrutura corpórea na amplificação das suas capacidades. No entanto, para isso não é necessária a rigidez, que consiste na inflexibilidade na aplicação das frases de movimento. Uma vez compreendidos os conceitos de base, é possível implantar lacunas para que sejam preenchidas pela criação do intérprete-criador, visando o aproveitamento do potencial expressivo e criativo individual. Desse modo, ao mesmo tempo em que há busca de um refinamento e uma precisão técnica, dando atenção à mecânica do corpo, afastamos o risco de automatização e, portanto, de acomodação. O rigor técnico a que nos referimos não pode ser confundido com adestramento. MAUSS (2003, p.410) considera que as técnicas do corpo podem ser classificadas, dentre outras categorizações, pelo rendimento, em função de resultados apresentados por um adestramento. Sobre o adestramento diz:

> [...] O adestramento, como a montagem de uma máquina, é a busca, a aquisição de um rendimento. Aqui, é um rendimento humano. Assim como fazemos com os animais, os homens as aplicaram voluntariamente a si mesmos e a seus filhos. As crianças foram provavelmente as primeiras criaturas assim adestradas, antes dos animais, que precisaram primeiro ser domesticados. Numa certa medida, portanto, eu poderia comparar essas técnicas, elas mesmas e sua transmissão, a adestramentos, classificando-as por ordem de eficácia.

Quando falamos em rigor técnico, não o tratamos nesse sentido que Mauss propõe, de adestramento, que nos remete a uma camisa de força vestida pela imitação inconsciente de movimentos que deve gerar resultados em escala progressiva. O rigor técnico que propomos é a capacidade de cada intérprete-criador conhecer profundamente e conscientemente o seu corpo, com suas possibilidades psicofísicas mutantes, colocando-o em ação a favor da construção da cena, em sua máxima potência com o mínimo de esforço;

2) Avaliamos que a estrutura criada tem como proposta estimular que o intérprete-criador identifique, na prática, que o trabalho diário é um espaço para a dança. É imprescindível estimulá-lo a resgatar o prazer do movimento, fazendo-o vislumbrar que a revolução da técnica-criação é incorporada (organização particular desenvolvida por um indivíduo). Assim, pretendemos possibilitar a transcendência poética, deste intérprete-criador, na construção artística;

3) Verificamos que ações coletivas como aquecimento, dinâmicas em duplas, a atuação de um grupo assistindo ao outro etc., são sempre necessárias para a compreensão da coletividade e a oxigenação técnico-criativa. Compreendemos esse processo como uma possibilidade de diálogo com o outro durante a criação artística, visando a construção do corpo coletivo, a observação ativa e o estímulo para que o intérprete não se acomode em um repertório que já lhe é comum. Alejandro Ahmed[139] diz: "quando vejo o outro dançando, eu danço junto, pois o que vejo é uma definição de dança que tenho. Mas, também posso redefini-la a partir dessa convivência." Assim, podemos considerar esse procedimento de trabalho como um processo de contaminação, realizado de maneira crítica, o que contribui para a revolução do indivíduo na sua relação com o coletivo.

Neste caminho, é possível verificar uma conscientização individual sobre o próprio corpo e o sobre o corpo do outro (alteridade). Esse diálogo entre o sujeito e alteridade, no entanto, aparece de vários modos. Como exemplo, podemos citar: o indivíduo em relação à família, a família em relação à comunidade, a comunidade em relação à cidade, a cidade em relação ao estado, o estado em relação à região, a região em relação ao país, o país em relação ao continente, o continente em relação ao mundo, o indivíduo em relação ao mundo etc. Possibilidades múltiplas. Cada relação destas propõe um diálogo de convivência que coloca o sujeito em deslocamento constante (modos singulares de colecionar e organizar

[139] Alejandro Ahmed é coreógrafo do Grupo Cena 11. Os dados aqui apresentados foram colhidos em workshop por ele ministrado de 04 a 07 de junho de 2008, na Casa Hoffmann, em Curitiba / PR.

conteúdos, na compreensão do mundo em processo contínuo). Segundo Ahmed[140], um grupo que convive em determinadas ações, responde a questões referentes àquelas ações de modos muito similares, pois a convivência provoca contaminação, a qual delineia um comportamento específico. Traduzimos este comportamento próprio, na dança, como manifestações estéticas em ação contínua. Em outras palavras, a convivência gera contaminação, que organiza comportamento, que formula estética, que gera singularidades momentâneas. Por exemplo, no caso do *Cena 11*, do qual Alejandro é coreógrafo, eles respondem a uma provocação de modos similares porque hoje estão realizando uma pesquisa em comum. O que não significa que essa pesquisa não se transforme e aí o comportamento também irá mudar; que alguém possa entrar no grupo com novas contaminações, alterando o processo de pesquisa, o comportamento e a estética; que alguém possa sair do grupo, vivenciar outras pesquisas e alterar seu próprio comportamento de mover-se na dança. Enfim, são muitas as interferências que podem ocorrer nesse processo.

Dentro deste contexto, consideramos que a informação, quando nos deixamos afetar por ela em espaços de contaminação e a reelaboramos como conhecimento, suscita autonomia, e que isso é o que torna possível que cada indivíduo ou grupo de indivíduos faça escolhas. Mas esse processo de afeto só pode ser concretizado na experiência disponível do corpo em contato com estes materiais. O mesmo corre com a técnica-criação. O modo como um artista constrói o seu fazer técnico-criativo gera uma opção estética, que, no entanto, está dentro de processos contínuos de mutação.[141] Um exemplo disso nos é oferecido por Graziela Rodrigues, em entrevista que nos cedeu, em dezembro de 2008, para esta pesquisa. Quando questionada sobre a anatomia simbólica e a estrutura física, elementos constituintes de seu método *BPI*, ela diz:

> É interessante. Antes de falar isso eu vou até dizer que eu sempre ponho ele à prova. Esse material, ele é muito importante porque ele possibilita, ele ajuda esse fluxo de imagens, ele ajuda num fluxo da percepção... então não adianta querer entrar com outra preparação física, que não surte o mesmo efeito. Pra chegar nisso, também é uma síntese não só dos corpos

[140] Ibidem
[141] Contradizemos aqui Klauss Vianna que afirmava que "técnica não é estética". VIANNA, 2005, p. 112.

> pesquisados, das pesquisas de campo realizadas, mas também uma síntese do meu conhecimento de técnica, de trabalhos corporais, etc. E a estrutura física e a anatomia simbólica, ela resgata, na verdade, faz uma arqueologia de um corpo em movimento que deve ter existido sempre, mas que ficou apagado por muito tempo. Então essa conexão dos pés, conexão com a terra, esse corpo escavado, conectado, o trabalho com todo esse campo simbólico da cultura. [...] porque eu tô lidando com a questão do Brasil.

A fala de Graziela reforça a idéia de que não falamos, portanto, de um aprendizado de elementos que estão fora de nosso corpo e nos são colados. Mas de uma experiência viva do próprio corpo permitindo-se afetar por informações externas, porque este corpo está em simbiose com o ambiente o tempo todo. É o corpo *brasilocal.*

Há, também, um outro modo de entender a técnica: como artefato. A saber:

> Os treinamentos técnicos de dança são coleções de artefatos acoplados à mente-corpo de seus usuários, mudando radicalmente suas atividades, e criando 'atalhos' para execução de muitas tarefas. Mais radicalmente, os treinamentos criam espaços de problemas, e formas de interpretá-los e resolvê-los. O dançarino, ao acoplar artefatos, entende (ou simplesmente é capaz de atuar em) um certo domínio de problemas, podendo alterá-lo, ao se 'equipar' com possíveis soluções.
> [...] O balé clássico parece satisfazer convincentemente alguns requisitos que definem treinamento técnico como coleção de artefatos, devido a sua sistematização em passos. As coreografias são combinações de passos.
> [...] Menos óbvia, entretanto, é a idéia de que, por exemplo, o contato-improvisação também resulta de uma coleção de artefatos, de atalhos para solução de problemas. O motivo pelo qual é menos óbvio é que o contato-improvisação não é constituído por sistemas de passos, mas por 'regras de restrição'. Neste caso, os artefatos não são 'passos'. E o treinamento técnico deve basear-se em protocolos distintos da rotinização de padrões de movimento. (QUEIROZ; AGUIAR, 2008):

Este modo de compreensão da técnica como dado a ser unido, acoplado ao corpo, no entanto, não é o que propomos. Não há bricolagem. Há oportunidades de experimentação. Posto isso, como lidar com a idéia de técnica-criação?

Se pensarmos em movimentos que nos são propostos por outros corpos, ou seja, diante da proposição externa de uma determinada frase de movimento de dança, o corpo, inteligente, encara um sistema de adaptação, o qual, claro, pode-se entender, em primeira instância, como instinto de sobrevivência a situações determinadas, mas, muito além disso,

o cerne da discussão se encontra na realização de escolhas (do proponente e do receptor da proposta). Talvez haja métodos ou vocabulários que não dialoguem organicamente com o nosso corpo, mas estes momentos também conferem possibilidades de descoberta e estudo, a medida em que proporcionam a necessidade de reorganização e readaptação do corpo próprio (restrições provocadas por proposição externa que geram infinitude de possibilidades).

Rubem Alves, com a ressalva de sua fala poética, nos propõe a técnica como possessão. Ele diz (2005, p. 95): "Um pianista, quando toca, não pensa nas notas. A partitura já está dentro dele. Ele se encontra num estado de 'possessão'. Nem pensa na técnica. A técnica ficou para trás, é um problema resolvido. Ele simplesmente 'surfa' sobre as teclas, seguindo o movimento das ondas.". A idéia de técnica como "possessão", sugerida por ele, nos estimula a uma reflexão mais ampla sobre o assunto. Talvez sua colocação tenha fundamento nos primórdios da dança onde a própria dança e alguns processos artísticos eram vinculados a rituais religiosos e, portanto, relacionados, muitas vezes à idéia de "possessão".

No entanto, entendemos a técnica-criação como a organização do corpo num processo de elaboração interpretativa e criativa particular, seja a partir da apropriação e incorporação de elementos externos, seja a partir de sua própria proposição. Compreendemos a apropriação e a incorporação como experiências dos conceitos corporais, e a estrutura psicofísica já traz em si outras vivências anteriores. Desse modo, há o labor na reorganização de uma estrutura já existente e vivenciada e não a aparição de uma entidade que se apossa do intérprete-criador e o faz dançar.

Tampouco há bricolagem de materiais externos no corpo. Há sim o corpo em relação, o corpo em inerente experiência. Nesse sentido, não cabe à técnica uma produção de passos a serem reproduzidos. O que se faz necessário é compreender o quão fundamental é o entendimento dos princípios corpóreos abordados nos processos técnico-criativos. No caso do contato com frases de movimento propostas, não há colagem de passos, mas a incorporação de movimentos por meio do entendimento de mecanismos do corpo e o estudo de conceitos.

Como lembra Medina (2005, p. 69)

> qualquer técnica corporal que se apresente apenas como modelo, tende à alienação, pois deixa de lado o manancial criativo da práxis, fator fundamental do desenvolvimento humano e igualmente importante à criticidade necessária à formação de uma sociedade livre e desreprimida.

Assim, quando Rubem Alves diz que a "partitura está dentro dele", talvez quisesse se referir a este conceito da incorporação (não colagem) de um elemento externo ao corpo. Mas este incorporar vem no sentido de tornar-se corpo em pensamento/ação, e não de receber uma entidade controladora.

A técnica-criação deve ser instalada como fonte de informações e estímulo para a formulação de um pensamento crítico, os quais tornam-se conhecimento quando se articulam no corpo. Isso faz com que o corpo se adapte ou não, negue, se adeque, construa, desconstrua, organize, reformule, enfim, encontre seus próprios caminhos para a organicidade do movimento na dança. A técnica-criação aplicada a partir de conceitos promove base para a revolução: apresenta problemas, questionamentos. Na verdade, a técnica-criação por si só não existe. Ela só existe na relação com o corpo, na tentativa de alguém em responder aos questionamentos propostos. Não necessariamente na ação de respondê-los, de fato, mas no processo de tentativa, pautado na busca de probabilidades, sem erros e acertos. A idéia de que a técnica não é meramente uma reprodução de passos, portanto, está associada imediatamente ao binômio técnica-criação, que garante ao intérprete-criador um espaço criativo constante. Técnica e criação se retroalimentam a todo instante, em um processo tridimensional de movimento. O corpo é único e, portanto, técnica e criação são indissociáveis.

O entendimento da técnica-criação como modo de instalação de um corpo consciente e crítico, se faz fundamental na possibilidade de realização de escolhas. Sobre o ser crítico Isabel Marques (2004, p. 155) diz:

> Ser crítico não é dizer não para tudo. Também não é encontrar problemas em tudo que se ouve, vê, faz ou sente. Criticar é uma possibilidade de distanciar-se, de não estar cegamente envolvido e tomado por nossos juízos de valor, gostos, afetos pessoais e sensações desconectadas... Ser crítico é ser capaz de ver as coisas que nos rodeiam com clareza,

> amplitude e profundidade, o que nos permite fazer escolhas conscientes e responsáveis – seja na dança, seja na vida.

Podemos entender, assim, que a técnica-criação não se dá como prisão, mas como amplificação de possibilidades corpóreas, o que provoca a oportunidade de realização de escolhas. Toda escolha restringe. No entanto, esta restrição pode ser geradora de um aprofundamento de pesquisa capaz de ampliar o campo de atuação. Paulo Caldas[142] diz que todo corpo é paradoxalmente restrito e infinito.

A aplicação destes conceitos em ações práticas de laboratório seguramente amplia possibilidades corpóreas a medida em que reduz o risco da heteronomia e da tentativa acrítica de cópia de um modelo. Talvez não garanta a autonomia do intérprete-criador, mas, com certeza, o incita a buscá-la.

Neste sentido, podemos falar de uma técnica única? Não. E isso independe do fato de que ela seja pensada como elemento externo ao corpo ou como o próprio corpo. STRAZZACAPPA (2006, p. 45) afirma:

> Quando se fala em técnicas corporais, deve-se usar sempre o plural, pois não há apenas um corpo, e sim diferentes corpos sustentados pelas diversas experiências e técnicas corporais particulares [...] a pluralidade de técnicas corporais é a conseqüência da pluralidade de corpos. Não há uma técnica única que possa servir a todos os corpos, nem um corpo que possa se adaptar a todas as técnicas. A escolha de uma ou de outra técnica é o resultado de um processo de duplo sentido. De um lado, num ato quase espontâneo, o indivíduo busca uma técnica que lhe seja familiar, que se adapte ao seu tipo de movimento; de outro lado, num ato refletido, esse mesmo indivíduo escolhe uma técnica que não tenha absolutamente nada a ver com sua maneira de ser, mas justamente a opção é feita com a intenção de trabalhar exatamente suas carências, ou seja, a busca do equilíbrio entre as dinâmicas.

O pensamento de GERALDI (2007, p. 85) complementa:

> [...] qualquer sistema de treinamento técnico, por mais completo que possa ser, não será capaz de oferecer a um só tempo recursos que supram necessidades em todas as direções. A opção por determinada técnica para dançar sempre envolverá um conjunto de escolhas que necessariamente

[142] Paulo Caldas na palestra "**Intervenção: Modos de mover-Fragmento para Coreografismos**", em 24 de julho de 2008, às 15h30, Joinville /SC.

> excluirá determinados conteúdos e privilegiará outros. É importante, porém, que alunos e professores conheçam fortalezas e limitações de cada sistema de trabalho para que possam situar-se conscientemente diante desta 'lógica de inclusões/exclusões' inerentes a cada técnica, buscando formas de treinamento que melhor respondam aos seus interesses e fins artístico-estéticos e pedagógicos.

É possível verificarmos, de acordo com estas duas passagens que, se pensarmos na técnica enquanto elemento externo ao corpo, a ser apreendido, teremos que identificar qual proposição se identificará mais com o nosso corpo, pois não há uma única técnica que consiga abarcar todos os corpos.

Em nosso trabalho, no entanto, nos apropriamos do conceito de corpo próprio, muito utilizado por Merleau-Ponty (2006, p. 205), lugar em que ser corpo é "... estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é o espaço." Se o corpo é o espaço, ele é o movimento e, portanto, não é instrumento da dança, como propõe MAUSS. O corpo é. Segundo STRAZZACAPPA (2006, p. 44) "[...] o homem, em vez de *ter* um corpo, *é* seu corpo... O indivíduo é um só. O corpo, com sua cultura, sua técnica, seus símbolos, constitui uma unidade." E, como o corpo é, ele é a própria dança, a própria técnica. A técnica não existe senão na materialização de cada corpo próprio. A técnica, portanto, está no lugar do ser e não do ter. Paulo Caldas, em entrevista que nos cedeu para esta pesquisa, em setembro de 2008, aborda que a técnica é uma construção por insistência. Ele diz:

> [...] eu gosto muito da idéia de insistência porque a insistência, ela produz uma liberdade que é muito interessante. A liberdade de você dispor daquilo que é. Você constrói aquilo. E, assim, se aquilo é, eu já posso esquecer daquilo. Isso que é interessante. Não é um recurso a ser acionado. É um modo de ser. É um modo de estar. É um modo de fazer. É um modo de mover. Aí aquilo é próprio de maneira a ser esquecido, porque já é. Nesse sentido, a técnica por ter insistido e por ter se estabelecido, ela já não existe mais como técnica. Não, pelo menos, no mesmo sentido. Ela não é lembrada. Não é que ela não é lembrada. Ela não é sublinhada. Ou ressaltada. Ou destacada do que é. É só o que é.

Nesta linha de raciocínio, não é a técnica que restringe o corpo, mas o corpo que restringe a si mesmo enquanto técnica. Também falamos da pluralidade de técnicas. Não mais porque precisamos encontrar algo externo ao corpo com o que nos identifiquemos,

mas porque cada corpo se estrutura de um modo singular com um jeito próprio de mover-se e de lidar com o ambiente. A técnica é o corpo na sua organização como um conjunto de saberes que ele próprio desenvolve para lidar com suas restrições. As restrições provocam infinitas possibilidades criativas em busca contínua, em insistência e renovação. O corpo, como movimento, se adapta, se inventa, se reinventa, se revoluciona.

A técnica é o corpo gerando informações propostas de um modo determinado. A articulação destas informações na experiência do próprio corpo em relação com o ambiente gera conhecimento e, portanto, autonomia. O corpo com conhecimento é um corpo disponível para a ação. A articulação desse conhecimento gera revolução (causador de mudanças). A revolução é um ato político, crítico, comportamental e infinito (espiral) em sua relação com o ambiente. Cada corpo necessita de uma revolução própria para garantir sua autonomia e, portanto, exige e é uma técnica própria. Cada obra de arte exige uma nova revolução e, portanto, novos procedimentos desse corpo técnico-criativo em processo.

Dialogamos com Merleau-Ponty dizendo que o corpo é o espaço em movimento, em constante transformação. Em re-construção infinita, o corpo do orientador-criador e do intérprete-criador, e as relações que eles estabelecem uns com os outros e com o cotidiano, são fonte de inspiração para o re-fazer artístico diário, sem fórmulas, sem regras inflexíveis. O corpo contemporâneo e *brasilocal* se re-compõe a cada dia, todos os dias, acumula muitas informações e transforma algumas em conhecimento (composição da experiência), recicla, re-vive, questiona, pesquisa, não estanca, movimenta. Segundo MARQUES (2004, p. 155), "o processo de transformação está implícito em qualquer processo de criação artística; ele é possibilidade de fazer algo novo a partir daquilo que já conhecemos. A criação implica conhecimento profundo, sensibilidade e intenção." A criação, portanto, está diretamente relacionada a este corpo em movimento e em relação. Segundo Denise Siqueira (2006, p. 09) "[...] a dança cênica contemporânea, reflete a sociedade e a cultura nas quais está inserida – isto é, sociedade e cultura em mudança." Deste modo, identificamos que o corpo na dança trabalha a criação de acordo com a sua visão de mundo e com as conexões que estabelece com ele. "Num mundo marcado pela desterritorialização, o corpo desponta como um espaço limite de vivência (ou até mesmo sobrevivência) do exercício da

territorialidade." (BUENO; CASTRO, 2005, p. 09) Identificamos, assim, a *brasilocalidade* do corpo-território[143] e da dança.

Assim, pensamos o corpo e a dança como espaço de expressão de sua cultura inerente e mutável, por meio da estética que instaura cenicamente, pois "as funções polivalentes de professor-coreógrafo, intérprete-criador e/ou criador-intérprete fazem desaparecer as fronteiras entre técnica e estética" (PRIMO, 2005, p. 119). Toda estética pressupõe um modo de se fazer, um jeito, uma escolha, um comportamento. Talvez a técnica esteja neste lugar do corpo em comportamento, sempre em processo, criando um vocabulário que amplia constantemente no fazer artístico, em busca de sua transcendência poética, da poética da cena e da poética da vida.

Enfim, não há uma formação específica que seja adequada ao bailarino contemporâneo, dado ao constante movimento inerente à dança e ao corpo. Existe, sim, a compreensão de conceitos que contribuem para um domínio do corpo *brasilocal* e pós-moderno e de suas potencialidades por meio da conscientização, além de iluminarem possibilidades para escolha.

Com base no retorno dos grupos com que trabalhamos ao longo desses anos (verbal e escrito) e nas visíveis mudanças de respostas corporais durante o percurso em que estivemos com cada coletivo, encontramos no sistema organizado uma alternativa dinâmica de preparação técnico-criativa para o intérprete-criador contemporâneo. Compartilhamos, abaixo, alguns trechos de relatórios[144] colhidos ao longo de nossas experiências docentes, em diferentes disciplinas, junto ao curso de Graduação em Dança da UNICAMP:

> A disciplina Ateliê de Criação IV foi um grande 'sacode' para os alunos. A possibilidade de aprofundar a criação num trabalho coreográfico foi fundamental para nos colocarmos frente à prática do exercício de criação... Neste momento fica notória a relação do trabalho técnico-criativo e o intérprete-criador. Nos foram imprescindíveis colocações críticas sobre a postura do estudante/artista, o ser crítico - e a necessidade de estar aberto as críticas e apontamentos - as escolhas, que nos dá a oportunidade de aprofundamento das pesquisas. D.C.

[143] Consideramos território, aqui, como espaço de transitoriedade e encontro, e não como "arbitrariedade geográfica", termo usado por Paulo Caldas em entrevista que nos foi cedida em setembro de 2008.
[144] Os nomes dos estudantes foram alterados e colocados em iniciais, para preservação da identidade dos mesmos.

.[...] gostaria de dizer que foi muito importante para a turma esta disciplina, pois surgiram trabalhos realmente bons e aconteceram trocas bem bacanas... Fiquei muito feliz com este ateliê de criação. B. M.

Em primeiro lugar, acho importante reforçar que a exigência por uma postura mais ativa da turma foi essencial para que essa disciplina não se tornasse algo solto, sem objetivos e esforços... a oportunidade de apresentar o trabalho em processo é muito importante [...] B. M.

Pude notar que no caminhar do semestre os laboratórios de improvisação foram muito importantes para o entrosamento coletivo da turma, assim como as criações em grupo o foram para dar continuidade a esse objetivo, levando a turma como um todo a uma maior reflexão sobre o que é dança no contexto atual e a um crescimento maior na prática: na criação coletiva e no preparo técnico-criativo... o espaço cedido em aula para as orientações e críticas foram e são de extrema importância para o amadurecimento de todos. D. Z.

[...] acredito que foi muito válido para todos, mesmo, essa vivência. Outra coisa que gostaria de ressaltar é que gostei da liberdade que houve em relação à escolha de como, com quem e o quê trabalhar... Pessoalmente me senti respeitada e mais dona das minhas próprias escolhas. F. M.

Penso que este trabalho é muito importante para um amadurecimento profissional. O espaço de discutir e debater trabalhos com nossos colegas de sala proporciona ótimas oportunidades de novas descobertas e pensamentos. J. V.

Pessoalmente tenho aprendido que é preciso trabalhar começando pelo o que se tem, reconhecer as dificuldades e ousar fazendo aquilo que não estamos acostumados. Sair do conforto, se desafiar, desafiar os preconceitos dos outros e os nossos. Vejo que técnica é uma ferramenta a serviço das nossas idéias, mas também é estética e é política. E mais importante, o exercício de saber ouvir críticas, e filtrá-las aproveitando o que há de bom [...] L. S.

[...] considero que a disciplina foi satisfatória na sua proposta de composição coreográfica, fato perceptível pelo êxito nas apresentações durante o último UNIDANÇA 2008[145]... essa experiência me fez encontrar pessoas com as quais pude discutir novas idéias e novas formas de pensar o corpo. A. L.

Percebo uma evolução no entendimento de conceitos centrais como respiração, centro e fluidez. J.D.

[145] O *Unidança* é uma mostra de dança mensal realizada pelos graduandos em dança, da UNICAMP.

Eu aprendi que cada um é de um jeito diferente. Resgatei coisas esquecidas por mim, e esse resgate me proporcionou ampla visão do mundo da dança, pois percebi que há espaço para qualquer tipo de trabalho que seja consciente e coeso. Acredito que essa disciplina foi essencial não só para ajudar na técnica, mas para instigar a reflexão do próprio bailarino e dele para com a dança. B.R.

Queria dizer eu gostei do semestre e da sua didática em aula. Me surpreende o todo que você enxerga. F.G.

Hoje penso no exercício preocupando-me menos com a estética e mais no objetivo... Isso é a questão do corpo presente no palco, que sabe onde vai, o que faz e por que faz. E. B.

Para mim o mais importante foi a descoberta da fluência, da ligação entre os movimentos, do prazer de dançar em sala de aula e, principalmente, a utilização de dinâmicas diferentes na mesma frase de movimento. Obtive muita melhora nestes itens pois percebo que consigo agora perceber e executar as nuances das dinâmicas das frases de forma mais fluente, usando a respiração. Acho que isto é também conseqüência da melhora da ativação do centro, pois quando temos uma base forte, temos maior liberdade de movimentação das extremidades do corpo (pernas, cabeça, cintura escapular) que se dá de maneira mais fluida. Só conseguimos soltura e fluência quando temos onde nos apoiar, e é o centro do corpo que faz esse papel o tempo todo quando nos movimentamos. A.L.

Ter passado por sua disciplina me ajudou a vislumbrar outras realidades e opções. Termino o semestre mais coeso e mais forte. R.J.

Gostaria de agradecer por ter me proporcionado caminhos para bom processo. A. O.

Sempre um exercício resgatava conceitos explorados anteriormente, e isso é muito bom, pois a gente estava 'obrigada' a relembrar e refazer as coisas, fazendo com que a apreensão de conhecimento acontecesse de forma facilitada. O semestre teve uma avaliação muito positiva para mim, desde as questões técnicas em dança como também e não menos, outras coisas que eram discutidas dentro de sala de aula, que me fizeram pensar bastante. V.M.

Olhar o outro em sala de aula trouxe diferentes maneiras de entender o próprio corpo. O.P.

Acho importante o trabalho da expressão dos movimentos, para que em cena isso se torne uma coisa naturalmente incorporada. Mesmo porque dinâmica e expressão também são técnica. G.L.

A reflexão sobre técnica e sobre toda prática que tivemos em sala de aula por meio dos relatórios mensais - foi de grande valia para mim.

> Obviamente as idéias se ampliaram, o pensamento crítico foi exercitado e a capacidade de questionamento testada. Testada no sentido de que me vi responsável por escrever algo, a cada mês, mesmo que não tivesse nada muito claro ou definido a mim mesma - dessa forma minha reflexão foi estimulada, em momentos em que eu aparentemente não teria nada a dizer, mas que, no entanto, por essa responsabilidade, refleti sobre o que passava comigo dentro da disciplina e além da mesma (já que, sem tal responsabilidade, talvez não trouxesse à tona tantas questões, que acabaram sendo de grande relevância ao meu trabalho). Assim, vendo o trabalho deste semestre como um todo vejo que relacionamos teoria e prática de forma interessante e que veio acrescentar bastante para meu trabalho em particular. A.M.

> Percebi que o foco das aulas estava na qualidade dos movimentos realizados. Por essa razão, algumas frases de movimento aparentemente simples tornaram-se complexas a medida em que a importância era colocada justamente na maneira de executá-los. L.A.

Como é possível notar, pelas vozes dos intérprete-criadores, participantes das atividades que orientamos, a organização de trabalho que propusemos, de fato, abriu possibilidades de uma maior compreensão da estrutura psicofísica individual e de sua relação com o coletivo, provocou a elaboração de um pensamento crítico sobre o fazer artístico e gerou caminhos para a construção de um bailarino autônomo e consciente.

É claro que não estabelecemos um modelo fechado. Esses procedimentos, inclusive, estão sujeitos a alterações de acordo com as necessidades de cada grupo. Mas, com certeza, verificamos um percurso em potencial para contribuir na revolução técnico-criativa e crítico-analítica dos profissionais, bem como na elaboração expressiva do corpo a partir de sua *brasilocalidade*.

3.2. Para refletir

> Para ROGERS (1977), no processo da comunicação empática, o facilitador não deverá, de modo algum, exercer controle sobre o aluno mas assisti-lo a ganhar clareza de entendimento do seu próprio processo e comportamento. Quando o aluno encontra o professor escutando e valorizando mesmo os escondidos e desajeitados aspectos que ele expressa, ele torna-se capaz de escutar com aceitação de si mesmo, vivenciando o respeito e a ligação consigo. (SILVA, 1993, p. 20)

De um modo geral, a maior dificuldade encontrada neste percurso foi a expectativa existente por parte dos intérprete-criadores de que o orientador-criador suprisse todas as necessidades de cada um deles. Cabe ao próprio orientador-criador, no entanto, contribuir para que os profissionais compreendam sua figura como um facilitador na relação bailarino/técnica-criação e não como impositor de movimentos. Assim, este orientador-criador faz com que os bailarinos vislumbrem a importância de assumirem as responsabilidades sobre os seus corpos e sobre sua revolução artística. Verificamos, por meio dos relatórios e dos círculos de discussão, uma transformação significativa nesse entendimento dos intérprete-criadores, no decorrer de todos os processos vivenciados.

A sistemática de trabalho em duplas, adotada, colabora com essa compreensão. Estabelecemos os parâmetros corpóreos para a discussão (ex.: vetores de oposição, fluxo do movimento, espirais, uso de apoios do corpo etc). Após a realização das frases de movimento, por meio das quais um intérprete-criador observa seu colega, ele tem o compromisso de comentar a atuação do outro, com base nos conceitos abordados na proposta, levantando questões, oferecendo sugestões e construindo uma visão crítica e consciente sobre a prática realizada. Estes parâmetros são organizados a partir dos conceitos que o orientador-criador percebe que os intérprete-criadores, em seu fazer, apresentam mais necessidade de entendimento, naquele momento. Temos notado que o procedimento de observação do outro e a discussão prática, não apenas das frases de movimento, mas de percursos de improvisação, aguça o exercício do pensamento e do olhar externo (não apenas para auxiliar o colega, mas para perceberem a si próprios por meio do outro). Talvez, como homens cordiais que somos, seja mais efetivo compreendermos a nós mesmos no contato com o coletivo, na experiência de alteridade.

A estruturação de frases de movimento é mantida como proposta vinda do orientador-criador porque temos investigado e verificado, por meio dos resultados obtidos, que é possível que os intérprete-criadores encontrem liberdade e autonomia por meio desse percurso. Não propomos seqüências de passos como algo a ser pregado no corpo, mas frases de movimento pensadas como conceitos em apropriação corpórea. Insistimos na dança como matéria de si mesma, levando o intérprete-criador à liberdade, à autonomia e à realização de escolhas próprias, seja por meio das frases de movimento, seja por meio da

improvisação. Acreditamos em experiências outras como processo de manutenção corporal, a exemplo do que muitos artistas da dança têm optado na atualidade, que podem incluir processos de condicionamento físico, boxe, educação somática, natação, le parkour, yoga, processos de vivência do corpo em contato com a natureza, entre outros. E entendemos que, como esses outros procedimentos nos deslocam imediatamente do que era reconhecível enquanto dança até o seu período moderno, torna-se menos complexa a compreensão de um possível percurso em busca da autonomia. Isso porque entendemos que o distanciamento nos permite enxergar novas possibilidades de escolha com mais lucidez. No entanto, a nossa investigação tem vindo no sentido de identificarmos como a dança enquanto corpo pode quebrar seus paradigmas dentro dela mesma, como pode se desconstruir e reconstruir em si proporcionando espaço para o ser pensante e livre para fazer escolhas. Desse modo, estes outros procedimentos que buscamos fora da dança e os antropofagizamos como dança se fazem tão importantes para a busca de autonomia e renovação, como a própria dança revisitada, repensada e reformulada o é, seja por meio de improvisação ou por meio de frases de movimento. Isto porque acreditamos que seja qual for o procedimento selecionado, de todo modo há caminhos e conceitos a percorrer em busca de entendimentos corpóreos que colaborem para a poética da criação. Sendo assim, ainda consideramos relevante experienciar trajetórias de autonomia por meio da própria dança, também, por mais que seja uma escolha arriscada pela proximidade aparente com um antigo *modus operandi*. Dizemos aparente, pois, em sua essência, este pensamento de dança que propomos, ou seja, o próprio corpo em movimento na relação com o ambiente, se difere muito daquela dança que gruda elementos no corpo.[146]

Outra ação que abordamos, visando o desenvolvimento do artista pensante e autônomo, é a realização de diários de bordo que consistem na elaboração de relatórios reflexivos, pelos quais os bailarinos analisam seu percurso de estudos e o seu entendimento sobre os conceitos abordados nos processos criativos, bem como de assuntos correlatos. Tomamos o pensamento enquanto ação e a teoria como prática. Assim, são dados *feedbacks*

[146] Consideramos importante reforçar que não estamos fazendo juízo de valor sobre propostas da dança que entendam a técnica como passos a serem copiados. Esta é uma possibilidade. Apenas não é o caminho que escolhemos na proposta que apresentamos nesta tese, fruto de nossa prática na área de dança contemporânea, mais especificamente.

aos grupos, a partir dos questionamentos e afirmativas que apresentam nos textos e no círculo de discussão, bem como indicadas leituras que se articulem com os debates levantados na atuação diária.

Essas ações visam efetivar o sistema de técnica-criação baseado na espiral composta por orientador-criador, intérprete-criador e conhecimento em transformação poética. O conhecimento só existe na experiência do corpo. O orientador-criador normalmente ocupa esta função, pois é um colecionador de experiências há mais tempo que o intérprete-criador, o que não o torna detentor absoluto de conhecimento. Neste pensamento/ação, o intérprete-criador, deve, com o auxílio do orientador-criador, buscar a sua revolução técnico-criativa, mas sempre contribuindo com a sua experiência. E assim, o conhecimento vai se reformulando continuamente, e transformando o processo criativo. Não há mais as idéias de modelo, progresso, nem expectativas centradas na figura do mestre (professor/coreógrafo). Segundo Eusébio Lôbo da Silva (1993, p. 16):

> [...] o professor que se permite ter a liberdade de ser ele mesmo, sem nenhuma tentativa de controlar as respostas do estudante, sendo real, contribuirá para que o aluno possa descobrir a mesma liberdade. E, conseqüentemente, possibilitará ao aluno se descobrir como pessoa ao enfrentar um problema específico. Ou seja: o aluno poderá fazer a ligação entre o objeto a ser estudado e sua pessoa.

Apesar da abordagem de Eusébio ser específica sobre a questão educacional, a nossa experiência mostra que o mesmo conceito se aplica à questão criativa, pois entendemos que, no nosso trabalho, as relações estabelecidas na investigação da mecânica corpórea e/ou em processos criativos se dão de modo semelhante pela compreensão do corpo, pelo comprometimento com o estudo e a pesquisa e pela presença de um facilitador e um co-criador correspondente.

Entendemos os processos elaborados nesses quinze anos de docência e criação como um intercâmbio entre orientador-criador e intérprete-criador. Nestes percursos cada participante tiveram um papel fundamental em relação à sua própria revolução: o de transitar em diferentes caminhos em busca de vínculos entre os conteúdos de estudo e de

investigação e seus anseios enquanto profissionais, sempre funcionado em parceria com o sistema coletivo.

A utilização dos procedimentos práticos de estudos do corpo que construímos, no entanto, pode se apresentar arriscada, de certa forma, na medida em que suscita questões tais como: as relações entre horizontalidade / hierarquia, auto-didatismo / liberdade, e autoridade/ autoritarismo. E sobre essas três conexões, discorremos agora.

3.2.1. Horizontalidade e hierarquia

O conceito de horizontalidade tem sido empregado de maneira recorrente em grupos de criação dentro da linguagem contemporânea. Mas o que definimos como horizontalidade nas relações? Até pouco tempo atrás, quando era mencionada a palavra coreógrafo, logo esta era correlacionada com a abordagem do indivíduo que constrói movimentos e desenhos no espaço, utilizando o corpo de outros indivíduos e/ou o seu próprio como elementos de expressão desta composição. Atualmente, no entanto, é muito comum encontrarmos na figura do coreógrafo, um propositor de estímulos e organizador de movimentos dos intérpretes, o que estamos chamando aqui de criador. Ele estimula e orienta a criação e organiza o material levantado de maneira poética, gerando sentido. Desse modo, o intérprete deixa de ser apenas um executor da obra do coreógrafo para tornar-se parte fundamental de um processo de criação colaborativa entre intérprete-criador e orientador-criador. *Giz de Cena, Antônio Nóbrega, Nova Dança, Graziela Rodrigues, Carmen Gomide, Será quê? e Basirah,* entrevistados desta pesquisa, são exemplos de artistas que criam a partir desta sistemática de trabalho.

Do mesmo modo, nós trabalhamos dentro desta perspectiva, não apenas a criação, mas também o processo de estudos dos mecanismos corpóreos, objetivando contribuir para a ampliação do repertório expressivo individual do intérprete-criador, a partir do reconhecimento de suas possibilidades técnico-criativas, dentro dos universos da *brasilocalidade* e da pós-modernidade.

É interessante observar que, por haver historicamente na dança um sistema de hierarquias muito vertical, no qual o mestre é o centro do saber e o aluno / bailarino

aspirante a copiar aquele modelo, ainda é difícil para o intérprete-criador reconhecer certos aspectos de outro paradigma na relação com o orientador-criador, tais como:

1) Responsabilizar-se pelo seu próprio corpo. Nos trabalhos que propomos sempre iniciamos por um aquecimento orientado, pelo qual os intérprete-criadores movem-se a partir de estímulos dados pelo orientador-criador. Dentre todos os diários de bordo entregues ao longo desses anos, sempre havia uma minoria discreta, porém afirmativa, na proposição de não conseguirem se aquecer sem que o orientador-criador ditasse a movimentação. Esse dado nos chama atenção porque reforça a necessidade do bailarino em manter a ordem vertical das relações que comumente alia a reprodução idealizada de movimentos à eficácia da proposta. Esse pensamento caminha no sentido inverso às atividades que propomos, não apenas nas improvisações dirigidas, mas também nas frases de movimento, as quais têm por princípio a percepção de possíveis caminhos de mobilidade, os quais se completam poeticamente a partir do corpo de cada um.

2) Identificar que a ausência de verticalidade na relação orientador-criador não significa ausência de hierarquia de conhecimentos e experiências. Muitas vezes um sistema horizontal de relações é considerado caótico. Entendemos a horizontalidade não como caos, mas como uma cadeia "plurialimentar", na qual orientador-criador e intérprete-criador aprendem uns com os outros constantemente. No entanto, todo processo de estudo do corpo e de criação precisam de um direcionamento e uma ordenação para que chegue a um resultado artístico e poético. Este encaminhamento é dado, em nosso trabalho, pelo orientador-criador. É importante atentarmos, porém, para que não haja um equívoco no que se refere a essa relação, confundindo-se os princípios de autoritarismo e autoridade.

3.2.2. Autoridade e Autoritarismo[147]

[147] Autoridade: o que tem competência num assunto; Autoritário: Arrogante, despótico (BUENO Francisco. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora FTD S.A., 1996, p. 86.

Desde o período do Rei Sol[148] a dança é marcada por uma hierarquia precisa nas relações professor/aluno e/ou coreógrafo/bailarino, instaurada por meio do autoritarismo do dirigente na convivência com os dirigidos. Embora a partir do século XX estas relações comecem a se estabelecer de maneira diferenciada, tendo o orientador-criador como apenas mais um elemento da tridimensionalidade caleidoscópica completada pelo intérprete-criador e pelo conhecimento, a confusão entre autoridade e autoritarismo ainda permanece recorrente.

Trabalhamos de modo que o intérprete-criador tenha voz e interfira na construção do fazer artístico. O orientador-criador se posiciona como facilitador, coordenador, condutor e/ou organizador do trabalho que conduz. É criado, assim, um sistema no processo criativo, no qual o conhecimento se estabelece no contato entre o orientador-criador e o intérprete-criador.

No entanto, estas relações precisam ser definidas de maneira transparente, para que não haja desconstrução de uma organização necessária para a experiência da revolução e da transcendência poética. As relações orientador-criador e intérprete-criador compreendem uma hierarquia de experiências e, em nossa concepção, ela deve ser respeitada para que se estabeleça uma ordenação no trabalho. A tentativa de um processo democrático é árdua, porque todos opinam, são ouvidos e suas posições avaliadas e discutidas em conjunto com a perspectiva de atender da melhor maneira possível o coletivo. E é aí que a figura do orientador-criador se faz fundamental, não para centralizar, mas para coordenar os argumentos e definir qual a melhor solução, baseada não em seus interesses pessoais, mas ponderando, a partir de sua experiência, as ações que melhor favorecerão o coletivo.

Há casos de grupos de dança contemporânea que mantêm esse procedimento horizontal, mas alternam a figura do orientador-criador: por exemplo, de dois em dois meses um dos integrantes do grupo assume essa (s) função(ões) (o *Grupo das*

[148] Filho de Luís XIII e Ana Áustria, Luís XIV, o Rei Sol, nasceu em 1638 e morreu em 1715, tornando-se a encarnação da monarqia absoluta. Seu longo reinado, embora assinalado por uma guerra civil, a Fronde, e por dispendiosas guerras externas, representou um apogeu para a arte e cultura.
(PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989, p. 65.)

Excaravelhas, por exemplo, funciona neste formato). Também já tomamos contato com vários experimentos de coletivos artísticos, mas em todos os casos que vivenciamos (*Coletivo KD, Quadra Pessoas e Idéias, Hibridus, Flux*, entre outros) há uma liderança que organiza o grupo. Por mais que a hierarquia seja móvel, ela ainda existe para objetivação do trabalho. O que desaparece é a centralização do poder e do saber em uma só pessoa. Há uma autoridade organizadora, mas não autoritarismo.

No caso da docência em instituições fechadas a situação é um pouco específica, pois, apesar da horizontalidade das relações, há uma expectativa de que o orientador-criador continue sendo a referência máxima para estimular que o diálogo entre ele e o intérprete-criador se efetive enquanto ação fundamental no estudo e no compartilhamento de conhecimentos. Além disso, nesses locais formais de ensino, como é o caso de um estabelecimento de ensino superior, o orientador-criador necessita cumprir regras institucionais, o que inclui avaliações dos intérprete-criadores, com notas[149]. Isso fortalece determinada condição de poder ao facilitador e verticaliza, de certa forma, as relações com os estudantes. Ainda assim, é possível reformular os critérios de avaliação, pautando-se na revolução de cada indivíduo e não em progressões lineares, para borrar estes indícios de verticalidade nas relações. A avaliação pautada em progressão sugere uma linha de zero a dez, na qual zero é a condição estática e dez é a condição de perfeição, ou seja, o dez não existe. As demais notas representam distintos níveis de aperfeiçoamento do corpo. Na avaliação pautada em revolução, interessa a transformação vivenciada pelo intérprete-criador, o que colabora na atuação cênica. A dificuldade, então, é adaptar este pensamento espiral em uma avaliação linear, exigida pela academia. Então propomos que zero é o início do movimento revolucionário e dez é a excelente capacidade de articulação das informações recebidas na formulação da autonomia. Como vimos no capítulo anterior que o sujeito deslocado da pós-modernidade é sistema móvel, entendemos que a competência para a revolução e para a produção de conhecimento sempre se manifesta visivelmente no corpo, principalmente porque elas são acompanhadas de modo próximo ao estudante por meio de auto-avaliações constantes.

[149] Não iremos nos alongar nesse assunto, pois entendemos que a questão da avaliação no ensino das artes se faz merecedora de um estudo autônomo mais aprofundado.

Outro fator a ser considerado sobre as relações de poder estabelecidas é que, se pensarmos naquela idéia de técnica como algo externo ao corpo, a ser apreendido, o que torna toda a técnica excludente, é impossível a dissociação da imagem do orientador-criador como uma figura de poder, pois a opção estética e, portanto, política que se estabelece na técnica-criação é por ele motivada. Além disso, todo processo de auto-reconhecimento, que inclui identificações de aspectos positivos e negativos sobre si mesmo, com suas nuances, é zona de conflito, tentando equalizar tensões surgidas do fazer corpóreo diário. Nesse sentido, o orientador-criador torna-se ponto de referência como plataforma de segurança, o que também pode lhe conferir poder.

No caso da técnica pensada como um conjunto de artefatos "coláveis" ao corpo (e estes são sempre restritivos), não é possível isentar o orientador-criador de um posicionamento de poder em relação ao intérprete-criador. Mas, acreditamos que, ainda assim, seja possível diluir essa faculdade com o grupo trabalhado, visando compartilhar ao máximo as responsabilidades, os pensamentos críticos e a produção de conhecimento para tentar promover autonomia (principalmente dessa relação de poder).

Já na técnica pensada enquanto corpo, cabe, ao orientador-criador, estar sempre atento às relações estabelecidas com o intérprete-criador para não criar ambiente fértil à manutenção de uma verticalização de poder que gere corpos dóceis e acríticos (FOUCALT, 1987). Se o sujeito é a própria técnica, ele não está subordinado a algo externo. Assim, não há relação de dependência e/ou autoritarismo nas relações, embora persista a figura de uma autoridade, estabelecendo ordenação e, no caso de instituições formais, muitas vezes definindo regras de prazos, horários e/ou critérios de avaliação. Estas regulamentações, no entanto, podem e devem ser realizadas a partir de acordo firmado no coletivo, pois assim prevalece o percurso democrático e as resoluções tomadas serão as mais adequadas para o grupo em questão. Desse modo, dilui-se o sentido da submissão e garante-se a autonomia na tomada de decisões, respeitando o interesse da coletividade.

O sistema de técnica-criação baseado não em artefatos aplicáveis, mas em conceitos, como apresentamos aqui, já nasce na perspectiva de horizontalização das relações. O facilitador explora os conceitos propostos como estímulos e, o silêncio, como reverberação e articulação das informações no corpo. Quanto maior o espaço de silêncio,

maior a possibilidade do intérprete-criador de se despregar da dependência de uma figura de poder e se associar a uma idéia de troca e intercâmbio. O facilitador provoca questões, problemas, dúvidas, as quais só se concretizam na materialidade corpórea de cada intérprete-criador. O *feedback* dado pelo orientador-criador não está vinculado a aprovações ou reprovações, mas a apontamentos e reflexões que são construídos em coletivo. Neste caso específico, vemos algumas diferenças na relação estabelecida entre orientador e criador, pois o criador trabalha na perspectiva da edição, do recorte, da escolha, pautados em uma concepção estética muito específica que propõe também uma expectativa de sua parte, na finalização da criação, como elemento integrante deste coletivo caleidoscópico. Já o orientador não trabalha com esta condição da seleção, pois, neste caso, o intérprete-criador é o seu próprio editor.

Tomando esses parâmetros de discussão, podemos dizer que o orientador-criador é um provocador, que adquire essa posição pelo aprofundamento de uma linguagem, pela experiência acumulada, pela didática construída, mas que está aberto também ao aprendizado, ao diálogo e à troca de informações. Esses princípios nos levam a outra questão: como os intérprete-criadores enfrentam essa realidade? Há uma preocupação de que não se estabeleça uma relação de equívoco entre o auto-didatismo e a liberdade individual, criada pela correlação dos elementos da tridimensionalidade caleidoscópica (intérprete-criador, orientador-criador e conhecimento).

3.2.3. Auto didatismo e liberdade

Com base nos critérios adotados a partir de nossas experiências, as relações orientador-criador e intérprete-criador se dão no âmbito da fortificação e do desenvolvimento do indivíduo, para averiguação de possibilidades, percepção de singularidades em seu processo de *brasilocalidade*, liberdade de criação e conscientização de responsabilidades. De modo espiralado, esses conceitos do indivíduo são tratados de maneira universal, visando o compartilhamento das ações individuais em um coletivo, dentro da perspectiva pós-moderna.

Esta etapa de "pessoalização" das atividades em laboratório criativo, que inclui o aquecimento individual, o preenchimento poético de frases de movimento, a participação em improvisações dirigidas, a leitura de materiais, a anotação de reflexões e diários de bordo, a pesquisa de campo, a coleta de dados (música, imagens visuais, textos, etc), podem parecer, em primeira instância, tão solitária a ponto de ocorrer uma negação por parte do intérprete-criador ao trabalho proposto. Ao negar a realização dos caminhos sugeridos e a presença de uma autoridade, este intérprete-criador nega a hierarquia, o coletivo e, portanto, mergulha em um processo autodidata, este sim, solitário. Analisamos esta decisão como a perda de oportunidade de compartilhamento, troca e aprendizado, o que descaracteriza o trabalho em grupo.

Mas, por que isso ocorre? A liberdade que o sistema horizontal de relações propõe, na ausência do entendimento de uma hierarquia por parte do intérprete-criador, dá vazão à sensação de diluição total de ordenação, o que enfraquece a coletividade, tendo em vista que o indivíduo substitui o conceito de liberdade pelo de autodidatismo. Respeitamos e compreendemos os artistas que se formaram e se formam em processos auto-didatas, mas acreditamos no diálogo entre orientador-criador como meio de revolução artística. Esse contato gera troca de experiências e orientação qualificada, colaborando com a busca pelo desenvolvimento técnico-criativo e pela transcendência poética.

Felizmente, durante os processos que orientamos conseguimos estabelecer uma conduta de seriedade e compreensão dos intérprete-criadores para com as atividades apresentadas. Atribuímos esse sucesso à adequação das ligações estabelecidas pelos componentes tridimensionais de atuação (orientador-criador, intérprete-criador e conhecimento), como um processo de revolução coletiva, passando pelas seguintes etapas:

1) reconhecimento das partes (cada grupo apresenta um perfil diferente e isso deve ser respeitado);
2) apresentação de conceitos a serem trabalhados e construção de vínculo de confiança entre as partes (os processos só ocorrem quando o intérprete-criador se abre para a oportunidade de experiência proposta pelo orientador-criador e vice-versa, doando-se, desse modo, de maneira íntegra às atividades);

3) amadurecimento das relações para concepção de espaço fértil ao aprendizado, à criação, à partilha e à reelaboração dos conhecimentos, para o mergulho técnico-criativo a partir dos conceitos abordados;
4) estabelecimento de regras claras e democráticas de conduta, definidas em resolução coletiva;
5) discussões em grupo a partir das práticas e de textos sugeridos como leitura, abordando um aprofundamento na reflexão das atividades realizadas.

3.2.4. Saber ouvir

> De todos os sentidos, o mais importante para a aprendizagem do amor, do viver juntos e da cidadania é a audição. Disse o escritor sagrado: 'No princípio era o Verbo.' Eu acrescento: 'Antes do Verbo era o silêncio.' É do silêncio que nasce o ouvir. Só posso ouvir a palavra se meus ruídos interiores forem silenciados. Só posso ouvir a verdade do outro se eu parar de tagarelar. Quem fala muito não ouve." (ALVES, 2005, p. 26)

Neste percurso, é interessante observar os processos de escuta, instaurados pelos intérprete-criadores durante as atividades que vivenciamos juntos. A dificuldade eminente de ouvir o próprio corpo, ouvir ao outro, ouvir às sonoridades, refletia diretamente no seu desenvolvimento enquanto indivíduos e artistas. Buscamos estabelecer exercícios de escuta, na tentativa de incentivá-los a apurar sua sensibilidade para as necessidades do próprio corpo a cada dia, a refinar sua percepção nos nuances de dinâmica corpórea em relação ao estímulo sonoro (silêncio ou som) e a ampliar sua capacidade de compreensão em relação aos aspectos abordados em espaço de trabalho pela figura do orientador-criador (para que o corpo responda de modo mais orgânico, sem que sejam necessárias tantas repetições nas explicações das propostas, visando uma otimização do tempo).

Os trabalhos de improvisação iniciais, como trajetória de aquecimento, têm como objetivo primeiro o estímulo para que o intérprete-criador perceba as necessidades do seu corpo em cada dia específico, em um processo de auto-escuta, permitindo uma maior concentração no trabalho e um gradativo mergulho em si, seguido de conseqüente relação do indivíduo em conexão com o espaço e com o outro.

A exposição oral do orientador-criador aos intérprete-criadores, de modo individual e coletivo, bem como os procedimentos em duplas (no qual um colega observa o outro e realiza comentários baseados nos conceitos desenvolvidos em sala de trabalho), representam uma atividade de escuta mútua. A partir da escuta e elaboração teórico-prática em construção na vivência particular, é possível ouvir o corpo do outro para colaborar com seu reconhecimento. E, por isso, a partir do instante em que se ouve o outro, ouve-se a si mesmo: vasos intercomunicantes que se retroalimentam por meio do diálogo, em um constante revolucionar.

O mesmo ocorre na relação composta pelos pares: 1) músico-sonoridade, 2) intérprete-criador-movimento, 3) orientador-criador-ritmo.[150] O orientador-criador coordena as regras do jogo: qual(is) a(s) proposta(s), qual(is) a(s) ação(ões), qual (is) o (s) pulso (s) / ritmo(s) inspirado(s) pelo movimento. O músico aguça seus sentidos buscando a compreensão do fazer sonoro no corpo (qual o movimento instaurado pelas frases de movimento e/ou improvisos, com seu pulso, seus ataques, sua suavidade, suas pausas, etc). Ao intérprete-criador, em comunhão com as dadas proposições, cabe apropriar-se, em movimento, deste material corpo-sonoro e implementar sua individualidade, dentro do contorno estabelecido e/ou também propondo uma ação e um pulso (dependendo do momento de investigação). Para dançar, com música ou sem música, é preciso saber dialogar com o ritmo proposto pelo som e pelo silêncio.

Outro processo de escuta é do orientador-criador e do intérprete-criador na percepção do estado de *brasilocalidade* que percorre o corpo e a dança que se instauram na dimensão cênica. Ao longo deste capítulo vimos como questões da *brasilocalidade* influenciaram na construção de nosso pensamento sobre dança e de nossas proposições técnico-criativas. Audição espalhada na estrutura psicofísica como sensor que se conecta às experiências de *brasilocalidade* propostas pelo orientador-criador e, também, dessas em relação às próprias vivências de cada intérprete-criador. Quais são as referências individuais do corpo com as relações culturais cotidianas, com as manifestações populares urbanas, com os sons que atravessam o corpo diariamente? E, principalmente, como cada um escuta as características de *brasilocalidade* que atuam em seu corpo?

[150] Tratamos aqui , como referência, da experiência com um músico tocando ao vivo.

Refletindo sobre a cena, ainda há a presença do espectador, como integrante no fechamento de um ciclo de escuta e reverberação com a matéria poética elaborada e, porque corpos vivos em movimento, estão em constante reelaboração.

Os diários de bordo, bem como os textos compostos a partir da análise e apreciação de um espetáculo de dança contemporânea, também se compõem, por um momento, de reflexão teórica e, portanto, de escuta, observação e organização escrita do pensamento construído a partir da prática. A leitura dos corpos também se faz na transcrição deles mesmos em narrativa escrita. Corpo que ouve pelos poros. Corpo que ouve por todos os sentidos. Vibração do som, musicalidade do texto, escuta do movimento das palavras no papel que tentam definir a riqueza poética do corpo dançante, releitura sensível desse conjunto de fazeres/saberes artísticos.

Ao longo dos percursos, percebemos uma mudança clara em relação à postura dos intérprete-criadores na sua percepção auditiva, no desabrochar de sua propriedade crítica no fazer artístico, na identificação de uma maior conscientização do corpo e seu entorno, na amplificação das relações individuo/coletividade, na construção de um corpo mais alerta e atento, aprendiz da sabedoria do falar e do silenciar. Logo, entendemos que estes conceitos norteadores são fundados na edificação de um projeto, não apenas imediato, mas também a médio/longo prazo, como forma de estabelecer ligações com conteúdos futuros, visando o revolucionar do intérprete-criador enquanto artista.

4. Outras considerações

Para finalizar, enfocamos na relevância de se estabelecerem conexões entre os conceitos que trabalhamos em relação aos abordados em outras atividades que os intérprete-criadores freqüentam (ensaios e aulas conduzidos por outros orientadores-criadores). O interessante é observar, por meio dos diários de bordo e da revolução dos corpos, que, ao final dos processos, os próprios intérprete-criadores já compreendem melhor essas ligações. Isso colabora para que os grupos entendam o corpo como uma unidade e se transformem. Era evidente um aprofundamento no que se refere aos aspectos de auto-conhecimento, expansão das possibilidades corpóreas (qualidades de movimento) e

entendimento dos caminhos dos movimentos (contribuindo para evitar lesões e facilitando a realização da movimentação). Nos grupos com os quais trabalhamos foi fundamental observar que os diários reflexivos escritos pelos intérprete-criadores estavam condizentes com sua transformação criativa exposta no corpo e que, durante o percurso, houve um aprofundamento no entendimento a respeito de sua estrutura psicofísica e da *brasilocalidade* que a compõe. Essa coerência entre prática e teoria nos demonstra que o trabalho que desenvolvemos com os grupos trouxe uma colaboração efetiva no desenvolvimento técnico-criativo dos intérprete-criadores.

O conceito de corpo íntegro, total, atuando como elemento uno, é praticado nas orientações das improvisações e nas frases de movimento. Algumas vezes esse fator causa estranhamento a um reduzido número de participantes das atividades, os quais consideram não estar trabalhando o corpo, já que as frases de movimento não enfocam uma única musculatura e/ou articulação. Gradativamente, a medida em que compreendem sua unidade psicofísica atuando integralmente, percebem que não se faz necessário o isolamento de articulações. O isolamento é um caminho possível, a exemplo do que ocorre em alguns elementos da danças jazz e da *street dance*, mas não o único.

Atualmente a dança contemporânea tem buscado se associar, mais fortemente a elementos de conscientização corporal, para que haja uma maior compreensão dos intérprete-criadores sobre o funcionamento de sua estrutura óssea, sua musculatura e suas articulações. Segundo LAUNAY (LAUNAY; GINOT, 2009):

> Se as práticas de dança contemporânea foram renovadas, é também porque elas aproveitaram o desenvolvimento considerável dos conhecimentos ligados às práticas corporais alternativas (práticas de análise do movimento e de técnicas ditas 'somáticas', método Feldenkrais, Alexander, Body Mind Centering, Ideokinesis, etc) que, difundidas há vinte anos, modificaram em profundidade a cultura corporal dos dançarinos e seu olhar sobre o corpo em movimento.

Nosso trabalho, como é possível notar, está contaminado desse universo. Não trabalhamos diretamente com um método específico de educação somática[151], no entanto,

[151] "O termo educação somática foi definido pelo norte-americano Thomas Hanna, em 1983, como 'a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente. Esses três

temos um foco bem presente na conscientização corporal. E o modo como organizamos o percurso técnico-criativo é preocupado em conciliar esse recurso com a construção poética da dança. Para o intérprete-criador é imprescindível que ele consiga criar conexões dessa consciência com processos dinâmicos de movimentação, produzindo frases poéticas articuladas no encadeamento da reconstrução do corpo integral, reelaborando o corpo para mover-se conscientemente (evitando lesões e ampliando suas possibilidades expressivas) no tecer de redes complexas de atuação (espirais, oposições, centro, quedas recuperações, etc). Como transcender o estudo da mecânica do corpo, redimensionando-o poeticamente, para que ele atue consciente na relação reverberadora com o público, por meio de movimentos geradores de sentidos e sensações? Há inúmeros caminhos. A proposta apresentada neste texto é um deles.

Na tentativa de instigar a percepção desses percursos, buscamos desenvolver atividades mais complexas e extensas, incentivando um maior domínio da memória corporal e uma ampliação do vocabulário corpóreo. Um último item que destacamos é a ativação do corpo para o trabalho cênico, identificando possibilidades para alcance de prontidão física, rápida resposta motora e rigor técnico, na instauração de um corpo reverberador: extracotidiano, alerta e disponível.

Em nosso trabalho, a técnica, como corpo que é, se apresenta por meio de sua *brasilocalidade* e, portanto, está, em construção constante. O corpo do orientador-coreógrafo e do intérprete-criador e as relações que eles estabelecem uns com os outros e com o cotidiano são fonte de inspiração para o re-fazer artístico diário, sem receitas, sem regras inflexíveis. O corpo contemporâneo se "re-compõe" a cada dia, todos os dias, acumula muitas informações e transforma algumas em conhecimento (composição da experiência), recicla, "re-vive", questiona, pesquisa, não estanca, movimenta.

Esse percurso nas áreas de criação e docência nos fez ratificar que o papel de orientador-coreógrafo exige uma missão muito maior do que o espaço de trabalho, dos passos marcados. Enxergamos o exercício da criação e da docência com o discernimento de

---

fatores vistos como um todo agindo em sinergia.' " (HANNA, 1983, *apud* STRAZZACAPPA; MORANDI, 2006, p. 48).

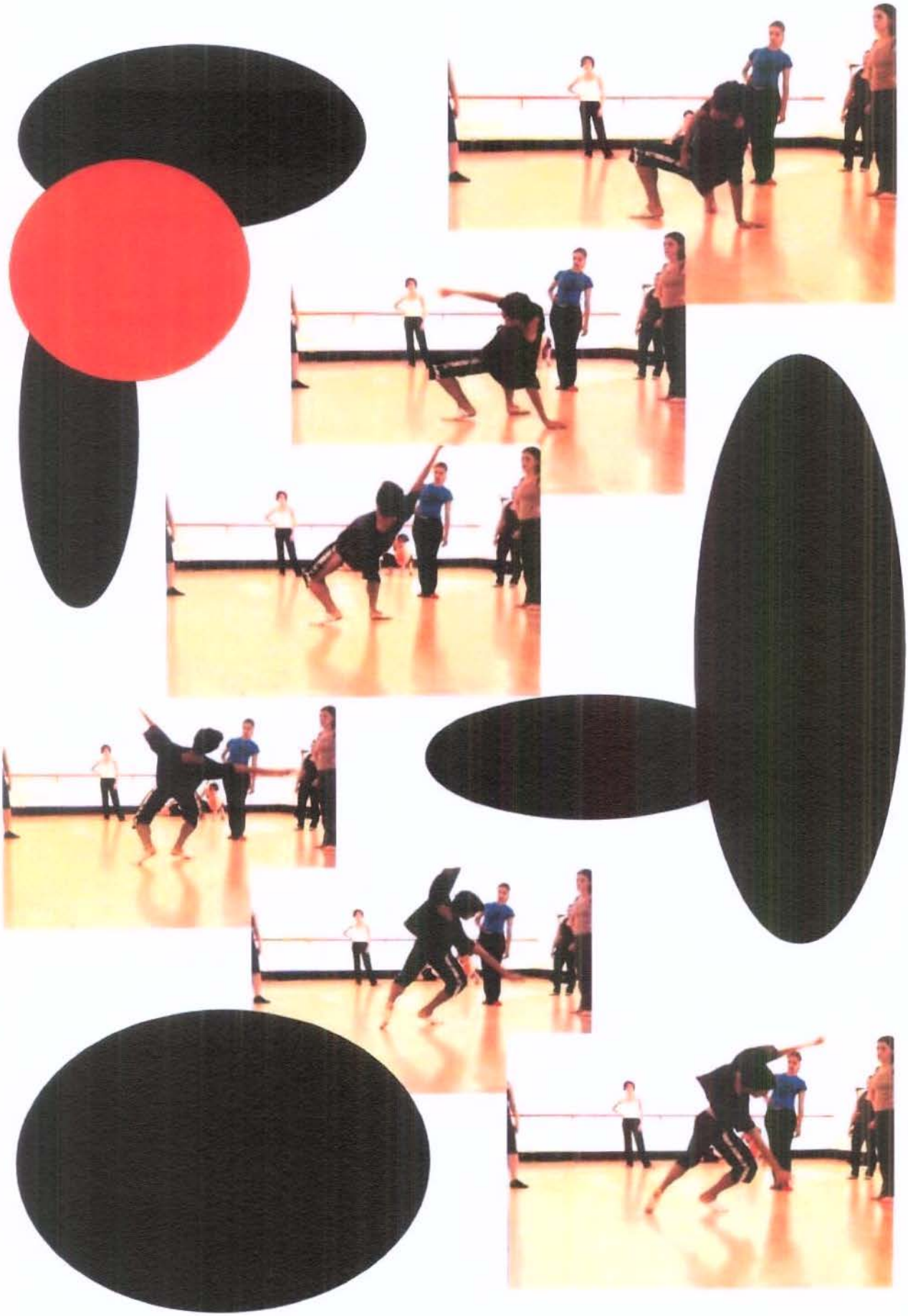
que para exercê-la é preciso buscar o equilíbrio entre o ser flexível e o ser metódico[152], entre o ser teórico e o ser prático, entre o compor a dança ou ser co-criador de uma composição, entre o fazer dança e/ou instigá-la no outro. Não há cartilha, mas trabalho, dedicação, generosidade, aprendizado e renovação, constantes, a fim de promover a autonomia do intérprete-criador e não sua dependência.

Fica a certeza de que cabe ao orientador-criador indicar possibilidades para que o intérprete-criador se revolucione enquanto artista, profissional e, acima de tudo, ser humano responsável por suas atitudes, comprometido e sensível. Assim, indicamos um caminho de processo criativo e estudo do corpo o qual instiga o intérprete-criador a percorrer aspectos de sua *brasilocalidade* contextualizada na pós-modernidade, verificá-los na relação com o coletivo e compreender quais seus focos de interesse e atuação.

[152] Como vimos neste capítulo, todo procedimento de trabalho que realizamos com pares possui combinações de regras decididas em grupo. Porém, mesmo assim é preciso ter a sensibilidade de saber quando estas podem ser flexibilizadas ou não em prol do estudo do corpo e do processo criativo.

Imagens dos Processos Técnico-Criativos












"O lugar da dança é nas casas, nas ruas, na vida."

Maurice Bejart









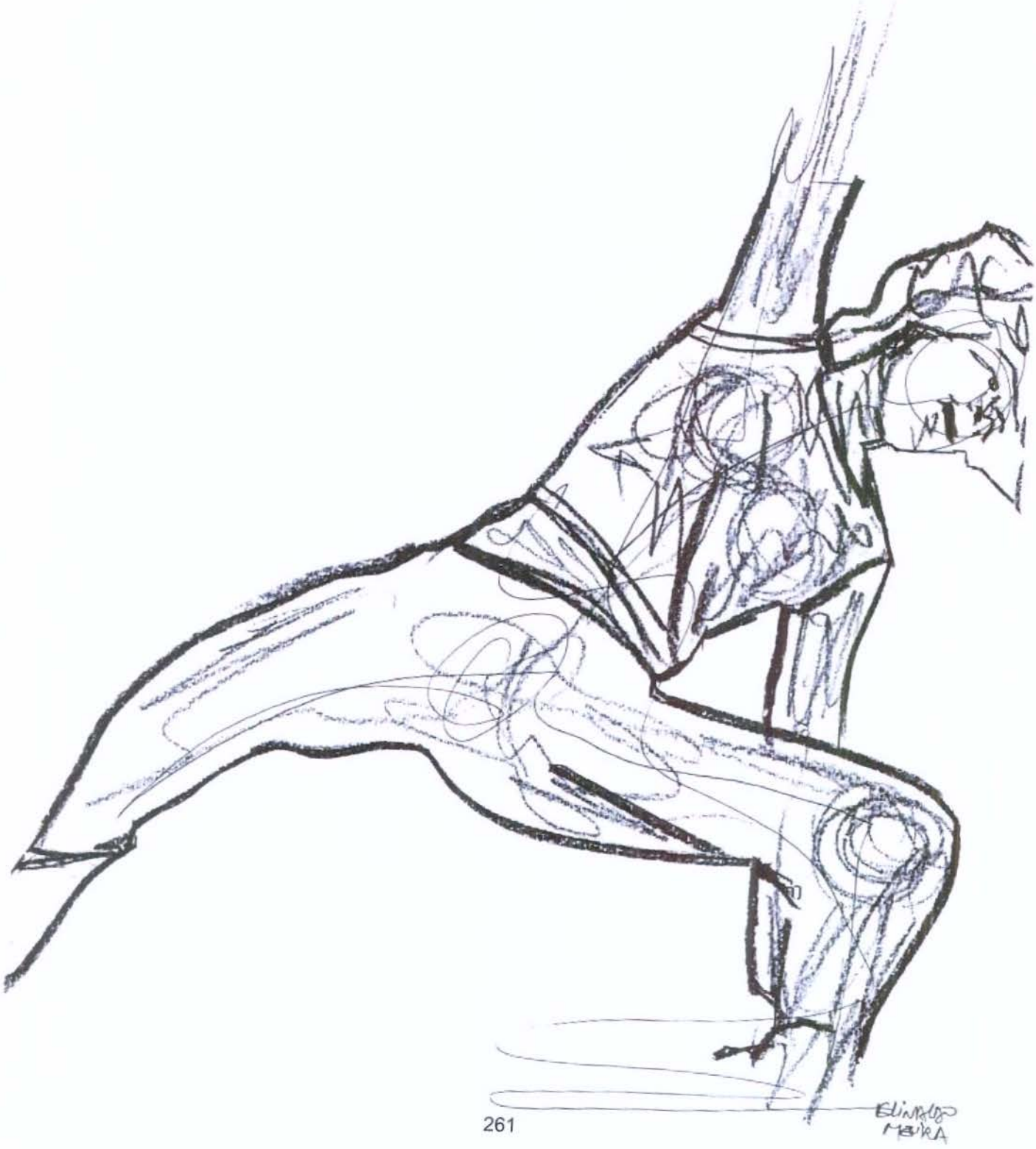






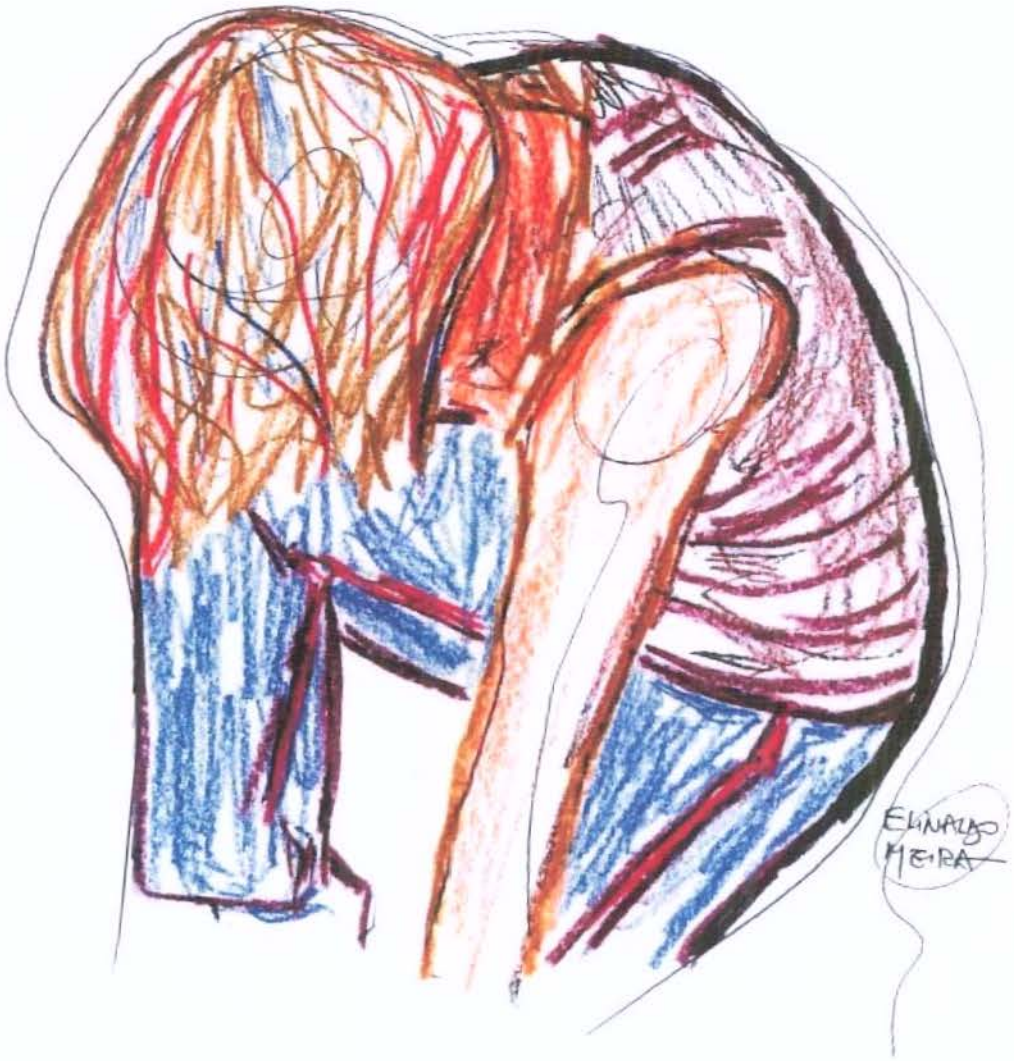









ELINALDO
MEIRA


ELINALDO
MEIRA


ELPINALDO
MEIRA


ELINADOO
MEIRA


ELINALDO
MEIRA


BLÍNKLO
MOURA

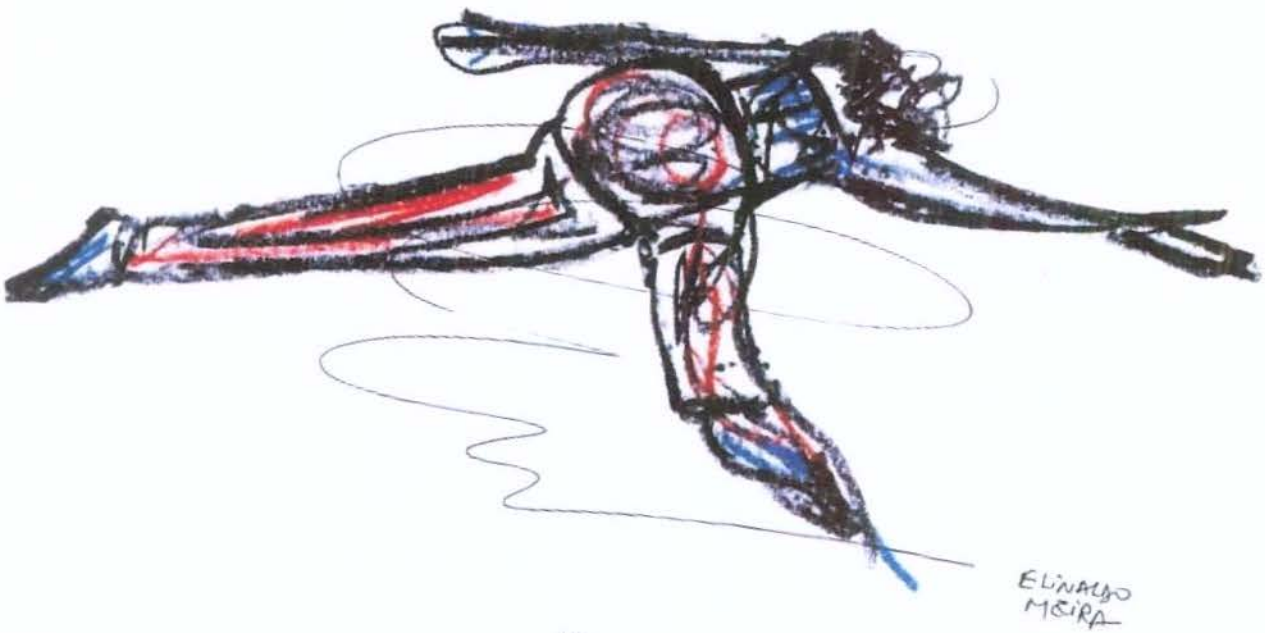

ELINALDO
MEIRA


ELINALDO
MEIRA


ELINALDO
MOURA


EDUARDO
MEIRA


ELINALDO
MEIRA


ELINALDO
MEIRA


ELNAUDO
MEIRA


ELNATAN
MORA







Considerações finais

Os fenômenos da dança, por sua característica efêmera e sua essência corporal, são de natureza extremamente complexa. Essa complexidade é o que a torna uma manifestação capaz de interseccionar diversos nuances simbólicos, múltiplas possibilidades técnico-criativas e infinitas combinações estruturais. As discussões acerca de temas como pós-modernidade e brasilidade também passam por essas mesmas questões plurais e, quando articulados entre si e na relação com a dança, criam um emaranhado de percursos favoráveis ao universo criativo.

Ao mesmo tempo em que isso gera uma indiscutível riqueza aos processos artísticos, também pode provocar sérias distorções no entendimento das danças brasileiras contemporâneas, como acontecimentos sem critérios, sem parâmetros: o lugar onde tudo é válido. De fato, como podemos averiguar nesta tese, não há regras ou padrões que determinem o que é possível criar ou não, neste contexto. E isso é o que faz dessa arte um veículo de livre expressão. No entanto, não se pode negar que há ao menos um critério inerente à dança, o qual se estabelece como necessidade da própria arte: a importância de se estabelecer enquanto espaço poético.

Em nossa pesquisa, para entendermos como essa poética pode ser construída, escolhemos uma trajetória que delineia determinados aspectos dessa dança contemporânea ou pós-moderna no diálogo com a brasilidade. Percebemos que este caminho se mostra um discurso arriscado que, se não for compreendido como processo de transformação, pode congelar os processos artísticos na relação com alguns signos selecionados, determinando estereótipos ou fixando padrões em definições rígidas. Esse confinamento causa uma simplificação e, portanto, um aprisionamento e empobrecimento para uma arte que, na realidade, é requintada em matizes, e capaz de revolucionar e provocar na contravenção e na criatividade.

Verificamos, em nossa pesquisa, que há elementos de brasilidade e pós-modernidade recorrentes na dança de artistas do Brasil. Apontamos alguns deles. Ignorá-los, pelo temor de instituir definições limitadoras, ou, por outro lado, propô-los como verdades absolutas e estanques, significa, em ambos os casos, fechar os olhos para uma realidade complexa latente, e superficializar discussões acerca de processos criativos. As danças brasileiras contemporâneas, portanto, se articulam no entre. Entre a identificação de

características que as compõem e a libertação destes paradigmas, entre as raízes e as contaminações, entre o processo e o produto, entre o observador interno e o externo, entre o que dizem e o que é dito, entre a fragmentação e a inteireza, entre a convenção social e a contravenção artística, entre o público e o privado, entre a marca e o borrão, entre o sólido e o líquido, entre o real e o imaginário. Entre, como paradoxo criativo. Entre, como lugar de suspensão e poesia. Entre, como *brasilocalidade* pós-moderna.

E, é nesse entre, que nossa proposição técnico-criativa se encontra. Como uma das possibilidades de articulação dessas danças brasileiras contemporâneas. Desse modo, essa tese se organiza, não apenas na localização de um pensamento crítico e uma problematização conceitual, por meio das dimensões da dança pós-moderna e da brasilidade, mas também na disposição reflexiva de nosso fazer artístico como um (re) arranjo peculiar dessas dimensões.

Sabemos que os caminhos que apontamos neste texto compõem apenas uma parte de um universo em rede e em movimento, de elaboração refinada. As dimensões apresentadas poderiam ser vistas de diferentes prismas, criando outros caleidoscópios. A organização técnico-criativa também poderia encontrar diversas combinações. Algumas dessas combinações, inclusive, são saborosamente acompanhadas nas entrevistas cedidas para esta pesquisa, as quais se encontram em anexo. É perceptível que umas trajetórias apresentam elementos mais sublinhados de nosso caleidoscópio, e outras conteúdos mais tênues, mas todos se encontram na esfera de ação das danças brasileiras contemporâneas.

Deixamos, portanto, com essa tese, nossa contribuição para o aprofundamento de um pensamento/ação nessa área, e esperamos que este material sirva de referência para tantos outras pesquisas, que podem e devem surgir, completando outras partes desse caleidoscópio brasileiro da dança contemporânea, despertando outras visões e deslumbrando outros rumos. Nossa pesquisa, tampouco, se encerra nestes escritos. Ela nos acompanhará, ao longo da vida, em sua ação espiral e contínua, movendo-nos com nossos desejos, nossos afetos e nossa arte.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionários de Filosofia.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALEIXO, Fernando. *Corporeidade da Voz:* Voz do ator. Campinas, SP: Komedi, 2007.

ALVES, Rubem. *Educação do Sentidos*. Campinas: Verus Editora, 2005.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas.* São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil.* 2 ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

ARRUDA, José Jobson de A.; PILETTI, Nelson. *Toda a história:* história geral e história do Brasil. São Paulo, Editora Ática, 2004.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers:* Post-modern dance. Middletown: Wesleyan University Press., 1987.

BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel:* tratado de antropologia teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade:* entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Vida para consumo:* a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BHABHA, Homi. *O local da cultura.* Trad. ÀVILA, Myriam; REIS, Eliana Lourenço de Lima & GONÇALVES, Gláucia Renate. 3ª ed. Belo Horizonte: editora UFMG, 2005.

BLOM, Lynne Anne & CHAPLIN, L. Tarin. *The intimate act of choreography.* Londres: University of Pittisburgh Press, 1989.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOGÉA, Inês (organização e apresentação). *Oito ou Nove Ensaios sobre o Grupo Corpo.* São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.

BORGES, Fernanda Carlos. *A filosofia do jeito:* um modo brasileiro de pensar com o corpo. São Paulo: Summus editorial, 2006.

BOUCIER, Paul. *História da Dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRITTO, Fabiana Dultra (org). *Cartografia da Dança*: criadores-intérpretes brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas.* 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARDONA, Patrícia. *Dramaturgia del bailarín*: cazador de mariposas. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Escenología, A.C., 2000.

CARR, Nicholas. *Is Google making us stupid?*.(July/August 2008). Disponível em: <http://www.theatlantic.com/doc/200807/google>. Acesso em 10 de janeiro de 2009.

CERBINO, Beatriz. *Nina Verchinina*: um pensamento em movimento. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

CHACON, Vamireh. *Deus é brasileiro.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

DA CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Lexikon Editora digital, 2007.

DA MATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986

DINIZ, André. *Almanaque do Samba.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

CUNHA, Newton (org.). *Dicionário SESC*: A Linguagem da Cultura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EARP, Helenita Sá. *Teoria Fundamentos da Dança.* In: Earp, Ana Célia Sá. Programa de Dança Contemporânea UFRJ, 2001.

ECO, Humberto. *Obra Aberta.* São Paulo: Perspectiva, 1971.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe:* a dança excomungada. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1974.

FARO, Antonio José. *A dança no Brasil e seus construtores.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989

FAUSTO, Boris. *História do Brasil.* 13 ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal,* dança-teatro, repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala.* 51 ed. São Paulo: Global Editora, 2006.

_____. *Sobrados e Mucambos.* 16 ed. São Paulo: Global Editora, 2006.

GALDINO, Christiane. *Balé Popular do Recife*: a escrita de uma dança. Recife: Bagaço, 2008.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.

GENEROSO, Gabriele. Possíveis diálogos históricos para a construção de uma linguagem contemporânea na dança em Belo Horizonte. *Diálogos Possíveis:* revista da Faculdade Social da Bahia, Ano 6, n.1 (jan/jun. 2007). Salvador: FSBA. p. 43 a 55. 2007.

GERALDI, Silvia. Representações sobre técnicas para dançar. NORA, Sigrid (org.). *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

GÓES, Ludenberg. *Mulher brasileira em primeiro lugar.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GRAHAM, M. *Memória do Sangue.* São Paulo: Siciliano, 1993.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-Modernismo* (org.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. SILVA, Tomaz Tadeu & LOURO; Guacira Lopes. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

_____. *Da diáspora:* identidades e mediações culturais. Org. SOVIK, Liv. Trad. RESENDE, Adelaine La Guardiã; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; ÁLVARES, Cláudia; RÜDIGER, Francisco; AMARAL, Sayonara. Belo Horizonte: Editora Humanitas, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil.* 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

HUMPHREY, D. *The art of making dances.* New York: Grove, 1959.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo.* Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil.* São Paulo: DBA, 1994.

_____. Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira. CAVALCANTI, Lauro (org.) *Tudo é Brasil*. São Paulo e Rio de Janeiro: Itaú Cultural e Paço Imperial, 2004.

KING, Anthony D. *Culture, globalization and the world-system.* 4ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

LAUNAY, Isabelle; GINOT, Isabelle. *Uma fábrica de anti-corpos?* Tradução Neuriel Alves. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2003/01/01/uma-fabrica-de-anti-corpos/20/>. Acesso em: 10 de jan. de 2009.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo:* antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica Dzi*: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral. 1979. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

LOBO, Lenora e NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento:* um método para o intérprete-criador. Brasília: LGE Editora, 2003

LOPES. Sara Pereira. *"...É Brasileiro, já passou de português." Por uma fala teatral brasileira.* 1994. Dissertação (Mestrado em Artes) UNICAMP, Campinas.

_____. *Diz isso cantando*: A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro. 1997. Tese (Doutorado em Artes) USP, São Paulo.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. *Lições de Dança 2.* Tradução Gustavo Ciríaco. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna.* 10 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

MACIEL, Fabrício. *O Brasil-nação como ideologia.* São Paulo: Annablume, 2007.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo.* São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MAGALHÃES, Fernando. *Tempos pós-modernos*. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

MARQUES, Isabel. *Lições de Dança 4.* Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2004

MAUSS; Marcel. *As técnicas corporais*, em Sociologia e Antropologia. Tradução de Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: EPU / Edusp, 1974.

MEDINA, João Paulo S. *O Brasileiro e seu Corpo.* Campinas: Ed. Papirus, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo.* São Paulo: Summus Editorial, 2007.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *Dança da personagem:* um estudo do movimento e da ação na linguagem contemporânea. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) UNICAMP, Campinas.

MOTTA, Maria Alice Monteiro. *Teoria Fundamentos da Dança – Uma abordagem Epistemológica à Luz da Teoria Das Estranhezas.* Dissertação (Mestrado em Ciência da

Arte). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2006.

_____. *Uma possível história da dança jazz no Brasil.* In *Anais II Fórum de Pesquisa Científica em Arte.* Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005, p. 96 -108.

NAVAS, C. Dança brasileira no final do século XX. CUNHA, Newton (org.). *Dicionário SESC*, A Linguagem da Cultura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ ; COURI, Norma. *Balé da Cidade de São Paulo.* São Paulo: Formare, 2003.

_____; DASTRE, Nino. *Cisne Negro:* 30 anos de Dança. São Paulo: Retrato Imaginário, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional.* São Paulo: brasiliense, 2006.

OTERO, Décio. *Stagium:* as paixões da dança. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

PAVLOVA, A; PEREIRA, R. *Coreografia de uma década:* O Panorama Rioarte de Dança. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

PRIMO, Rosa. *A dança possível:* as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão gráfica e editora ltda., 2006

QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniela. *Treinamentos técnicos de dança e artefatos cognitivos.* Disponível em: <www.idança.net> Acesso em: 11 de junho de 2008.

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

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro.* São Paulo: Cia de Bolso, 2006.

RODRIGUES, Gisele. *De água e sal: uma abordagem do processo criativo em dança.* 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de Brasília, DF.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*: processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

RUIZ, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil*: das origens à primeira guerra mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e ancestralidade*: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Jair Ferreira. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

SILVA, Danielle Bittencourt . A *Nova Dança na dança contemporânea: fronteiras da técnica e resultantes estéticas*. 2002. Exame de qualificação (Mestrado em Artes) UNICAMP, Campinas.

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

SILVA, E. L.. *Método de Ensino Integral da Dança:* um estudo de desenvolvimento dos exercícios técnicos centrados no aluno. 1993. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP, Campinas.

SMITH-AUTARD, Jacqueline M. *Dance composition.* Londres: A & C Black, 2005.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura*: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006

SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo:* as energias construtivas da psique. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

SPANGHERO, Maíra. *A Dança dos Encéfalos Acesos.* São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. *Entre a arte e docência* : a formação do artista da dança. Campinas: Papirus, 2006.

TOMAZZONI, Airton. *Esta tal de dança contemporânea.* 2006. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2006/04/17/esta-tal-de-danca-contemporanea/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2009.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*: Dramaturgias e Convenções. Campinas: Pontes: Editora UNICAMP, 1991.

_____. *Não adianta chorar*: Teatro de Revista Brasileiro... Oba! Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. Summus Editorial: São Paulo, 2005.

VIGOTSKI, L.S. *Pensamento e linguagem.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

VILELA, Lilian Freitas; HERNÁNDEZ, Márcia Maria Strazzacappa. *Corpo, arte, dança e educação.* In: 31° Reunião Anual da ANPED. *Anais*. Caxambu-MG, 2008. p. 45 – 46.

VILELA, Lilian. *Diplomados em dança:* um diagnóstico sobre esse profissional e seu campo de atuação. Trabalho de conclusão de investigação teórica contemplada com o PAC n° 25 pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Campinas, 2007.

_____. *Corpo, arte, dança e educação.* Disponível em: <*http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GE01-5044--Int.pdf*>. Acesso em 09/01/09.

VILLAÇA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias.* Rio de Janeiro: Mauad: CNPq, 1999.

VOLUSIA, Eros. *A creação do bailado brasileiro.* (conferência realizada no Teatro Ginástico). Rio de Janeiro: MEC, 20 jul, 1939.

XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (org). *Coleção Dança Cênica:* Pesquisas em Dança: vol 1. Joinville: Letradágua, 2008.

Periódicos

ACADEMIAS de Jazz Baila Comigo: todo mundo quer entrar nessa dança. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 17 maio, 1981. Jornal da Família.

BOSSA NOVA. *Última Hora*, [s.l.], 16 mar, 1967.

BÉRGAMO, Marlene. Renée Gumiel morre aos 92 anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 set. 2006.

BONDÏA, Larrosa Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, Jan/Fev/Mar/Abr 2002 n.º 19.

CARVALHO, Thor. Vilma Vernon Profetiza Morte do Balé Clássico. *Noite e Dia*, [s.l.], 18 set, 1963.

CHAMIE, Mário. Trópico entrópico de Tropicália. *O Estado de São Paulo*, 4 de abril de 1968.

FERREIRA, Joarez. Jazz-Ballet: A Ginástica Musicada. *O Cruzeiro*, [s.l.], 24 nov, 1971.

IMPERIAL, Carlos. A Dança da Bossa Nova. *Revista do Rádio*, ed.700, 1963.

JAFA, Van. Arco-Íris de Milhões. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de jul, 1965, 2°caderno

LÓPEZ, Nayse. A brasilidade numa viagem sem clichês. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de set, 1997.

MACHADO, Amélia Carmem. Pela primeira vez em belo Horizonte um espetáculo de ballet com coreografia moderna. *Diário de Minas*, 16 de jan, 1955.

MACIEL, Fabrício. O Brasil Nação como drama social. *Revista Urutágua*, Maringá, n° 8, dez, jan, fev e março, 2005. Disponível em: http: //www.urutagua. UEM.br/008/08ant_maciel.htm. Acesso em: 12 de dezembro de 2008.

MENEZES, Dário. Deu a louca no Brasil. *Revista do Fantástico*, dez, 2008.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. A Dança Jazz no Brasil. *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP*, Campinas, ano 6, v. 6, n. 1, p. 93 -100, 2002.

_____. Uma possível história da dança jazz no Brasil. *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, Curitiba, p. 96 - 108, out. 2004.

MUNIZ, Alethea. Passista de sapatilhas. *Correio Braziliense*, Brasília, 26 fev. 2002. 1° Caderno – Cultura.

NARDINI, Nádia. Jazz. [s.l.],[19--].

VIANNA, Klauss. Pela criação de um balé brasileiro. *Revista Horizonte*, out, 1952.

KATZ, Helena. Mostra do Canadá é vitrine de novos passos. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 de set. de 1995.

_____. Encarnado tece no corpo a trama da violência urbana. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 de Nov, 2007.

_____. Dança é complemento. *Continente Multicultural*, 01 de fev de 2002.

_____. Ten thesis on Brazilian Dance. *Ballet Tanz*, 04 de abril, 2000.

_____. No universo mítico da brasilidade. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de abril de 1989a. Caderno 2.

_____. No ousado reino de Antônio Nóbrega. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 de abril de 1989b.

_____. O Bailado estilo exportação de Nóbrega. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 de dezembro de 1989.

PAVLOVA, Adriana. Irmãs Milhazes retomam parceria em espetáculo de dança. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 agosto de 2008.

REIS, Daniela. *Balé Stagium e o debate sobre a dança moderna brasileira no contexto sócio-político da década de 1970.* In *Revista Fênix*, n° 1, já, fev, março, 2005a. Disponível em http:// www.revistafenix.pro.br/pdf2/Artigo%20Daniela%20Reis.pdf. Acesso em: 10 de novembro de 2008.

_____. *O Balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940:* concepções de identidade nacional no corpo que dança. In *Revista Fenix*, Uberlândia, n° 3, jul, agosto, set, 2005b. Disponível em http:// www.revistafenix.pro.br/ PDF4/Artigo%2004%20-%20Daniela%20Reis.pdf. Acesso em: 10 de novembro de 2008.

RUBIN, Nani. Graciela Figueiroa: à margem de técnicas e escolas. *Gesto Revista do Centro Coreográfico*, Rio de Janeiro, dez 2003.

SILVA, Soraia Maria. Criadora do balé brasileiro. *Correio Braziliense*, Brasília, 26 fev 2002. 1° Caderno – Cultura.

Referências eletrônicas

http://www.theatlantic.com

http://www.helenakatz.pro.br

http://www.re-al.org.

http://www.idança.net

http:// www.wikipedia.org

http://www.brasilica.com.br

http://www.itaucultural.org.br

http://www.klaussvianna.art.br

http://www.antonionobrega.com.br

http://www.balefolcloricodabahia.com.br

http://www.revistafenix.pro.br

http://www.republicacenica.com.br

http://www.revistaetcetera.com.br

Referências videográficas

A Dança do século. Documentário. (publicado na GNT - *Un siècle de danse*, proposto por Sonia Schoonejans e Pierre François Decouflé, realizado por Lue Riolon e produzido pela RTBF Télévision Belge e Productions Pixart).

O povo brasileiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil: Versátil, 2000. 2 DVDS (280 min), son., color. / p&b.

Entrevistas realizadas

ARAÚJO, Alisson. Residência: Brasília, Distrito Federal, 07 fev, 2007.

ASSIS, Vanessa. SESI Minas: Belo Horizonte, Minas Gerais, 08 ago, 2007.

CALDAS, Paulo. Centro Coreográfico: Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 02 set, 2008.

FRAZÃO, Lina. Estabelecimento privado: Brasília, Distrito Federal, 08 fev, 2007.

GOMIDE, Carmen. Galeria Olido: São Paulo, São Paulo, 01 out, 2008.

HEPP, Dorka. Residência: Brasília, Distrito Federal, 09 fev, 2007.

IMPÉRIO, Lívia. Galeria Olido: São Paulo, São Paulo, 05 out, 2008.

LUSSALVA, Márcia. Residência: Brasília, Distrito Federal, 08 fev, 2007.

MENEZES, Elizabeth. Galeria Olido: São Paulo, São Paulo, 05 out, 2008.

MOREIRA, Rui. SESI Minas: Belo Horizonte, Minas Gerais, 10 ago, 2007.

NÓBREGA, Antônio. Galeria Olido: São Paulo, São Paulo, 30 set, 2008.

PERERÊ, Sérgio. SESI Minas: Belo Horizonte, Minas Gerais, 09 ago, 2007.

QUITO, Cristiane Paoli. Galeria Olido: São Paulo, São Paulo, 04 out, 2008.

RODRIGUES, Gisele. Centro de Dança do DF: Brasília, Distrito Federal, 07 fev, 2007.

RODRIGUES, Graziela. Departamento de Artes Corporais da UNICAMP: Campinas, São Paulo, 05 dez, 2008.

Palestras promovidas

I Ciclo de Palestras Cultura e Prosa - Cultura Brasileira: corpo e identidade

KATZ, Helana. *Um olhar do corpo e da dança Helena Katz*. Espaço Cultural República Cênica: Campinas, S.P, 19 jun, 2008.

KOFES, Maria Suely. *Um olhar da antropologia*.Espaço Cultural República Cênica: Campinas, S.P, 20 jun, 2008.

MORAES, Sonia; CARNEIRO, Carlos Henrique. *Dois olhares da história e da literatura*. Espaço Cultural República Cênica: Campinas, S.P, 10 jun, 2008.

NAVAS, Cássia. *Um olhar da dança.* Espaço Cultural República Cênica: Campinas, S.P, 09 jun, 2008.

TAVARES, Maria da Consolação. *Um olhar da medicina / imagem corporal.* Espaço Cultural República Cênica: Campinas, S.P, 16 jun, 2008.

ANEXOS

Primeiras Entrevistas

Entrevista Gisele Rodrigues - *Basirah*
Centro de Dança do DF - Brasília - DF
07 /02/07 - 15h

Em 1997 Giselle Rodrigues uniu-se a Yara de Cunto para formar o *Espaço Vivo da Dança*, na *Faculdade Dulcina de Moraes.* A iniciativa tinha como objetivo trocar informações e estabelecer um espaço de encontro entre artistas locais. O projeto cresceu e gerou o *Basirah*, que estréia com *Monólogo de Dois*. Até 2005, o *Basirah* se manteria com a proposição de movimentos por parte da coreógrafa, embora sempre houvesse partilhas de idéias e pequenas frestas de colaboração prática. Em 98 estrearam três espetáculos, *Profundo Dia Azul,* que Giselle coreografou, *So-As-Sur-Cor*, de Hugo Rodas, *Quero as Cousas que existem, não o tempo que medem*, de Marisa Godoy. Seguem *O Homem na Parede* (1999) e *Sebastião* (2000), o qual Giselle dirige em parceria com Márcia Duarte e Howard Soneklair. Em 2001, em parceria com Luiz Mendonça e Felícia Johansen, é a vez de *Técnicas Românticas para se desafogar alguém.* Em 2002, *Uroboros* e, com direção de Alessandro Brandão, *Eu só existo quando você me olha,* seguido do filme *Pequena paisagem do meu jardim*, também com direção de Alessandro, em parceria com Bruno Torres. Em 2005, Giselle volta a dirigir em *De Água e Sal* e, em 2008, dirige *2* .

A entrevista com a diretora do *Basirah,* Giselle Rodrigues, foi realizada, após retorno de férias da companhia, em sua primeira semana de trabalho, em 2007. Acompanhamos o grupo durante uma semana e depois voltamos à Brasília, em outubro, para mais uma semana de acompanhamento.

Entrevistadora Ana Carolina Mundim

1 - Quais as principais influências na sua formação em dança?

R - Na minha formação? Bom... eu fui formada... comecei a dançar com 13 anos de idade e eu fui praticamente formada pelo Luiz Mendonça, que era diretor do *Endança*, um grupo

independente de Brasília. A base do pensamento que eu desenvolvo hoje, na dança, veio muito do *Luiz Mendonça*. Outro aspecto que eu acho que teve um papel muito fundamental na escolha da linha que eu iria tomar, foi a vinda de duas pessoas que foram muito importantes para mim. Um foi o Howard Soneklair, que foi um norte americano que veio trabalhar com *Basirah*, aqui, uma vez. Ele montou um espetáculo com um grupo, o *Sebastião*, uma parte é dele também. Então, ele que trouxe algumas idéias do *Movimento Autêntico.*[1] Foi aí que eu tive o primeiro contato com o *Movimento Autêntico.* Então, ele também foi uma das pessoas que me influenciou, que me norteou para seguir determinados caminhos, de processo criativo, de pensamento de dança. E o Lloyd Nelson, Lloyd Nelson do *DV8*[2]. Quando eu estava na Inglaterra, eu fiz duas semanas de workshop intensivo com ele, e, a forma como ele trabalhava, me interessou muito. Então foram estas três pessoas que tiveram papéis fundamentais, assim, na minha... na forma como eu desenvolvo o meu trabalho hoje. Acho que estas três pessoas foram mais importantes. Além disso, como pensamento de dança acho que foram estas três pessoas. Mas, na minha formação mesmo... bom... eu fiz especialização na *London Contemporary Dance School,* lá em Londres e fiz muitos workshops, porque, com o *Endança,* a gente viajou o mundo inteiro. A gente passou quatro anos viajando muito. E a gente viajava para muito festival, fazia muita residência, também, fora do País. E nessa a gente conhecia muita gente. Então fazia muito workshop. Eu passei na mão de muita gente: Rui Horta, David Zambrano, (Alain) Platel, passei, assim, fiz alguns workshops também... então foram pessoas que, na verdade, eu tive contato, né? Vera Mantero, João Fiadero... eram pessoas que eu tinha... não vou dizer que eu trabalhei com eles porque não trabalhei, fiz cursos com eles. Então minha formação, ela é muito diversificada, muito com pequenos workshops, também. E muito da coisa da pesquisa em sala mesmo. Acho que a formação mesmo eu posso falar que eu tive no *Endança,* nos 17 anos de trabalho que eu tive com eles, dentro do grupo.

---

[1] O *Movimento Autêntico* é um método criado pela bailarina Mary Whitehouse que explora a relação entre uma pessoa que se move e uma pessoa que testemunha esse movimento, criando, ainda, um terceiro fator que é a testemunha interna (como a própria pessoa que se move, se vê). A pessoa que se move trabalha de olhos fechados, na busca por um movimento que transite entre a consciência e a inconsciência como construção do processo criativo.

[2] Grupo de dança inglês formado em 1986 por Lloyd Nelson.

2- E quando você iniciou o desenvolvimento da sua pesquisa artística? E acadêmica, também, mais recentemente?

R - A pesquisa artística, o Luiz tinha uma coisa que era bem legal: ele achou que eu tinha dom para coreografar, então ele me abriu muito espaço dentro do *Endança* para estar experimentando coisas. E a gente era um grupo muito coeso, a gente era muito família, a gente trabalhava de domingo a domingo, era uma loucura. Então, dentro do *Endança* eu já comecei a exercitar o meu processo criativo, a minha investigação. Eu não diria nem que lá era pesquisa, lá era muito mais experimentação do que pesquisa. Então foi o espaço onde eu experimentei. Isso começou em 1985, 86. Foi onde eu comecei a experimentar de fazer algumas coreografias em parceria com ele e com a Márcia Duarte, também, que foi uma pessoa extremamente importante. Ela também é uma das fundadoras do *Endança*. E, a pesquisa mesmo, acadêmica, eu comecei quando eu fiz o Mestrado. A pesquisa acadêmica está mais vinculada à questão do Mestrado mesmo, que foi em 2004. Mas, assim, não foi exatamente lá que eu comecei a coisa da pesquisa mesmo. Já no ano... na vinda do Howard para cá, que foi em 2000, ele já me trouxe alguns elementos que eu tinha muito interesse em trabalhar, linhas de pesquisa que eu tinha interesse de trabalhar, que era muito em cima da investigação sobre o intérprete mesmo. Como era o processo do intérprete. Então essa foi uma linha que foi se delineando a partir de 2002, que eu realmente comecei a me interessar. Pesquisar este lado da formação do intérprete. Como é preparar o intérprete para a cena e, dentro disso, o estudo do processo criativo. A gente partiu dai.

3 - E como você define a pesquisa que você desenvolve hoje?

R - Nossa! Esta pergunta é muito difícil. Não... mas eu acho que é assim: eu não defino. Eu não defino porque eu acho que não tem uma definição. Eu tenho uma preocupação que é esta questão do intérprete, do desenvolvimento do processo criativo para o intérprete. Então eu acho que eu me volto muito para esta questão. Nesses últimos três anos, eu tenho me voltado mais profundamente para esta questão. Eu acho que a minha investigação, o meu interesse, ele está muito mais focado mesmo em como é este processo no intérprete. Como

eu posso dar ferramentas para ele desenvolver o seu próprio processo criativo e, também, a partir disso, como é que eu posso buscar informações nesse intérprete, que sirvam como elemento cênico, como processo artístico mesmo. Não tem uma definição. Eu acho que é essa curiosidade de saber sobre o processo de criação no intérprete. E dentro disso, acaba que o trabalho vai se delineando com uma característica muito... como posso te dizer?... muito singular, no sentido de que o intérprete tem uma importância fundamental. É ele quem está dizendo sobre qualquer temática que a gente venha a desenvolver. Então, neste sentido, o trabalho tem esta peculiaridade, de trazer muito a pessoa do intérprete, pra desenvolver determinados temas, como ele pensa sobre aquilo. Como é aquilo... como é determinada temática no corpo dele, que responsabilidade ele tem sobre aquilo, como ele assume isso, também, como sendo uma coisa que é ele que está dizendo, e não o coreógrafo que está propondo que ele diga. Como é que ele entende aquilo, se posicionando em relação àquilo, em cena.

4 -Você falou que a sua produção coreográfica começou com a estória no *Endança*. Como é que foi a transição disso para a construção do núcleo, que gerou o *Basirah*? Um pouco deste histórico...

R - É... na verdade, assim... no *Endança* eu trabalhei deste os 13 anos de idade. Entrei por acaso. Minha irmã dançava e aí ela me chamou um dia para fazer aula com o Luiz Mendonça. Fui lá, fiz e nunca mais saí, porque duas semanas depois eles precisaram de um substituto, para ir para a *Oficina de Dança da Bahia*, de Salvador. *Oficina de Dança Contemporânea de Salvador*. Eu falei: "Vocês são loucos! Eu nunca dancei! Eu nunca dancei na minha vida!" Mas como o Luiz trabalhava com uma coisa muito lúdica, e ele trabalhava com uma questão do movimento muito natural, eu me encaixava perfeitamente, porque eu tinha essa facilidade, do trato com o movimento, da atividade corporal. E aí comecei dançando. Então, quer dizer, eu trabalhei durante 17 anos com o *Endança*. Depois de um tempo, o *Endança* começou a viajar muito, a gente alcançou um estágio profissional, assim, de entrar no mercado mundial da dança, mesmo. A gente fazia só grandes festivais e aí, toda vez que voltava para o Brasil era uma grande dificuldade, porque a gente nunca

conseguia patrocínio. Pra fora a gente sempre tinha subsídio, a gente sempre fazia muita residência, então a gente tinha como manter a companhia. Mas quando voltava para o Brasil era aquela dificuldade e começava do zero. A gente teve patrocínio da *Shell* por alguns anos, mas era um patrocínio que também não sustentava muito. Não era um patrocínio assim como o *Corpo,* na época, ganhava. Era um patrocínio mais de montagem do que de manutenção. Então, quer dizer, aquilo não era o suficiente para a gente, né? E acabou que a gente não conseguiu ir adiante com o grupo, porque as exigências do mercado internacional começam a ser maiores. Você tem que só, realmente, fazer aquilo. Então, como no Brasil a gente não tinha condições de fazer isto, a gente foi se dispersando, porque os próprios integrantes do grupo, também, foram recebendo convites de companhias internacionais. Aí foi ficando difícil da gente realmente manter o grupo coeso. Acho que o grupo se desfez muito mais por esta questão administrativa mesmo, de não ter o suporte, né? A base: não ter um espaço para estar trabalhando, não ter um salário, não ter... Aí acabou que a gente se desfez.

Aí eu ganhei a bolsa para ir para Londres. Logo em seguida eu ganhei a bolsa para ir para Londres. Porque o *Endança* acabou em 96. Aí eu passei um ano aqui, montei um espetáculo com o Giovane Aguiar, que é um coreógrafo de Brasília, e, dentro disso, eu não parei. Eu me juntei a Yara de Cunto e fomos fazer um projeto na *Faculdade de Artes Dulcina de Moraes,* que se chamava *Espaço Livre da Dança.* Dentro desse projeto, existia uma idéia de um núcleo... a minha idéia era assim: era ter um espaço no núcleo onde bailarinos da cidade pudessem fazer aulas, pudessem trocar informações. Mas assim: bailarinos de outras companhias. Era promover essa mistura mesmo, essa troca. E aí a gente começou a se encontrar. Eu chamei umas dez pessoas, mais ou menos, chamei de vários grupos e pessoas que estavam sozinhas, também, mas que eu sabia que queriam trabalhar com dança e falei: "Ah, vamos nos encontrar só aos sábados à tarde, pra gente se encontrar, fazer aula, se divertir."

Só que aí o grupo foi pegando uma liga muito forte, a gente começou a se encontrar mais dias na semana e aí... nisso eu já tava me inscrevendo pra uma bolsa, uma bolsa na escola de Londres. Mas eu continuei com os projetos aqui. Enfim, a gente acabou... com todo o

material que surgiu, a gente montou um espetáculo. E aí em junho de 1997 saiu a minha bolsa. Eu falei: "Bom. Agora a gente tá aqui com o trabalho, eu queria muito mostrar o trabalho." A gente fez duas apresentações abertas. Lotou o teatro, foi super legal e, nessa, a gente precisava de um nome. A gente não tinha nome. Aí todo mundo ficou: "Ah, mas pô, vamos botar um nome pra esse grupo." Porque a princípio era um núcleo rotativo de bailarinos dentro do *Espaço Livre da Dança*. E aí a Marisa Godoy, que foi uma das figuras, também, que veio e trabalhou com o *Basirah*... ela, na verdade, ficou, o ano que eu fiquei em Londres, ela ficou com o *Basirah*, dirigindo aqui, montando trabalhos e tal... Então ela que trouxe esse nome. O nome do *Basirah* foi ela quem trouxe. Todo mundo achou meio estranho, tal, mas o significado era super legal. Significa olho do coração. É uma expressão em armênio. Aí todo mundo super achou ótimo e foi um *boom* na cidade. Teve uma repercussão maravilhosa, saiu em tudo quanto era jornal. E a gente não esperava isso. E acabou que o grupo quis continuar, as pessoas que ficaram. Foi uma grande polêmica na época. Porque, assim... eu acabei ficando mal vista pelas companhias, porque eu acabei, de alguma forma... as companhias se desestruturaram porque as pessoas eram das companhias, né? Mas todo mundo ficou muito interessado em fazer aquele trabalho, porque ali era onde ocorria realmente a troca. Como eu tava experimentando, já experimentava com movimentos deles... Já era uma coisa que vinha da minha história, também, porque o Luíz trabalhava muito a experimentação de movimento partindo do intérprete, mas era muito em cima de movimento mesmo. Não tinha muita temática. Trabalhava muito em cima da idéia do sensório e a preparação física era muito diversificada, não era ficar fazendo aula técnica. Então esse núcleo ficou muito interessado por este tipo de trabalho. E aí disso, foi ficando, foi ficando. Eu recebi um prêmio pelo primeiro espetáculo que a gente fez que era o *Monólogo de Dois*. Recebi o prêmio de melhor espetáculo do ano. E assim: eu nunca imaginava que a gente fosse ganhar esse prêmio. Eu tava em Londres e a gente recebeu o prêmio de melhor espetáculo do ano e aí foi um *boom* em Brasília. Em Brasília estourou. A gente ficou na mídia um tempão. E aí quando eu voltei de Londres... o que foi muito legal, também, é que eu deixei o *Basirah* bem aberto, assim, de convites pra outros coreógrafos. Então, quando eu voltei de Londres, por exemplo, foi muito engraçado porque eu voltei em 98. Em 98 a gente estreou três espetáculos. Um da Marisa Godoy, que já tinha montado

um; um do Hugo Rodas, que é um diretor de teatro aqui de Brasília, mas que trabalha com dança também, e um novo meu, que eu voltei e nós montamos o *Profundo Dia Azul*. Então, quer dizer, o grupo tinha muita atividade. A gente ficava o tempo inteiro se apresentando. E eu acho que daí foi se consolidando muito fortemente a investigação, enfim... e logicamente que no início eu trabalhei muito em cima de... eu coreografava muita coisa, os temas partiam muito de mim e foi chegando um momento que eu não fui querendo trabalhar assim mais.

Eu tava muito em contato com trabalhos no exterior, via muita coisa, me interessava por trabalhos onde o intérprete estivesse mais presente, no sentido do posicionamento dele, tal. E também, dentro do grupo, essa posição de diretora, intérprete, era uma coisa que me incomodava muito. Eu sempre me sentia muito responsável pelas pessoas. Até que realmente houve um desgaste no grupo depois de uns quatro anos. Quatro não. Depois de uns três. É... depois de uns três anos, mais ou menos, pra quatro, houve uma desestruturação do grupo. A energia tava muito pesada, por conta dessa relação, também, de uma expectativa muito grande em cima de mim. Eu sei que, a partir daí, eu falei: "Não, acho que eu quero mudar. Não é assim que eu vejo um processo criativo. Não é assim que eu vejo um processo de coletividade, de um grupo trabalhando junto." E aí eu acho que as coisas foram mudando naturalmente também. Eu acho que eu mudei muito também. Do ponto de vista do que é fazer dança, do que é trabalhar com dança, e mesmo o alcance da dança. Eu sempre tive muito esse questionamento: "Pra que eu quero fazer dança? Dança comunica o que? Mas o que eu vou poder transformar com a dança?" Porque o meu grande lance era transformar com a dança. Mas com o movimento? O movimento era uma coisa tão abstrata... Eu vou conseguir isso?

Então, quer dizer, de muitos questionamentos que já vinham sendo feitos há muitos anos, desde que eu trabalhava com o *Endança*. E eu acho que aí foi ocorrendo essa transformação na forma de trabalhar, na forma de entender o que é a dança, entender a sua dimensão, que até hoje eu não entendo muito. Mas assim, você vai ficando mais maduro, mais velho, também, essa compreensão vai chegando melhor. As coisas vão ficando ligeiramente mais claras pra você. Foi ocorrendo essa transformação. Essas pessoas que cruzaram meu caminho, também, *Howard Soneklair, o Lloyd*... Quer dizer, o momento que eu tive na

Inglaterra foi um momento muito importante porque eu assisti muita coisa. Na própria convivência com o *Endança* também. Eu tive a oportunidade de ver muita coisa de todo lugar no mundo. Os festivais te proporcionam isso: você ter contato com materiais muito diversificados. Então acho que nesse sentido foi ampliando também essa visão do que é fazer dança e do que eu queria como linguagem e como proposta de trabalho. E agora eu estou tentando seguir essa proposta, que hoje em dia, eu tô muito em cima dessa investigação sobre o intérprete e sobre a temática do humano. Eu acho que eu trabalho com temas que estão... que tá falando muito do ser humano, a condição de vida do humano. Eu acho que eu tenho muito interesse sobre isso, principalmente pelo homem contemporâneo. Disso já delineia um bocado o perfil dos trabalhos.

5 - E essas influências que você cita mais fortemente, de que maneira você entende que se deu essa intervenção, no trabalho que você desenvolve hoje? O que ficou de resquício disso? No modo de construir a cena?

R - É. Eu acho que é até no modo de você chegar no intérprete, o modo de você dar caminhos a ele, para ele ampliar sua possibilidade criativa; e dentro daquilo, qual é a estratégia que você usa para você fazer com que ele também se aproxime daquilo que você quer. Eu acho que foi isso que mais... por exemplo: o Lloyd Nelson era muito interessante. O cara é formado em psicologia, e ele trabalhou... tinha muito profundamente os estudos sobre Stanislavski, e muito profundamente um estudo sobre Laban. Quer dizer, coreologia o cara dominava... não que a gente visse uma coisa teórica, mas você via praticamente no trabalho do cara como ele manipulava bem estas ferramentas. Mas como, também... ele via no intérprete, naquele intérprete que você olhava para a cara dele e falava assim: "Esse cara nunca vai ser um dançarino, esse cara... nunca pensei que esse cara pudesse ser um artista"... e, de repente, ele encontra coisas nestas pessoas, que você fala "Meu Deus! Como é que ele consegue tirar destas pessoas essas coisas maravilhosas?". Então isso é uma coisa... que é um pouco o trabalho do Luiz, também. O Luiz ia muito por esse caminho porque ele entrava em um universo muito pessoal do intérprete. Eu acho que o que me chama atenção neste tipo de trabalho, o que me afeta, o que afeta meu trabalho, o que fica,

é exatamente este trato com o intérprete: como é que eu posso cutucar esse intérprete para fazer ele trilhar um caminho, que é ele que escolhe, de alguma forma, mas que se aproxima daquilo que eu quero dizer? E não só em termos de... não digo isso em termos de investigação de movimentos, investigação de movimento também, mas em termos de investigação de pensamento. Do como pensar, do como que eu posso pensar com o meu corpo, como é que eu vou traduzir para o meu corpo determinadas coisas que se passam dentro de mim, e como é que eu vou comunicar isso? Então é isto que fica: um trato com o intérprete, esta relação de como você busca esse caminho criativo, pra você chegar a um produto artístico, mas trilhando este caminho do intérprete.

- E que é uma relação constante, uma descoberta de vários "comos"...

R - É uma relação constante. E aí eu percebo que não é uma relação só no trabalho. Uma coisa até que me assustou, quando eu pensei este tipo de trabalho, é que não é uma relação que se encerra na sala, no espaço do ensaio. Não. É uma relação que começa a transformar a vida do intérprete e a minha vida também, porque envolve o pensamento. Não envolve só o pensamento de ensaio, de dentro de sala de aula, mas o pensamento de como que é que esta vida... como essa pessoa também está na sua vida, como é que ela... qual é o ponto de vista dela em relação às coisas também, como é que ela se vê dentro desse universo. E aí a gente trás para cá, pois eu acho que todas estas coisas estão afetando este intérprete, e este intérprete está afetando essas coisas, considerando tudo isso.

6 - E dentro disso, existe um perfil dos integrantes que você escolhe para o processo criativo? Se existe, qual é? Ou, se não existe, se é intuitivo, como que acontece?

R - É intuitivo, mas, assim, eu diria que existe um perfil na disponibilidade. Se eu vejo uma disponibilidade no intérprete não importa se o movimento dele é ruim, se não tem preparo técnico, se ele é gordo, se ele é magro. Não importa. Porque, o que importa para mim, é a disponibilidade para experimentação, é o despojamento para estar ali e experimentar, e se jogar e questionar, e não ter medo, que é exatamente isto... são estas as coisas que a gente

vai trabalhar no processo criativo. De estar percebendo nossos medos, nossos julgamentos e como isto interfere no processo criativo. Então eu acho que o perfil é muito isso: da abertura, desse intérprete que é aberto para as coisas, para esta vivência, que está ali para o que der e vier. Eu acho que este é um ponto fundamental. Então, é até engraçado porque eu não faço audição para o *Basirah*. Tem um monte de gente querendo entrar, mas eu não faço audição, porque eu acho que audição não funciona. Acho que em audição você vê uma forma, então não funciona para mim. Eu sempre convido pessoas a estar próximo. Então, por exemplo, tem lá o Dudu, do cabelo enroladinho, que foi um aluno meu, que eu falei "Seria muito legal se você fosse para o *Basirah*. Vai fazer as aulas do *Basirah*". Então eu sempre convido para as pessoas estarem próximas, para que eu vá conhecendo o universo destas pessoas, e é isso o que me interessa. É isso que me instiga no intérprete: a vida dele. Não é muito o corpo dele, mas a vida dele. Como ele está dentro da vida dele, como ele se relaciona, como ele resolve ou soluciona determinados problemas que ele enfrenta. Então eu acho que está mais nesse ponto de vista do que exatamente numa preparação corporal. Logicamente que me interessa ver uma harmonia de movimento. Se ela tem uma relação de intimidade com o corpo dela, isto me interessa. Não descarto isto também. Mas eu acho que este outro lado é bastante forte.

7 - E normalmente as pessoas que você convida são pessoas que já, em alguma instância, fizeram trabalho com você? Foram seus alunos, já tiveram algum trabalho anterior...

R - Por um acaso sim, mas nunca pensei nisso. Não é determinante. Mas, por acaso, foram pessoas que, de alguma forma, eu desenvolvi algum trabalho com elas, foram meus alunos...

8 - E qual é o processo de seleção destas pessoas para participação em um percurso de criação? Porque uma das coisas que o *Alisson*[3] colocou é que foi criado um núcleo de formação, e até depois você poderia falar mais um pouquinho como foi este processo, e

[3] Alisson é um dos bailarinos da *Basirah*. Ele foi entrevistado, mas este material não foi anexado nesta tese.

que daí ficaram algumas pessoas. E dessas algumas pessoas que ficaram você fez uma entrevista. Então, eu queria saber como foi este processo? Como se deu este núcleo de formação paralelo ao Basirah?

R - É. Na verdade este núcleo de formação é um interesse meu, que eu tenho. Até para ter pessoas novas, porque tem muita gente no Brasil que tem interesse em fazer dança contemporânea, mas não tem grana para pagar, então a gente, há muito tempo atrás, falou: "Vamos montar um núcleo de formação para quem está interessado em fazer aula? A gente oferece aulas, vai passando as coreografias do *Basirah*. Mas uma coisa descomprometida. Mais para ter esta turma, também, e, de repente no futuro puxar estas pessoas para o *Basirah*". O Alisson foi uma das pessoas que entrou assim. O Diego também, que agora não está porque ele está fazendo uma escola em Amsterdã, mas foi uma das outras pessoas que entrou assim, a Taís, que não veio esta semana, também é uma figurinha assim. Outras pessoas se chegaram... por exemplo, a Dani, a magrinha, a Dani, ela era de outra companhia, ela me pediu para fazer aula, veio fazer aula. Mas nunca... quer dizer, ela participou de um espetáculo do *Basirah*, como substituta.

Então as pessoas entram muito assim: inicialmente eu vejo uma coisa que é... eu tenho que ter um tempo para essa pessoa também se integrar. E esse tempo é uma média, mais ou menos, de dois anos. É onde a pessoa começa a vir, aprende a coreografia, dança quando precisa. Eu não tenho este compromisso também: "Vai dançar". Não. Tem um tempo lá que é um tempo de amadurecimento, de conhecer a pessoa, até para ela se integrar no grupo. Por exemplo, a Lívia Bennet foi assim. Ela ficou um tempo, aprendeu algumas coreografias de alguns espetáculos, dançou algumas partes de alguns espetáculos, até que ela entrou no processo criativo de um dos espetáculos. E o Alisson e o Diego, eles não chegaram a dançar em nenhum espetáculo do *Basirah*, antes do processo do *De Água e Sal*. Eles já entraram fazendo o processo. Então é muito relativo. Eu não tenho uma diretriz que diga: "Ele tem que ficar dois anos aqui." Também, se ele estiver muito preparado, muito pronto, quer dizer, ele entra ali imediatamente. Depende do que está sendo feito também. Não tem uma coisa assim: um modelo fechado.

9 - Como funciona esta questão de substituição, em um trabalho tão imbricado nesta questão do intérprete em cena e da criação baseada no conteúdo que o intérprete produz? Você falou que algumas pessoas pegaram coreografias e apresentaram?

R - É. Nos espetáculos anteriores, por exemplo, você vai poder ver nos vídeos, tinham coreografias muito marcadas com a temática muito precisa. Eu ainda trabalhava, até o momento do *Uroboros*... porque eu só comecei a trabalhar mais essa temática com o *De Água e Sal*, onde realmente tem um material mais do intérprete, ele como pessoa. Este foi o primeiro trabalho que eu fiz com essa abordagem, porque os outros eu já tinha essa preocupação, quer dizer, toda parte de movimentação é criada em coletividade, onde eu estruturo, eu dou as idéias. Eu jogava as fontes, toda a idéia de movimento eu jogava, mas quem investigava eram eles e eu costurava tudo. A gente partia: um fez uma frase lá, outro fez outra aqui, vamos ligar esta daqui. Aí eu fazia todo um estudo de contagem de espaço e fazia toda uma matemática, que era uma coisa que, isso era um trabalho coletivo, de alguma forma, mas eu, o tempo inteiro, dirigindo, orientando, para o que eu queria. Então isso possibilitava muito facilmente a troca de intérprete. Apesar de que eu acho que o intérprete sempre, em todos os espetáculos, ele tinha liberdade de trazer elementos novos e até eu modificava os espetáculos em função da pessoa nova que estava chegando. Eu acho que isso está mais fortemente em mim: de não me apegar a um resultado que obteve um sucesso, mas em função da mudança de uma pessoa eu ter que manter aquilo. Não. Aquela pessoa vai dar um outro tom, vai trazer coisas novas. Então, quer dizer, eu acho que hoje em dia eu dou mais a liberdade pra ver o que esse intérprete está experimentando e aceito mais essa possibilidade de estar transformando o espetáculo também.

- Que é uma reconstrução na verdade...

R - Sempre, sempre. Mas tem um princípio. Existe um princípio em que essas reconstruções são possíveis. Eu espero continuar, espero conseguir continuar trabalhando desta forma, pois eu acho que é uma forma muito interessante. Porque se o princípio está fortemente lá, se uma idéia está fortemente lá, eu acho que é muito rica a contribuição que

o intérprete tem para dar, para esse princípio. Se esse princípio tá muito claro, se essa idéia tá muito clara, se eu consigo levar este intérprete a entender muito claramente esta idéia no corpo dele, o que ele faz com o corpo dele é muito útil. Não precisa ser igual ao corpo do outro. Ele pode trazer elemento novo e a gente adaptar este elemento e reconstruir e re-atualizar para o espetáculo.

10 - E no *De Água e Sal* já teve este processo de substituição?

R - Já teve. Já teve este processo de substituição. Por exemplo, na parte, eu não sei se você se lembra, na parte da *Dorka* que ela faz correndo, com a música da Tati Quebra Barraco, ali quem fazia era um homem. Era a idéia da corrida também, era idéia... mas o contexto para um homem era completamente diferente. O que ele trazia tinha um sentido completamente diferente do que a *Dorka* traz. Então, quer dizer, o *Alessandro*, por exemplo, está fazendo a parte lá de fora que era o Diego que fazia. E aí cada um faz... lógico que tem um princípio, sempre tem um princípio de orientação, um tema a ser seguido. E aí essa pessoa vai experimentando isso.

- Mas, de certa forma, as pessoas que substituíram são pessoas que participaram do processo, ninguém que veio de fora...

R - Sim, mas, por exemplo, o Dudu, do cabelo liso, o mais magrinho, ele não participou do processo, mas ele dançou no *De Água e Sal*. Ele e a Tais dançaram duas vezes nos ensaios abertos. E, por exemplo, ele trouxe elementos... ele fez a parte da Marcinha. Ele trouxe elementos completamente diferentes, extremamente interessantes também, e que me diziam a mesma coisa. Dentro do espetáculo encaixava perfeitamente e ele não necessariamente participou do processo. Mas ele teve a liberdade. Ele não participou do processo de criação, mas de alguma forma participou da vivência dos espetáculos, de estar vendo os espetáculos, de estar ouvindo as conversas, de estar participando de algumas conversas e de alguma forma ele vai entrando neste processo.

- Mas houve um processo de reconstrução ai no trabalho?

R - Não. Eu deixei ele livre, eu deixei ele livre. Eu falei para ele: "Dudu você sabe o que a Marcinha faz. Se você quiser pegar o que ela faz, você pode pegar. Se você quiser trazer elementos novos e traduzir pra você aquilo que você entende dela, você pode trazer. Não tem problema. Me traga a sua visão sobre aquele momento da peça". Então, quer dizer, ele trouxe coisas muito interessantes e que abrem até possibilidades para outras leituras, muito legais também, que têm a ver com o espetáculo.

- E ele foi descobrindo neste processo do ensaio, até ir para o ensaio aberto?

R - Sim. Porque aí, o que eu fiz? Estes dois que não partiram do processo de criação, e eu considero o *De Água e Sal* um processo de criação constante, porque a gente está experimentando todo dia... A idéia, inclusive, é não cristalizar naquela forma. E é muito difícil. Não é nem na forma, porque até a estrutura que a gente mantém é a mesma. Mas, assim, é o como eu estar experimentando meu estado corporal, meu estado de ânimo, meu estado de relação com o outro, de forma diferente todo o dia. Então, dentro disso, eu fui colocando os dois nos ensaios. "Faz essa parte aí hoje, junto com todo o mundo. Corre junto com eles, enfim, ri junto com eles, participa do jogo junto com eles. " Sem eu falar absolutamente nada. Sem eu dar um direcionamento: tem que ser assim. Não. Entra e vivencia este espetáculo. Porque ele dá muito esta liberdade, de você vivenciar o espetáculo. Então, eu acho que, de alguma forma, eles vão entendendo o que é este processo também e vão fazendo, indo lá e experimentando. E eu acho que eles mostrarem para o público uma coisa que eles nem sabiam ainda, que eles nem sabem ainda o que é exatamente para eles, como elemento cênico é maravilhoso. Porque coloca o intérprete numa situação de vulnerabilidade muito grande, de fragilidade. Isso de alguma forma me interessa também. Colocar o intérprete nesse espaço, onde sente que ele é que tem que fazer. Ele não tem um porto seguro para segurar. Não, é aqui, é a coreografia agora que tem este movimento de contar um, dois, três, quatro. Não, não, não. Está soltíssimo no espaço.

Então ele está em cena o tempo inteiro, ele está atuando o tempo todo. No *De Água e Sal*, especificamente, que permite isso.

11 - Pelas referências bibliográficas e por algumas coisas que eu já assisti do *Basirah*, também, eu entendo que há um sistema, não sei se posso chamar de método, até você coloca na sua dissertação que você não vê enquanto método, mas acredito que tenha um sistema de trabalho próprio nas atividades. Você concorda com isto? E aí como você começou a se interessar pelo desenvolvimento desse sistema específico? Que sistema seria este, que provocação é esta no corpo do intérprete, por que caminhos você busca fazer isto e aí como que você começou a buscar estes caminhos, no interesse pelo trabalho do intérprete?

R - Sim, há um sistema. Sabe porque eu comecei a buscar esses caminhos? Porque eu queria ter trilhado esses caminhos na minha vida profissional como intérprete. Eu queria, por exemplo, eu tinha muito desejo... eu acho que o Luiz fazia esta provocação, mas não era muito no sentido, não sei se posso dizer, psicológico. Não sei se é isso. Ele trabalhava muito com a questão corporal mesmo, do sensório, das emoções, mas ainda muito tratando com o movimento, com o corpo, as sensações no corpo mesmo. E de repente eu sentia que alguma coisa me faltava, me faltava dar um sentido da razão, eu não sabia o que era. Mas eu sentia falta, eu sentia esta necessidade da provocação de desbloquear determinadas coisas em mim, como intérprete, que eu sentia que me travaram muito em processos criativos. Da falta de coragem de experimentar, de ser audaciosa, de chutar o balde para muita coisa, de experimentar ser ridícula, entendeu? Todas estas questões, que eu acho que isso é muito importante para o intérprete. Você experimentar este universo de uma não responsabilidade, no sentido do não medo de experimentar, de não ter muita conseqüência, de você jogar a sua informação sem pensar muito nas conseqüências disso. Então, de alguma forma, eu sentia muita falta disso, dessa provocação. Eu acho que isso, de alguma forma, me levou a pensar esta sistemática, a desenvolver essa forma de me relacionar com o intérprete, onde eu pudesse dar a ele esse espaço, para ele experimentar ser uma outra coisa, que ele desejasse, ou que ele nunca tivesse pensado que poderia ser, que ele pudesse

experimentar essas várias facetas que nós temos e que nós escondemos, nós não deixamos aparecer, que nós rejeitamos, que nós julgamos. Então eu acho que o que me instigou a, de repente, ir construindo este pensamento da provocação do intérprete foi uma necessidade individual. Como eu também poderia... como eu queria ter sido provocada, como eu queria ter sido pressionada por um diretor que falasse: "Está uma merda, está uma bosta, tenta outra coisa, eu não quero isso". Ou "Não. Vamos experimentar. Não se julgue. Seja ridícula." Enfim... milhões de coisas, que, de alguma forma, o Lloyd Nelson fazia. De uma forma muito interessante, mas ele já com o olho muito clínico, de coreógrafo, de diretor, da própria maturidade de trabalho que ele tem. Assim, de como chegar neste ponto também. Ele nem dava um espaço, ele até dava espaço para o intérprete, mas, o engraçado é que ele tirava material de pessoas que estavam mais disponíveis, e que tinha esta coragem pra se mostrar, se por à mostra, de todos os lados, mesmo daqueles que ele mesmo não soubesse, o intérprete mesmo não soubesse que tinha. Então isto é muito legal. Dar este espaço para o intérprete, amplia sua possibilidade de criação imensamente, e eu acho que contribui muito com o intérprete, na segurança, enfim, no posicionamento.

12 - Qual é o procedimento que você usa para isso, no trabalho diário?

R - Olha, eu comecei a trabalhar... Eu não sei, eu acho até que eu deveria ter estudado psicologia, porque até veio uma psicóloga e acompanhou um pouco o processo. Ela falou assim: "Nossa! Você está fazendo aqui todo um trato com o intérprete que está muito relacionado com esta coisa do processo de terapia". Não é. Não é um processo de terapia, mas você acaba tocando em pontos que mexe com este intérprete. Então, como é que eu faço? Eu pergunto muita coisa. Eu mais questiono do que digo para ele o que ele tem que fazer. Às vezes eu dou temas para eles: "Ah, faz isto. Experimenta isto." E, a partir do que ele faz, eu fico perguntando, perguntando e ele sai questionando... da resposta que ele me dá eu já entro com outra pergunta. Eu acho que é muito legal. E teve alguns trabalhos que deram bastante suporte, como por exemplo, o trabalho com *Movimento Autêntico* foi muito legal, que é este com vendas. É um trabalho que o intérprete mergulha nele, de alguma forma, começa a se escutar mais profundamente, o trabalho com *Body-Mind Centering*, que

também é a questão da auto consciência. Então, quer dizer, estes trabalhos de alguma forma, eles dão uma base pra você não ficar só no psicologismo, entendeu? As próprias técnicas do Jung, que eu não estudei profundamente, mas eu me utilizei de alguns exercícios que ele dava. Utilizei para o processo a coisa da imaginação ativa, que é do *Movimento Autêntico* também. Ela utiliza esse *Movimento Autêntico.* Então, assim, eu o peguei como principio e fui experimentando. Fui encontrando uma forma de ir nesse universo do intérprete e fazer com que ele se aproxime de mim também. Não sei. É uma coisa que é muito nova para mim. Não é uma coisa que eu diga para você "Ah, é super objetivo, certo, é um caminho que dá certo". Não. Para este espetáculo acho que deu muito certo. Não sei se eu vou conseguir dar continuidade. Eu acho que tem um pensamento que eu estou fortalecendo, que é esse pensamento de ter o intérprete como uma ferramenta principal.

13 - E o trabalho técnico que você desenvolve? Têm algumas células de movimento que são sempre retomadas?

R - É, na verdade, eu, até às vezes, acho minhas aulas meio medíocres. Eu já estou cansada das minhas aulas. Mas, de alguma forma, eu vim de uma formação onde eu não trabalhei muito técnica. Eu não trabalhei muito técnica. E o Luiz dava coisa, por exemplo, correr na cachoeira, pular de árvore, esse jogo de bolinha[4] é da minha época de *Endança*. Porque isso trabalha com agilidade, trabalha com disponibilidade, trabalha com relação, trabalha com uso de espaço, trabalha com ritmo. De alguma forma estes jogos estão trabalhando com isto o tempo inteiro. Então eu acho que eu priorizo muito mais o intérprete que está percebendo o corpo dele nessas ações gerais do que ainda... eu acho que a técnica é super legal. Por exemplo, o *Basirah*, ele tem um sistema de ter, pelo menos duas vezes por semana, aula de balé, quando a gente tem grana para pagar. Então, por exemplo, todos estes anos, no ano passado, a gente teve aula de balé sempre duas vezes na semana. Tinha lá um professor de balé, ele vinha dar aula para o grupo e eu, às vezes dou aula de técnica. Essa aula mais técnica mesmo. Mas acho um saco, não tenho muita paciência para dar aula técnica. Eu

[4] No dia da entrevista Giselle havia proposto um jogo com bolinha para os intérpretes.

gosto de ver o intérprete trabalhando na aula técnica. A minha aula eu não gosto. Eu preferiria que tivesse um outro professor que viesse dar uma aula técnica de contemporâneo. Mas como não tem, eu que dou.

E aí fui trazendo outros elementos também, como preparo corporal, que eu acho que o Contato Improvisação é uma coisa muito legal, como trabalho corporal, com o relacionamento com o outro também, como você aprende a lidar, a solucionar coisas no seu corpo. É um trabalho que é fantástico. Dentro disso, aí eu piro. Eu invento um monte de coisas: Contato Improvisação com bola - eu já trouxe aquelas bolas grandes: "Vamos fazer contato improvisação com bola". E aí a gente encontra um monte de possibilidades de movimento. Aquele alongamento que eu dei, que você viu, o alongamento do início. É um alongamento que foi se construindo e que eu vi também... eu queria uma coisa que fosse saudável para o corpo. Então, por exemplo, eu peguei algumas posições de Yoga, que uma época eu fiz Yoga, que eu acho que é muito legal também. E às vezes a gente começa o aquecimento a partir do próprio *Body-Mind Centering*. Então é muito diversificado. Isso que você viu esta semana é, assim, um décimo do que acontece no universo de um ano, entendeu? Esta semana eu optei por trabalhar mais o alongamento, condicionamento físico, mas nem sempre é assim. É muito diversificado. Eu acho que às vezes é até um pouco complicado para o intérprete. Eu até, às vezes, preferia ter um tempo, onde ele pudesse trabalhar mais tempo, um pouco mais técnica. Enfim, que tivesse tempo para desenvolver todos os elementos, com um pouco mais de tempo. A gente trabalha quatro horas diárias, que nem são quatro horas diárias, e é muito curto para se trabalhar preparação, processo, construção. É um tempo muito curto. Eu precisaria de mais tempo para sistematizar isto um pouco melhor. Apesar de que, eu fico pensando, isto também já é um sistema. Já é uma forma de trabalhar que eles estão habituados, entendeu? Eu não sei. Eu vou trazendo um pouquinho de cada coisa. Já tiveram aula de kung-fu. Também tem épocas que a gente acha que determinados trabalhos podem ser mais interessantes. O Alessandro começou a dar aula de canto pra gente. Então eu procuro realmente ir ampliando.

14 - No seu entendimento o que é dança contemporânea?

R - Ai, é tão difícil fechar, né? Dança contemporânea é um termo que está se afunilando, mas ao mesmo tempo é extremamente aberto. Prefiro falar da linguagem cênica do que da dança contemporânea, mas enfim... dança contemporânea, eu entendo, hoje, como provocação. Acho que dança contemporânea, pra mim, hoje, ela tá falando. Acho que o que ela quer é provocar, provocar o intérprete mesmo, provocar o público. Então eu acho que dança contemporânea, pra mim, se resume na palavra provocação, instigar. Eu não sei muito te dar essa definição do que é dança contemporânea, pois no próprio processo do *De Água e Sal* isso foi tão confuso na minha cabeça, foi tão... eu falei: "Gente, mas será que isto que eu estou fazendo é dança? Porque você vê... quase não tem movimento." Esse espetáculo foi um espetáculo que quase não tem movimento. E, de repente, eu vejo tanta dança nisso, tanta dança só no estado do intérprete estar ali parado, mas com todo um estado corporal alterado em cena, que isso para mim já é dança, já é uma provocação, já é... eu acho que passa por aí: uma provocação.

15 - E o próprio jogo que se instaura... Na sua dissertação você fala a respeito da dança performance, que foi o termo que você encontrou, talvez, para melhor definir o trabalho do *De Água e Sal,* especificamente. Mas você acha que mesmo encontrando este termo, ele estaria dentro de alguma coisa maior do que seria dança contemporânea?

R - Eu não sei te dizer isso. Ana, eu até coloquei dança performance porque, por exemplo, eu até li muita coisa sobre performance e vi que os princípios que a gente estava trabalhando eram aqueles da performance. Então é dança performance porque contém os elementos da dança contemporânea, que é a investigação do movimento, que é a investigação do tema, que é a possibilidade de comunicação, que é a provocação, junto com a performance que é o aqui e agora. Você está trabalhando com o aqui e agora, com a possibilidade do improviso. Então por isso que se mesclou aí. E as pessoas falavam: "Isto é teatro. Um teatro não textual." Então vai saber, vai saber onde isso se encaixa. Encaixa-se nas artes cênicas.

16 - Engraçado que esta é uma discussão tão antiga, e que perdura, permanece. Porque eu acho que o principal é que seja um trabalho cênico que comunique sensivelmente.

R- Exatamente. Eu acho que eu prefiro pensar por aí. Não sei. Também não quero rotular que é teatro porque eu não faço esse teatro. Eu não vou para dentro da sala, eu não estudo um texto. Não é esse teatro que conceitualmente se dá aí, mas, é teatro ao mesmo tempo. Eu estou trabalhando com interpretação, então vai saber.

17 - E como você entende a dança contemporânea brasileira? Existe, ou você acha que não existe? Sem este princípio de rotulação, mas sim de uma compreensão do que se faz em dança contemporânea no Brasil. Você até situa isso, de alguma forma, na sua dissertação...

R - Ai, meu Deus. Eu entendo como dança contemporânea brasileira, eu não sei, porque a cultura é brasileira. Então é dança contemporânea daqui do Brasil porque estamos, de alguma forma, afetados por essa cultura de onde a gente vive. E a gente vai trazer muito do nosso gestual. Por exemplo, eu trabalho com um gestual próprio deles. Eu não sei, Ana. Também questiono esta coisa de brasilidade. Eu acho que eu tô falando de humano, e ele é brasileiro porque está aqui, ele está vivendo aqui, está interagindo com essa cultura, essa cultura está formando ele, ele está formando essa cultura, o intérprete. Então, nesse ponto, ele é brasileiro. Porque ele está se alimentando dessa cultura aqui. O que ele está manifestando e expressando também é fruto dessa cultura que ele está vivendo. É isso o corpo brasileiro. Eu tenho uma belga dentro do grupo e, no entanto, ela é uma brasileira fazendo, entendeu? Quer dizer, ela se imbuiu dessa cultura aqui e está fazendo dança contemporânea. Vou dizer que é dança contemporânea brasileira? Não sei, entendeu? Não sei esta definição. Tenho um pouco de dificuldade de estabelecer isso.

18 - Esta questão cultural seria o que a especifica?

R - É. Eu acho que de alguma forma é.

- Por que você coloca, até, quando você situa isto na sua dissertação, você fala que alguns grupos têm um compromisso com a brasilidade. Eu fiquei me questionando: "O que ela entende enquanto compromisso com a brasilidade?".

R - Compromisso no sentido de trabalhar com a cultura popular, com esse padrão do que é a brasilidade, com o que nos diz que somos brasileiros, que é essa cultura popular, que é... enfim, são as temáticas populares. Eu acho que é mais nesse sentido. Pegar a questão do índio, pegar a questão do caboclo, pegar a questão das danças populares. Acho que mais nesse sentido. Essas temáticas. Pegar, enfim, literaturas que estão muito envolvidas com esta cultura, com este fazer brasileiro. Acho que é mais nesse sentido, entendeu? Estão compromissadas com esta idéia.

19- São os que você exemplifica aqui?

R - É, que é o que tem essa preocupação de trazer essa brasilidade, que nos diz que somos brasileiros, que é a música, que é o ritmo, que são as próprias danças populares. Isso que nos caracteriza, de alguma forma, que nos rotula como brasileiros. Eu acho que tem um pouco isso, mas não sei se estou certa...

20 - Você vê isso no *Stagium*?

R - É, no *Stagium*... o próprio *Alaya,* aqui, também. Fala do homem contemporâneo, mas tem esse viés dessa brasilidade. De se utilizar desses códigos de brasilidade.

21 - Depois você acaba ampliando um pouco esse conceito de brasilidade, que é onde você insere o *Basirah*, né? E aí é por essa questão do tratamento com o humano, com o cotidiano...

R - Exatamente. Pela cultura. Pelo o que ele absorve, o que ele come. Tá comendo aqui feijão e arroz. No Brasil a gente come arroz e feijão. Como isso vai interferir no corpo dele? Quer dizer, na televisão ele está vendo essa estética brasileira, enfim, ele está absorvendo isso. As relações são gerais, de uma forma que a cultura está trazendo isso, e nós também estamos construindo essa cultura, que é um caminho que vai e volta. Mas eu acho que a brasilidade é essa relação que se tem com o meio que se está vivendo. Eu acho que é isso que eu entendo como brasilidade.

22 - Em algum momento você coloca a questão sobre as influências que o Brasil sofre, muitas vezes, na dança contemporânea, principalmente do que se faz nos Estados Unidos e na Europa. E aí, como fica a questão da dança contemporânea brasileira neste contexto? É possível falar que isso é genuinamente brasileiro, ou não é? Você consegue identificar os trabalhos que têm essa interferência cultural de fora ou daqui? É possível identificar isso, na sua opinião?

R - Olha, eu acho que existe possibilidade de você identificar, sim, quando você vê um trabalho contemporâneo que tenha traços dessa dança colonizada que a gente tem, das técnicas, que vêm todas de fora. Então você vê que a gente é colonizado nesse sentido. É possível você detectar determinados traços em alguns coreógrafos, que você vê que toma como referência trabalhos estrangeiros. Eu acho que é possível da gente ver. A gente... se você vê muita coisa... agora você detectar que é um trabalho genuinamente brasileiro... o que é genuinamente brasileiro? O que é isso, né? Acho que genuinamente contemporâneo talvez a gente possa dizer... brasileiro eu não sei... o contemporâneo pra mim é investigação, é provocação, é busca de uma linguagem pra outra. Não sei, não sei se é possível a gente detectar... genuinamente brasileiro... o que é? É igual eu também rotular o que é um corpo brasileiro, a dança brasileira. Eu não sei. Eu realmente não sei muito isso.

23 - Você pode citar exemplo de algum trabalho de pesquisa que você vê sofrer essas influências externas?

R - É engraçado porque eu poderia identificar, por exemplo, o Henrique Rodovalho. O trabalho que a *Quasar* faz, engraçado, pra mim é um trabalho bem brasileiro e bem contemporâneo, no sentido da investigação do movimento. Acho que eles encontraram uma linha de investigação do movimento que é muito legal, onde você vê esse trato da brasilidade, traz o traço da brasilidade, das questões brasileiras e numa investigação muito própria. Então acho que eles seriam genuinamente brasileiros, por exemplo. Eu acho que... não sei te dizer... não sei exemplificar. Mas, por exemplo, o trabalho do *Corpo*. Eu acho que o trabalho do *Corpo* se baseia muito na técnica do balé moderno, do clássico, e a gente vê tanto... por mais que eles ainda tenham uma linha que aborda e que perpassa as temáticas brasileiras, porque ele quer trabalhar com músicas brasileiras, porque ele quer abordar temas envolvidos com a questão da brasilidade, mas pra mim ainda é uma linguagem lá, lá de fora. Entendeu? Não sei se eu posso dizer isso, mas eu vejo um pouco por aí. O próprio *Stagium*. Tem toda a coisa da temática da brasilidade, mas trabalha com o neoclássico, com o balé moderno. Não sei como eles estão ultimamente, mas das coisas que eu já vi deles, você detecta um passinho tradicional, você reconhece elementos da dança européia.

24 - Voltando ao *Basirah*, sobre a performance, você considera que o trabalho de vocês hoje está calcado nessas questões da performance ou foi o processo do *De Água e Sal*, em especial?

R - Não sei te dizer isso. Isso está em processo também porque é muito interessante e eu quero dar continuidade, mas eu não posso afirmar. Inclusive, na minha defesa, eu falo exatamente isso: eu não posso afirmar que eu vou continuar com essa linha de espetáculo. Eu não sei, eu não sei. Eu posso afirmar que eu vou continuar uma linha de pensamento, agora, o resultado que esse pensamento vai gerar, eu não sei. E a minha linha de pensamento é estar investigando sobre o intérprete e o como ele traz o material, mas ele pode trazer um material que pode ser extremamente coreografado, e fixo, e aquilo é. Ponto. Quer dizer, o resultado foi um, mas o processo é fruto, ainda, desse pensamento de

trabalhar com o intérprete, de trabalhar no sentido performático, mesmo no processo, pra encontrar coisas como resultado, entende? Então não sei te dizer. Eu entendo que tá se construindo um pensamento. Ainda o como, a sistemática desse pensamento, eu ainda não sei. Estou tateando, estou experimentando coisas, retomando coisas, ainda, que eu investiguei na pesquisa, mas ainda não sei. Podem dar resultados completamente diferentes.

25 - Eu gostaria ainda de perguntar se antes do processo do D*e Água e Sal* não tinha esse elemento da performance, enquanto estruturação?

R - Não. Enquanto estruturação não. Era tudo muito costurado, existiam alguns espetáculos com espaços de experimentação, mas ainda era muito tímido. O processo era muito de experimentação, mas o resultado a gente costurava. Era muito fechado. Então não tinha possibilidade da experimentação em cena, tinha só a possibilidade de experimentação no espaço de ensaio. Então, acho que no *De Água e Sal* é que realmente foi assim essa virada...

26 - E sempre dentro deste contexto da linguagem contemporânea...

R - Sim.

27 - Uma dúvida que surgiu da leitura da sua dissertação. Você coloca, em um momento, a questão do hibridismo. E aí você chega até a colocar que, talvez - eu não sei se entendi corretamente - o *Basirah* não se inseria nesta questão porque o *Movimento Autêntico* e o *Body-Mind Centering* não estavam vinculados no retorno às práticas de ensinos corporais sólidos. Aí eu fiquei na dúvida, por que o trabalho do *De Água e Sal* não se insere, justamente, nesta hibridização do corpo e da construção da cena?

R - É tão louco isso porque, por exemplo, eu acho que isso é um reflexo da dança contemporânea. Essa coisa do corpo híbrido, destas várias informações, porque o que eu questionei muito foi você ficar fazendo um monte de técnicas, mas você não ter consciência

e nem saber como usá-las, entendeu? E o problema não é você fazer um monte de técnicas. O problema é, depois, o que você faz com essa técnica? Que consciência você tem? Como é que você está abordado esta técnica, qual é o pensamento que te faz... é difícil explicar isso... eu acho que é muito importante aula de balé, eu acho que é muito importante aula de técnica de Graham, acho que é muito importante aula de Yoga, Contato Improvisação. Todas elas são super importantes, mas desde que você esteja trabalhando com uma consciência em cima disso. E, pra mim, por exemplo, a opção de trabalhar com o *Movimento Autêntico* e com o *Body-Mind Centering*, ela começa a te trazer essa consciência e que afeta em todo esse universo. Porque ela começa a trabalhar uma consciência corporal, uma auto-consciência corporal, que te possibilita expandir para outras áreas, entende? De como é que eu estou entendendo meu corpo naquela técnica de balé, não é como aquele balé ou aquela informação técnica está entrando no meu corpo a qualquer custo. Não. Como é que meu corpo compreende isso e se atualiza? Como atualiza essa técnica pra entrar no meu corpo, você entende? É um pouco complexo de explicar. Eu não sei explicar muito... eu acho tudo muito válido desde que você tenha um propósito, pra não sair fazendo... você vê um bailarino que faz um milhão de coisas, o corpo dele é super legal, mas e aí? Pra quê isso? Para onde isso está me levando?

- Então o trabalho do *Basirah* está dentro deste processo de hibridização, mas com este pensamento. Com essa consciência de: pra quê exatamente isso está sendo feito e utilizado?

R - Sim. Isso tem uma consequência. Que consequência é essa? Cada trabalho vai gerar uma consequência também. E o que eu quero fazer com isso? O que isso está me trazendo? Isso é importante para o que eu vou fazer?

- Não é gratuito, não é fazer por fazer...

R - É, não sei. É uma coisa que eu não tenho também muito fechada. Eu acho que eu estou em uma fase muito aberta, onde tudo é super válido, entendeu? Tudo é super válido. Não é

só uma coisa que é mais importante que a outra coisa. Quando você consegue integrar essas linguagens, esses pensamentos, é tão mais legal. Por isso que eu falo desta mescla, desta fusão, desta mistura, destas duas possibilidades de você ir de uma linha técnica super rígida e exigente, como você ir trabalhar algo que esteja mais voltado para a sua auto consciência, para a sua percepção corporal. Isto tudo é muito importante para o trabalho do intérprete. Não tem: "um ou outro é mais importante". Se a gente puder fazer tudo junto é maravilhoso. E existe a questão da opção: que caminho você opta por tomar. Acho que isso é extremamente importante. "É isso que você quer trabalhar?" Então se determinado espetáculo que você quer fazer não te exige algumas técnicas que você "se enche o saco de fazer", melhor, então. Eu vou optar por esse tipo de trabalho. Eu não sei... eu acho que tem que preparar o corpo do intérprete. A minha imagem é que as técnicas são úteis se elas estão preparando o intérprete em todos os sentidos, no sentido da percepção, no sentido da auto consciência, no sentido da comunicação, da relação... aí elas são válidas. Se aquilo vai beneficiar a esse elementos...

- Muito obrigada pela entrevista.

Entrevista Rui Moreira - Será Quê?

Sesi Minas - Belo Horizonte - MG

10/08/2007 - 18h

Rui Moreira dançou profissionalmente no *Cisne Negro,* no *Primeiro Ato,* no *Balé da Cidade de São Paulo,* e no *Grupo Corpo.* Em 92 Gil Amâncio o convida para trabalhar junto com ele e com o percussionista Guga. Sem saber ao certo que caminhos seguiriam, começaram a reunir-se para improvisar. Esses encontros desembocaram na *Será Quê*? que já demonstra, desde sua origem, o interesse por elementos da cultura afro-brasileira.

A *Será Quê?* vem num processo contínuo de aprofundamento de pesquisa no entrecruzamento entre as linguagens da dança, do teatro e da música, reunindo artistas de dança de rua, dança afro, capoeira, músicos etc. E é nesse universo que Rui, ao lado de Bete Arenque, busca um processo criativo baseado em pesquisas fundamentadas, muitas vezes englobando a experiência do campo, a partir do entendimento de manifestações populares tradicionais e da sua comunicação com a Pós-Modernidade.

Entre os espetáculos da companhia, temos: *De Pantagome na cidade* (1993), *Quilombos Urbanos* (1999), *Urucubaca - Na Roda do Mundo* (2001), *Insólito* (2002), *Receita* (2002 - parceria com Henrique Rodovalho), *Cora* (2004), *Homens* (2004), *Coralinda* (2005), *Romanceiro Cigano* (2005), *Um caminho* (2006 - em parceria com Telma Fernandes, Ricardo Aleixo e Murilo Corrêa). A partir de 2007, começa a ser criada uma trilogia, que está em processo, a qual estréia com *Ês quis*, seguido de *Q'Eu Isse* (2008).

A entrevista com Rui foi realizada no Sesi Minas, no escritório da *Será Quê?,* durante uma semana de trabalho da companhia, a qual acompanhei diariamente.

O bailarino iniciou sua fala antes que o equipamento de gravação estivesse ligado.

Entrevistadora Ana Carolina Mundim

Rui - Vou pegar um exemplo, o *Corpo.* Para algumas pessoas o trabalho do *Grupo Corpo*, ele se repete, se repete até por ser o mesmo criador, esta coisa toda. Mas quando eu vivi dez anos seguidos é muito interessante porque eu nunca vi uma repetição, eu nunca percebi uma repetição. Por mais que todos os elementos cotidianos pudessem parecer uma repetição, a preparação... a aula de clássico tinha todos os dias os mesmos elementos, mas não era uma repetição. Os professores eram os mesmos, mas, em períodos blocados, que se alternavam as informações. E o próprio trabalho do Rodrigo parecia um contexto de cada trabalho, que acabava gerando pra gente um universo completamente distinto a ser percorrido. Aí é muito interessante porque, esse grupo que você está vendo nesta montagem, nós estamos trabalhando, a maioria das pessoas que está trabalhando comigo, aliás, nós estamos trabalhando juntos, desde 2000, alguns até anteriores a este tempo. E é muito interessante porque, quando eu, por exemplo, falo com o Leonardo, ele chega pra mim e fala "pois é, a gente está vivendo neste processo algo que a gente nunca viveu em nenhum outro processo". Ele fez comigo, *Urucubaca -Na Roda do Mundo*, isto foi 2002, fez *Insólito*, que era 2001, fez *Homens,* que é 2004, e várias outras pequenas coisas. Então, pra ele, o diferencial é o seguinte neste trabalho: eu imprimo no corpo deles uma dinâmica, peço pro corpo deles uma precisão de uma dinâmica que não é deles, não é do corpo deles. Porque quando eu comecei a trabalhar lá com eles em 2000 e... que seja... eu estava habituado a trabalhar na *Será Quê?* com profissionais, da área de música, ou o meu corpo só, ou um corpo de Beth (Arenque), que é um corpo completamente vivido, cheio de experiências. E aí quando chega no corpo deles, eu começo a olhar, a experimentar esse processo de aula, de formação, porque a maioria vinha, naquele momento, ou com a bagagem da dança de rua muito forte, mas chamada, inclusive, de *street dance*, que é bem rígida, que tem regras, que tem uma técnica, que tem nomes, bem rígida. Outros que vinham do Axé, então aquela coisa do Axé, que também é uma técnica, porque é uma técnica extra cotidiana bem clara. Outros de noções de dança afro, mas dessa dança afro brasileira que é norteada pela dança dos Orixás, nem tanto pelas danças populares outras que não os Orixás, mas essas dos Orixás. Quando não, era um completo amadorismo por ter tido um primeiro contato com dança conosco num projeto social. Então recebiam uma mistura, e nesse projeto social que era o *Reeditores,* uma bagagem de arte integrada, ou

seja, dança, teatro, poesia falada, música, mas tudo como noção. E aí eles vêm e começam a trabalhar intensamente, porque naquele momento nós tínhamos a possibilidade, não só do espaço físico, mas de uma porção de coisas, uma porção de confluências, de trabalhar todos os dias, oferecendo vale transporte, oferecendo condições para aquelas pessoas saírem do mundo cotidiano e entrarem nessa vivência de experimentar técnicas extra cotidianas. A gente teve a oportunidade de prepará-los só para entrar no palco. Então, aí sim, Beth desenvolveu um método de aula norteado nas noções clássicas de desenvolver um corpo, ou seja, um corpo dobrar e esticar, e ao mesmo tempo de dobrar, esticar, projeção, como é que eu projeto esse movimentos. Então não era tanto coordenação motora, mas já vinha com essa bagagem. Projeção, ocupação espacial, lógico também uma questão de coordenação motora como complemento à coordenação motora que cada um trazia, mas sempre, tudo isto norteado pela heterogeneidade. Então é muito legal hoje, passadas, uma, duas, três, quatro criações, com muitas pessoas que estão nessa, as pessoas olharem e falarem "Puxa vida! Esse é um processo diferenciado", porque você está colocando coisas do seu corpo, para que a gente, agora, veja porque que a gente passou por todo aquele processo com vocês.

Então, é lógico, que as coisas que eu coloco, elas têm uma mistura, tanto do que foi vivenciado por nós, por mim, por Beth, dando, nesse sentido, de jogar dentro do corpo deles, quanto o que eles trouxeram pro nosso. Porque o nosso corpo também recebeu essa influência. Então tem isso: no prisma da Vanessa, por exemplo, ela vê muito dessa forma: "Ah! Quando o corpo da gente está ficando duro, ele coloca uma outra bagagem". A organização técnica de colocar a dança clássica não é pra fazê-los, lógico, dançar balé clássico, mas uma organização espacial e essa projeção dentro de um espaço, que é a caixa preta do teatro. Então são corpos preparados para entrar dentro da cena. Esse corpo preparado para entrar na cena, é muito engraçado, ele agora tem a primeira oportunidade de experimentar entrar na cena, só que essa cena é a rua. Então, dançar no meio das pessoas, por mais que eles estivessem experienciado isso, não tinham feito por esse prisma que a gente está propondo nesse trabalho. Então isso gera um diferencial muito interessante para nós todos. Fica todo mundo de rabinho abanando: "o que será que vai ser isso?"

1 - Nos outros processos não tinha, então, esta idéia de você trazer material do seu corpo? Tinha mais uma improvisação deles e a partir do que eles também tinham, como esse conhecimento do Hip Hop, por exemplo?

R - Improvisação é uma técnica muito, como é que eu vou dizer... é uma técnica que, dependendo do contexto, eu nem reconheço como improvisação. O que eu quero dizer com isto? O *Hip Hop*, ele é improviso constante, ele é muito próximo... o *Hip Hop* não, o *Street Dance*, porque o *Hip Hop* é aquele conjunto de culturas: o *Rap*...e aí eu posso falar tudo: o *Rap*, o grafite, a dança e aí cabe isso que eu vou dizer: o *Hip Hop* é um improviso, é um *Jazz* constante, não é? Por quê eu chamo de um *Jazz* constante? As pessoas aprendem fórmulas, pequenas partituras, muito claras e contextualizadas dentro dos elementos culturais daquele contexto, e quando elas se encontram, elas se encontram para confrontar a capacidade e a rapidez de improvisar dentro desses elementos culturais. Então uma roda de *bboys* é improviso constante, é delicioso. Eu fiquei apaixonado por isso. Eu fiquei muito, muito apaixonado pela liberdade que eu não tinha vivenciado em todos os meus anos de companhia. Porque companhia não é um lugar de muito improviso, especialmente para esta geração que eu faço parte. Aliás, não para a geração que eu faço parte, mas para o circuito que eu tive a oportunidade de percorrer, que foram das companhias estáveis, com coreógrafos, que vinham experimentar e experienciar o seu pensamento. Então, Luís Arrieta, Rodrigo Pederneiras... esses foram os mais fortes dentro da minha estória, mas aí eu pego Victor Navarro, remontagem, pego Oscar Arraiz, remontagem, pego... esse processo.

Então, quando nós pensamos, inclusive, a *Será Quê?* e eu encontrei um músico, ator, dançarino, tudo, que era o Gil Amâncio, e um percurssionista, me deu essa oportunidade d'eu aprender a improvisar. Por quê? Nos processos lá do Klauss Vianna, da *Escola Municipal de Bailados*, eu vivi muito pouco a questão do improviso. Eu vivi a doutrina. Era aquele o meu momento. Fui viver o improviso com José Possi Neto. Aprendi legal esta coisa do improviso e achei que era a melhor forma. Mas para aplicar em outros corpos, o *Hip Hop*, enquanto cultura, e a possibilidade de encontrar com essas pessoas que hoje eu convivo, é que me ensinaram muito, não improviso, mas como lidar com essa ação de

quase um repente. O improviso, esse povo veio me ensinando. Aí é muito legal, porque junto com esse povo, entendendo muito bem que eu não sou um criador constituído, estou naquela transição de criatura pra criador, dentro do processo mais formal... Eu sou um criador nato, vamos dizer, assim, como todos nós somos, eu acho que todos somos criadores natos. Agora, oportunidade de botar, de assinar as criações, esse é um processo que está em andamento. Então, como criatura, eu não tive muitos exemplos disso... A *Será Quê?* foi me dar essa oportunidade, dar essa oportunidade dessa maneira mesmo. Foi quase que... essas pessoas me mostraram que era muito legal, por exemplo, chegar na frente do *foyer* da *Sala Ceschiatti,* do *Palácio das Artes,* ver uma instalação e, já que eu estava lá, eu pedia pra improvisar: "Posso fazer aqui?". Como as pessoas tinham muita noção da qualidade do trabalho que eu fazia na cena, deixavam. E ali era uma delícia porque sem compromisso. A *Será Quê?* nasce sem compromisso de nada. Então ela nasce e nasce ali o meu momento particular de aprendizado sobre o improviso. Não como técnica, não como técnica. Isso é muito legal. Bem verdade que, como técnica não. Como técnica e como vivência, mesmo sem ter grandes conclusões, foi com o José Possi Neto em *Emoções Baratas*, porque era o improviso com um diretor de teatro que trabalha muito dentro desse processo. Pessoas como Ana Mondini, Wilson Aguiar... e inclusive, nesse período, eu precisava ir para outros lugares porque eu achava que improviso não era dança. Então o Wilson me levava para sessões marcantes do José Celso Martinez para eu entender um pouquinho do processo de improviso. O próprio Possi promovia essas coisas todas, mas... isso foi em 87, mas experienciar, promover isso, eu comecei em 92, 93 com a *Será Quê?*. E se acentuou, especialmente, pra passar e descobrir isso como um processo técnico, como uma técnica extra cotidiana, quando começaram a vir essas pessoas que tinham outras informações. Começaram a chegar e se aproximar. Então não era possível colocar para elas nada do que eu tinha como linguagem, porque não dizia nada para elas, absolutamente nada. Nenhuma técnica acadêmica, nem contração, nem *degagé,* ou... nenhuma técnica acadêmica dizia nada para essas pessoas. Isso era muito rico. Então, hoje, com uma certa paciência e quinze anos depois, a gente vai experimentando colocar isso em um só espetáculo. Porque a gente colocou isso numa série de pequenas aparições, pequenas formas de avaliação nossa do desempenho do processo como um todo. Então, quero dizer,

um duo em que a gente fala: "agora, vamos construir aqui um argumento, vamos experimentar e vocês vão e façam."

Sempre com a participação, não do meu olho crítico, mas do olho crítico do público. Essa é uma característica muito forte que a gente incorporou ao processo *Será Que?*. Desde o inicio, tudo o que a gente fez, nunca fizemos com a intimidade, com muita intimidade. A gente sempre fez isso assim: muita gente vendo e muita gente nos tirando completamente... e buscando exatamente a intimidade com todas as pessoas. Isso era muito legal, e isso era inédito, isso é inédito, era inédito, principalmente, para alguém, como eu, que teve essa formação que tive: palco. Significa, ter o palco e apagar a platéia, acende a platéia apaga o palco. A *Será Que?*, veio para ajudar na minha estória, aspecto particular. Ela aparece com essa meta, essa missão: vamos mudar e eu gostaria de fazer tudo diferente do que eu fiz até hoje. Isso é engraçado.

2 - Antes da *Será Quê?*, você falou de duas grandes influências que foram Luís Arrieta e o Rodrigo. Você apontaria mais alguém nesse percurso, antes da sua entrada nas companhias? Como foi a sua entrada no universo da dança? E nesse percurso, antes da entrada nas companhias... Tem alguém que você apontaria?

R - Olha, em 1979, São Paulo era um turbilhão de experimentações. Aquilo que era chamado de dança moderna. E, ao mesmo tempo, no final dos anos 70, a palavra experimental estava muito em voga. E eu, que tinha iniciado, que tinha visto dança cênica pela primeira vez em 76, 77, assistindo o *Balé da Cidade de São Paulo,* tinha uma coisa que me chamava muita atenção, me chamava mais atenção do que qualquer outra coisa, que eram os bailarinos que eu pudesse me identificar. Então, eram os bailarinos negros do *Balé da Cidade de São Paulo*, Carlos Dimitri, era o Jairo Sete, a Áurea Ferreira... Naquela época o *Balé* estava deixando de ser clássico e começava a ser moderno, essa coisa toda. E eles dançavam Oscar Arraiz. Eu assistia... aliás, a Áurea eu assisti a primeira vez no *Stagium* e dançando a música do Milton (Nascimento) "eles partiram por outros assuntos, muitos"... não me lembro do balé mas me lembro dessa música, uma coisa rica, muito bonita de ver. E Ismael Ivo, naquela época, fazia aparições em rua, na Bela Vista, ele era um ícone do

movimento negro. E eu me identificava muito com aqueles corpos. Eu me olhava no espelho e eu não via perfil no meu rosto para ser bailarino. Como se tivesse que ter perfil. Então, esteticamente, eu ia na *Biblioteca Mário de Andrade* e ficava vendo livros, fotos, pra satisfazer uma curiosidade que eu não sabia de onde vinha. E ficava vendo aquelas coisas todas... e todas estas coisas acabaram me influenciando. Minha casa... nesse período eu tinha de 15 anos, 14 para 15 anos, então era época que eu já começava a freqüentar as matinês de baile fora de casa. Porque na minha casa tinha baile, mas era muito difícil encarar os bailes de casa como alguma coisa assim... porque eram os primos... eu corria pra cima e pra baixo, pega-pega... era outra estória. Mas aos 15, quando eu tenho a primeira namorada, eu vou pro Palmeiras, Clube Palmeiras, e assisto vídeos do Michael Jackson, vejo as pessoas dançando Soul, vejo shows que iam a São Paulo... eu ia assistir... assistia toda essa coisa que era influência da minha casa, da sonoridade da minha casa e, ao mesmo tempo, era o ponto que me fazia, assim, achar algum conforto. Conforto de dizer, assim: "que bom, disso eu gosto". Era mais isso. Então, o que acontece quando eu começo e descubro a dança cênica, eu vou ver e vou procurar corpos com que me identifique. Então, Jairo Sete, que tinha um giro estranho de *chainé*... ele tinha uma dificuldade no pescoço, mas aquilo... eu falava "olha, que coisa engraçada... Será que é assim?". Eu ia pra casa e ficava tentando fazer igual ele. Aí via o Ismael Ivo com aquela coisa toda forte e ao mesmo tempo expressiva, e achava: "será que é assim, então, que eu vou conseguir, se eu fizer alguma coisa desse tipo, é assim que eu vou dançar ?". Junto com esses, eu via espetáculos da Mara Borba, naquele momento, que eram improvisos e não tinha seqüências de passos, mas ao mesmo tempo, como eu falei, via o *Stagium*, que era só seqüências de passos. E quando eu resolvo, casualmente, experimentar a coisa do balé, porque eu li uma placa escrita "balé gratuito", eu fui ver o quê que era, uma vez que eu já tinha visto ali aquelas coisas, eu fui ver se aquilo se encaixava. Aí eu fui e era uma academia que tinha uma mulher que trabalhava com teatro, ela era uma diretora de teatro. E dava aulas de dança clássica, trazia professores de *Jazz,* essa coisa toda, mas era um ratatuia, uma farofa a cabeça dela, com respeito a como se mesclava tudo. Ela era amiga de Jonhy Franklin, do Jose Leão, aqueles professores clássicos de São Paulo. Mas, ao mesmo tempo, ela tinha uma viagem com a ópera. Então eu fui para aquela escola e dormia lá. Eu não ia pra casa

porque eu fiz o teste e não passei, mas ela me deu uma bolsa porque achou que eu tinha muito interesse. E me deu um emprego para trabalhar fazendo as inscrições das pessoas na secretaria. E, então, eu tinha ali, uma grana pra me envolver só com aquilo, tinha um espaço pra ler, escutar músicas, que eram muito diferentes da minha vivência lá de casa, essa da black-music, ou do samba, ou de qualquer coisa. Ao mesmo tempo eu vivi ali experiências muito diferentes, muito diferentes. Eu praticamente saí de casa. Então ali começa uma primeira influência...

3 - Quem era?

R - O nome dela, eu nunca sei o nome real dela, porque ela tinha vários nomes. Mas o nome pelo qual eu a chamava era Sumaika Pratchovska. E era um negócio dos mais estranhos, dos mais estranhos, porque depois eu nunca conheci ninguém que conhecesse Sumaika Pratchovska. Nunca mais. Mas ela me direcionava e eu ficava lá e ela me questionava a cabeça, questionava minha sexualidade, questionava meu gosto, questionava tudo! Ou seja, ela foi a grande introdutora pra fazer com que eu entendesse que o conflito dramático era alguma importante no processo da arte, no processo de concepção da arte. E isso foi muito rico, mas ela foi, assim, a primeira pessoa que me influenciou. Ela e o processo instaurado nesta pequena academia, onde eu era o secretário, onde eu fazia dublagem de bonecos, onde eu fazia aulas de teatro, onde eu fazia aulas de dança clássica, *jazz*, mas tudo sem a menor... como é que eu vou dizer... sem a menor noção de grande qualidade, não era isso. Era um ponto de introdução. E isso influencia até hoje a minha história. Você pega as pessoas com quem eu convivo, dá pra perceber um pouco isso. E entrava qualquer um, desde que quisesse, claro.

Depois de lá, a segunda grande influência é o Klauss Vianna. Por quê? Ele havia feito um curso em 1986, 87, não, minto, em 86, 87 eu já estava no *Corpo*. Isso foi em 84. A Sumaika foi isso, em 82, 83. Mas o Klauss, naquele momento, ele tinha assumido o *Balé da Cidade de São Paulo*, ele era diretor do *Balé da Cidade de São Paulo*, trabalhava para a criação de uma *Cia 2*, que seria a cia experimental, e, era o então diretor da *Escola Municipal de Bailados*. E ele abriu um curso noturno só para rapazes. Como na escola da Sumaika eu não

sabia pra onde ia dar, eu não tinha noção de futuro, nada, e eu precisa trabalhar. Eu fui achar esse curso noturno porque eu trabalhava em laboratório de eletrônica, montava painéis eletrônicos, essa coisa toda, e a noite eu ia pra *Escola Municipal de Bailados*. E era muito legal porque aí eu comecei a ter uma aula de dança clássica com Sidney Astolfo e outras pessoas que dançavam no *Balé da Cidade de São Paulo*, e o Klauss era diretor e ele dava algumas aulas de conscientização corporal, que eram muito próprias. O uso da musculatura, de grupos musculares, que davam uma noção de conhecimento pra eu poder acompanhar as aulas de dança clássica. E nessas aulas noturnas, cada vez que o Klauss aparecia, era uma generosidade que os outros professores não conseguiam ter tanto, porque ele tinha uma generosidade quase que particular. Cada aluno era individual, não fazia parte da sala de aula. E isso era muito rico, era muito rico, e influenciou muito a minha maneira de pensar, muito, muito, a minha maneira de pensar... Esse processo do Klauss foi um.

Depois, saindo do Klauss foi o balé... Victor Navarro. Quando eu resolvi, então, ficar vendo balé, que eu já estava gostando bastante, o Victor Navarro, naquele momento, estava um processo de criação do *Paixão*. Então eu ia fazer as aulas do Victor, que era uma outra história, eu fui fazer algumas aulas... eu não ia... eu fui fazer algumas, que era uma outra história. Na *Escola Municipal de Bailados* que eu ia com a minha roupa larga, essa coisa toda, nas aulas do Victor era pra fazer só de cueca ou de suporte, pra ver a musculatura, não é? E lá, nessas aulas, eu comecei a descobrir um gosto quase alucinante pela minha imagem, de me olhar no espelho, ver um corpo. E eram aulas, assim, cada aula durava três horas, um pouco mais. E eu fui poucas aulas porque eu não conseguia acompanhar as pessoas que estavam. Era Márcio Rongetti, era Beth Arenque... eram pessoas que tinham muita coordenação motora, sabe... tinha muita coisa que eu não sabia, e era muito difícil. Mas ele era muito generoso. Foi outro ponto, outra pessoa que me ajudou, outra pessoa não, outro processo que me influenciou muito.

Nesse meio tempo, eu fazia as aulas de *baby class*, de *Royal,* no *Cisne Negro*. Então a Hulda Bittencourt... eu vou da *Escola Municipal de Bailados* para a Hulda Bittencourt através da indicação de um professor, que já faleceu, que é o Gil Sabóia, e ele fala assim: "Olha, tem um rapaz aqui que trabalha com os pés esticados e que tem um giro de cabeça ótimo". Ela me recebeu da mesma forma que ela recebia os alunos da educação física, que

eram os primeiros bailarinos do *Cisne Negro*, os homens... então pra ela não tinha muito mistério: "Manda que a gente vê". E ela viu que eu tinha realmente estas qualidades que o Gil falou. Ou seja, trabalhava com o pés esticados e tinha o giro de cabeça ótimo. (risos) E ela... assim... eu tinha uma preguiça muito grande de ir pro *Cisne*. Ela ia, às vezes, pedia pro marido dela ir me buscar em casa. Eu tinha vontade de fazer tudo que era diferente. Isso é uma característica minha: eu tenho muita preguiça da mesma coisa. Não consigo fazer por muito tempo a mesma coisa, principalmente naquele momento, era muito difícil. Aí, o que ela fez? Ela insistia, ia me buscar em casa... eu fugia pra cá e ela me perguntava "Você gosta de quê?". Eu falava: "eletrônica!", pra ver se saía. E ela falava: "tem aqui a *Cisne Som* pra você trabalhar com luz". Aí eu fiquei trabalhando na *Cisne Som*, montando placa de circuito de *dimmer*, que era muito mais legal do que fazer aula. Mas ela falou pra mim: "se você quiser fazer isso, você vai ter que fazer aula todos os dias". Então eu ia fazer aula, "matava" a aula rapidinho, pra, aí, trabalhar com a luz. Passava horas com o iluminador, bolando circuito, inventando mesa de luz. Isso era muito legal. E nesse meio tempo eu me tornei estagiário do *Cisne*. Quando os efetivos não podiam dançar, por algum motivo, eu era uma opção, era uma das primeiras opções. Então a Hulda também foi importante, neste sentido. E, lá na Hulda, eu vou, aí, sim trabalhar coreografias do Victor Navarro, que eram: *Micaretas* (1979), *Del verde al amarillo* (1979), *Gadget* (1980)... Vou trabalhar coreografias do... conheço lá o Luis Arrieta com *Do homem ao poeta* (1983), *Tempos de Tango* (1982)... e trabalhando coreografias da própria Hulda, que ela fazia naquela época, Neide Rossi fazia coreografia naquela época... E, tinha um grupo amador da Dany Bittencourt, que a Dany Bittencourt coreografava, e que eu fazia parte. A Dany me coreografava muito, aí, quando não era a Dany, eram as aulas do Armando Duarte, de *Jazz*. Todas essas pessoas me influenciaram muito, mas eram ratatuia, uma farofa de informações sem muita definição. E processo, processo e mais processo, porque quando eu saio de lá e vou para o *Corpo*, isso... engraçado, porque quando eu pego o *Corpo*, eu vejo como esse processo de São Paulo começou antes. (risos) Ele começa lá no final dos anos setenta. 76 eu começo a gostar, 79 eu começo a militar e a trazer aquele gosto para o corpo e em 81eu chego no *Cisne Negro* e em 84 eu venho para Belo Horizonte, para o *Corpo* e aí já muda tudo. Porque eu chego em uma companhia com um coreógrafo que já tinha uma

experiência, mas estava ainda se consolidando. Tava pra Rui Moreira, naquela época, o Rui Moreira de hoje, o Pederneiras era aquilo, hoje; ela já tinha feito coreografias no *Transforma*, vivia todo o processo, mas, dentro do *Grupo Corpo*, depois do sucesso do Arraiz, ele começava a engatinhar pra criar grandes espetáculos. E eu entro e passo a ser uma criatura do Rodrigo nesta experimentação. Então lógico que isso influencia muito. Bem verdade que eu dançava *Maria, Maria*, dançava *Último trem,* as peças do Arraiz, mas o Rodrigo era muito bom, a gente entrava em cena juntos, dividindo o palco. Ele, nas criações dele, que dançava, e eu como um convidado que tinha, sim, ainda todos os problemas de entender o que era que estava sendo dito. Isso que eu falo hoje para os meninos: "Como é difícil um corpo pegar informações do outro e fazer disto uma linguagem própria". Isso é uma coisa muito difícil, e o Rodrigo estava ali do meu lado pra tentar fazer, mas era... as coreografias dele, inclusive, por causa deste elenco heterogêneo, tinha uma comunicação que não era mais adequada, que não era a melhor comunicação. Porque os corpos não sabiam o que estavam fazendo, de certa forma, repetiam seqüências de passos. E, nenhum lugar para o improviso, nenhum lugar pro improviso. Nenhum lugar para que aquelas pessoas se colocassem, porque elas também não tinham muito material considerável no caminho que ele estava indo. Então, nesse período, eu ainda, como eu te falei, tinha muita vontade de ver muita coisa, de ver tudo, o que é que eu faço ?. Eu fico o ano de 84, o ano de 85 e o ano de 86, no *Corpo.* O Luís Arrieta assume o *Balé da Cidade de São Paulo*, e como eu achava que eu ainda não tinha conseguido dançar, mesmo, os balés do Arrieta, ele me convidou e eu aceitei. Fui pra São Paulo no ano de 87 e passei um ano dançando os balés dele. E foi muito interessante porque eu percebi que aquela estrutura particular de... aquela estrutura estatal do *Balé da Cidade*, e mesmo a maneira que o Luís cobrava, não era algo que me interessava, já naquele momento não me interessava tanto. Era muito bom, meu corpo respondia muito bem, mas a maneira de levar as pessoas... de me levar aquilo... não era... eu não gostava da resposta e ali eu já tinha um monte de perguntas, perguntas que eu não conseguia fazer. Ai eu fui, fiquei um ano no *Balé da Cidade,* saí e fui trabalhar com o Possi, outra grande influencia, porque o José Possi Neto vem e me aplica teatro de uma maneira do teatro... ele como psicólogo, ele começa a trabalhar, a criar o movimento, a partir de laboratório, laboratórios. Então, argumentos

psicológicos... colocar no mesmo cenário várias linguagens, e essa heterogeneidade... Ir fazendo , fazendo, fazendo, e aí olha, vê o quê que é, estuda, e aí elabora. Quando eu descobri isto, eu não queria nunca mais fazer coreografia, nunca mais. Naquele momento eu jurava que não era, até que o resultado ficou ali pronto, ... saiu um musical que era o *Noções Baratas* e eu fiquei um ano entre criação e difusão do espetáculo. O espetáculo ficou mais tempo, aí no final, essa minha inquietude me falou assim: "gente eu não consigo, minhas noções tão baratas demais". Eu já sentia vontade de que então alguém me desse direção porque, passou o processo de criação, entrou o processo de apresentação. E aí tudo começou a virar um lugar muito aberto e eu gerei outras perguntas que aquele processo não me respondia. Legal... eu vou e começo a achar alguma coisa diferente. E o que era de legal, de diferença aí? O que eu podia achar de diferente? Legal.

Fui pra Alemanha. Fui pra Alemanha, com parte do meu dinheiro, quer dizer, com parte não, com o meu dinheiro. Beth me ajudando na passagem... e eu fui ver o quê que era a Europa. Nenhuma intenção de ficar. Mas aí fui muito legal porque eu chego na Europa quando o Marcos Verzani tá rodando com a Bia, fazendo aulas e estudando dança clássica. Aí, o quê que eu faço? Eu encontro com eles em alguns lugares, vou pra Alemanha e começo a estudar, a colocar no meu corpo o teatro de ópera, na Alemanha. Mas como ouvinte, não como alguém que vai buscar trabalho. Como ouvinte. Então, eu encontro em Trier, uma cidade pequenininha, fronteira com Luxemburgo, eu encontro um professor que dá aula. E aí eu achei um barato, porque ele dava uma aula de clássico dura, pesada, mas na hora dele colocar as coreografias ele vivia perguntado "o que você acha disso?" Tinha uma comunicação que eu ainda não tinha experimentado. E o trabalho... o resultado era suficiente para a ópera, mas era muito estranho. Mas era suficiente pra ópera naquele pequeno teatro. Nesse meio tempo eu fui viajar - como ouvinte. Ele ia pra Holanda e ficava no *Estúdio Artemis,* que era um estúdio que o Anselmo Zola deu aula, que tinham vários cursos e eu ficava estudando, só estudando. O... aquele menino que coreografou para o *Balé da Cidade* e, também, para o *Cisne Negro*... o argelino... O Itziki Galili[5]. Ele também fazia parte deste lugar, quer dizer... éramos todos, ali, estudantes de alguma coisa que não sabíamos bem o que.

[5] Itziki Galili, na verdade, é israelita.

E, na Holanda eu tive a oportunidade de... fui convidado e fui de astral - porque tudo era astral - a fazer modelo vivo. Então pousar pra moçada desenhar, fazer performance na rua sem o menor compromisso... essas coisas todas foram ampliando e influenciando essa maneira que eu vejo a vida hoje, lógico, que a vida é um acúmulo. Até que eu vou pra Frankfurt, vou pra Stuttgart fazer aula no balé, e é muito legal porque aí eu faço aula, chego casualmente e faço uma semana de aula. Mas, no primeiro dia, faço aula atrás do Richard Cragun, que era pra mim... na hora em que eu vi... eu via ele dançando a *Megera Domada* com a Márcia Haydée em vídeo! (risos) Então era muito legal ver estas coisas. A Márcia Haydée, que tinha tido um deslocamento de coluna, que estava em um processo de cadeira, que tava num processo de recuperação e falava comigo assim... que falou algumas vezes comigo... não é que falava... falou algumas vezes comigo... assim... "Pô, você é brasileiro!". Então aquilo pra mim era um *status* danado. O Richard Cragun também falando e as pessoas achando meu trabalho interessante. O que eu trazia no meu corpo tinha um misto de talento com exotismo, na minha maneira de mexer, porque eu não tinha uma técnica, uma técnica tão apurada quanto aqueles lugares eram acostumados a receber, mas eu tinha uma técnica que se confundia muito com a liberdade e a soltura dos bailarinos de dança moderna, que tinham uma mescla muito grande de técnicas no corpo. Então, num primeiro momento as pessoas me confundiam com alguém com muita capacidade. Ai quando eles iam vendo falavam "Ah! Ele só tá aprendendo". Isso na Europa, isso era muito legal. E, até que eu chego, eu passo por Stuttgart, que me manda pra Frankfurt. Em Frankfurt eu fico um tempinho também vendo o processo do Forsythe, vendo os bailarinos... alucinando com tudo aquilo e, nesse ponto de alucinação, eu chego em Den Haag no Nederlands e os assistentes do Kilián ficam sabendo, vêem o meu trabalho e levam essa informação pro Kilián. "Oh, tem um cara com um corpo assim , assim, assado..." e aí aparece o cara e fala assim "eu quero te ver em uma aula". Eu fiquei nervosíssimo, não por saber quem era o Kilián, mas porque aquele lugar era o lugar menos afetado que eu tinha passado. Tanto Stuttgart quanto Frankfurt tinha uma afetação muito grande. Já no Nederlands era uma delícia, tudo parecia muito essencial: a relação com os bailarinos, a relação com o coreógrafo, a relação de humildade mesmo "nós vamos conquistar alguma coisa", era tão

boa, que eu falei: eu quero ficar aqui. Aí, quando o Kilián falou comigo na manhã, eu fui fazer a aula a tarde, eu tava tão excitado que eu torci o pé, aí rompi os ligamentos. E o Nederlands acabou me contratando para consertar meu pé, mas não pra dançar, porque o diagnóstico era que eu ficaria bom em, no mínimo, seis meses, porque a torção foi muito feia. E, a audição que estava ali acontecendo era para um momento, precisava de alguém naquele momento, e eu encaixava nas características para aquele momento, para que, daqui há seis meses, só se eu voltasse. Mas aí fui, com o pé machucado, fui de novo para Trier, depois pra Stuttgart, pra ficar na casa de um amigo, e fiz algumas audições mesmo com um pé só, ganhei um contrato em uma. E mesmo assim eu voltei.

Vim para o Brasil porque tava muito frio lá. Aí quando eu vim para o Brasil, eu achei ótimo porque era transição de língua, Collor, essa coisa toda. O Brasil naquela efervescência, e o meu ser político sempre gostou, eu sempre gostei de não estar à parte de uma discussão popular. E, naquele momento, eu gostava mais ainda. E aí foi, fiquei, fiquei... fui ficando, fui ficando e aí falei "Ah, eu não quero ir pra Europa de jeito nenhum, não tem por que". E... só que eu precisava de uma estabilidade, aí eu vim para Belo Horizonte e fui pedir, assim, um conforto. Quem me deu esse conforto, quem me ofereceu esse conforto foi o *Primeiro Ato*. A Sueli Machado, que na época tava em processo de criação com a Dudude (Hermann) e o Arnaldo (Alvarenga), então muito improviso, muito laboratório, eu achei aquilo assim... perfeito. Mas a estrutura do *Primeiro Ato*, e a minha estrutura, ali, de momento emocional, não combinavam muito. Então eu saí, e fui achar um conforto mais emocional, de grana, essa coisa toda, muito mais forte no *Corpo*. Aí foi quando, depois de eu ter passado 84, 85, 86... em 90 pra 91 eu volto a dançar no *Grupo Corpo*. Naquele momento já era uma outra companhia porque tinha grana. Quando eu dancei não tinha grana, era muito pobrinha...

(pequena interrupção na entrevista)

Engraçado isso: porque, nesse momento, eu vivi um paradigma danado. Eu saía do *Primeiro Ato* pelas condições do grupo, e abandonava um processo que eu tinha elegido como o mais legal, que era o improviso, o laboratório, onde a linguagem espetacular nascia

no meu próprio corpo, e ia para o *Corpo*, onde não nascia do meu corpo. Nascia da observação do Rodrigo, das capacidades que ele elencava no meu corpo. Então ele elencava que eu tinha capacidade de pular, de saltar com muita facilidade. Ele elencava que eu tinha uma dificuldade de fazer coisas rápidas, mas ao mesmo tempo ele ia trabalhando com isso, jogando essas coisas. E, naquele momento, eu resolvi encarar até como um desafio: "Ah, eu vou dançar isso assim, vou fazer disso um dança". Então, com muita dificuldade em pegar as coreografias rápidas, ou num tempo rápido, como todo o elenco pegava, mas com todas as visões ali de teatro, de elaboração de sentido, essa coisa toda, eu elaborava o sentido de tal forma que... pra eu consegui dançar. Então eu tinha que elaborar, não adiantava. Quando todo mundo já tava ali prontinho, tava eu lá desenhando e tentando saber como era o primeiro passo. Isso era meio lento, mas foi reconhecido dentro do *Corpo* como uma qualidade. Já tinha sido reconhecido como uma qualidade estética e essa qualidade de resultado final nos três primeiro anos, e naquele momento era muito fácil. Naquele momento a peça que estava sendo dançada era *Missa do Orfanato*, cheia de sentidos dramáticos, diferentes de algumas peças abstratas que eu havia feito naquele período de 84 a 86. Algumas... porque lá também tinham peças do Rodrigo que pareciam do Nelson Rodrigues, principalmente *Noturno*, não *Noturno* não... *Reflexos*, que era a história de uma família que tinha todo uma trama, e essa eu dançava muito fácil. Agora, as coisas que vinham da abstração, do movimento que era copiado ou de aplicar uma técnica no corpo, isso era sempre muito difícil, muito difícil.

Aí, de volta a Belo Horizonte lá em 90 e de volta ao *Corpo* em 90, eu pego a *Missa do Orfanato*, primeiro eu pego a *Criação de Haydn,* que era um espetáculo com duas horas de duração, onde eu abria a segunda hora. E era uma coisa assim com muito movimento, muita coisa, e era, assim, muito maluco porque era a cabeça do Rodrigo imaginando Haydn em duas horas, então, era um negócio, assim, muito difícil de eu ter um posicionamento. E em *Missa do Orfanato* era muito fácil eu ter um posicionamento. O divino... tudo ali era um universo cheio de "pegas". E vou vivendo essa história, vou vivendo essa história, e vivo um ano, dois anos, três anos.

No segundo ano eu encontro com a Jane Blauth. Muito importante, essa passagem, este encontro. Antes de dançar no Teatro Municipal ela foi dar uma aula de aquecimento pra

companhia, e, ela olhou pra mim, ela sempre muito folclórica, espirituosa, ela olhou pra mim e falou assim: "Você, eu vejo na sua testa que você é um bailarino, sim, então você vai fazer o seguinte, você vai ser um escravo meu. Você vai fazer tudo o que eu mandar". "Tá bom", falei de brincadeira, mas acreditei naquilo. Ela chegou e falou "você vai permanecer nesta companhia pelo menos dez anos, porque do jeito que você está pulando de galho em galho você não vai descobrir nada da sua dança, você vai ficar aí, não importa o que aconteça". Eu falei: "sim, farei isso", e fiquei. De uma brincadeira, mas eu fiquei e guardei isso. Foi muito interessante, ficar no mesmo lugar, ver isso que eu falei, lá no início: a repetição de um movimento que não é repetitivo, mas de procedimentos... ver o pouco a pouco, ou seja, de criação a criação, eu vi pequenas mudanças, mais que construíram... mas que fizeram a construção de uma linguagem. E o meu corpo respondia à construção dessa linguagem. Não era uma necessidade minha, já era uma necessidade, assim, pactuada com o grupo e com o contexto ali. Meu papel era responder ao Rodrigo.

4 - É engraçado quando você coloca a questão do popular, dessa necessidade do estar junto, estar entre. E o *Corpo* é o contrário. Nesse sentido que você fala, ele vem apagar a luz da platéia e acender no palco, então é sempre no distanciamento. E atinge o público, porque na sua maioria é de elite.

R - Exato, é exatamente.

5 - Vai bem ao contrário disso que você está colocando, que era o seu momento naquela época.

R - Mas aí, esta inquietação minha, é lógico que ela não se apaga. Eu tomo esta decisão de ficar, de me submeter a isso, pra aprender alguma coisa. Mas aí é que eu encontro, em 92, isto foi em 90... dois anos depois, eu já inquieto, como ficam a maioria dos bailarinos dentro do *Corpo*, não é?, dentro do grupo. Eu acho isso extremamente positivo. Gera uma inquietação esse lugar de fazer tudo o que seu mestre mandar, que eu acabei encontrando com o Gil Amâncio. Reencontrando, porque eu encontrei ele em 86, quando eu estava

saindo de Belo Horizonte, reencontrei ele em 90, quando eu voltei, e em 92 quando ele estava voltando da Alemanha, ele foi na minha casa e falou assim "olha, eu queria fazer um negócio diferente, um negócio. Estava a fim de trabalhar com você, e com o Guda, que é um amigo meu percurssionista." E eu falo, "Legal, o quê que a gente faz?", "Ah, vamos encontrar". E aí ele começa. A gente começa a se encontrar, começamos a falar de congado, de candomblé, festa black, samba, coisas que eram parte do nosso universo genético, que eram herança do nosso universo genético, uma bagagem, porque, genética mesmo. E aí é muito legal porque eles tocavam e eu dançava. Começou a virem coisas que eu não imaginava que o meu corpo tinha, que era engraçado porque lá nos bailes de casa eu ficava tímido, vendo os meus primos, que tinham aquelas coisas, e eu não deixava sair se eu tivesse ou não, não deixava sair por timidez não é? Todo processo esse de academizar minha dança me deu confiança de me colocar frente ao público, diminuiu muito meu processo de timidez e me deu confiança para aquele momento ali improvisar. Era assim, "vamos improvisar?" "Vamos". E era um processo que não tinha nenhuma cobrança, tinha informalidade de ser feito por um cara que tinha o papel dele reconhecido midiaticamente, dentro do *Corpo*.

6- E você estava no Corpo ainda?

R - Estava, estava, continuei em 92, estava nascendo minha primeira filha, a Vitória. E tinha essa estória assim. Começamos a dançar, nessa eu ia percorrer aquele caminho que eu descrevi, onde dava pra gente improvisar. A gente improvisava, a cidade tinha uma curiosidade danada, uma necessidade de acesso ao *Corpo*. Quando eu falo de cidade é a grande cidade, não é a elite. A cidade via em mim o *Grupo Corpo*. Esse é o *Grupo Corpo*. Então as pessoas vinham e falavam "Pô, legal a dança do *Corpo*", porque viam no meu corpo algo que elas se identificavam. E elas achavam que era assim que eu dançava lá, porque não tinham a oportunidade de pagar o ingresso, de assistir ao espetáculo do *Grupo Corpo*. Então vinha todo esse fetiche, os intelectuais ou os outros músicos que não tinham acesso ao *Corpo*, achavam, então, que eu e outras pessoas, como o João Aur, podiam, significavam um acesso ao *Corpo*. Mal sabiam eles que a gente... nós éramos, assim, os

dissidentes naquele momento, algumas pessoas que faziam um trabalho pra sobreviver emocionalmente dentro da estrutura bastante rígida que era o trabalho do *Corpo,* naquele momento, tanto das aulas, tudo.

- E você, especialmente, em um momento, que foi mais este período que eu morava aqui (1990 a 1997), era um cartão postal do *Grupo* mesmo.

R - Pois é, e as pessoas...

7- Principalmente, em *Nazareth,* era a sua imagem que era imediatamente colocada. Tanto é que depois virou produto, e também era a sua imagem que ia no VHS. Então tinha uma sobrecarga maior ainda neste sentido. Não era só lidar com aquela estrutura, mas era uma estrutura em que você, de certa forma, estava ali num eixo.

R - Pois é. Mas não era uma sobrecarga para mim. Nunca foi porque dentro do contexto do grupo sempre foi colocado que nós todos éramos usados como a pele de um corpo. Então era muito homogêneo o tratamento lá dentro.

Eu sempre fui muito curioso, e isso não era muito bem visto porque eu misturava as agendas. Não a curiosidade, não era bem quista, mas a minha... eu vivia assim: "Ah, eu quero fazer uma luz lá em Cataguases". O Paulo Pederneiras me emprestava o equipamento, essa coisa, eu falava "Vou ficar três dias". Só que o festival ganhava e eu ficava cinco. Quando eu chegava ele estava "p. da vida", porque eu havia rompido com o trato. Eu não fazia tantas aulas, eu não gostava muito de fazer as aulas, porque eu achava essa coisa, eu precisava dar uma multiplicidade para o meu corpo, pra ele não ficar só com aquela linguagem. Então eu ia dançar com o Gil, mas ia... de manhã não ia para as aulas. A tarde ia encontrar com o cara do samba lá no Bairro São Paulo. Então essas coisas todas eram aceitas... Até hoje não tenho resposta de como elas eram vistas pela direção, mas elas geravam problemas. Tinha momentos que o Paulo falava assim "Eu não quero Romários aqui dentro... não cabe Romários aqui dentro". Então você tem que fazer aulas, tem que... e

ele na posição de diretor, que puxava a rédea, assim, para ver se eu me controlava. Só que o *Corpo* sempre teve uma estrutura muito familiar. Quando você esta lá dentro... existia, naquele momento, em especial para algumas pessoas, uma maneira muito carinhosa de lidar, muito humana de lidar com as pessoas que fazia, assim, com que ele, "Pôxa, negão, você não veio de novo na aula?" Vira e mexe eu estava na sala da direção tomando dura. Mas em contraposição tinha toda essa construção, essa identidade do público do *Corpo* para com a minha imagem. Então isto tinha que ser pesado, isso acabava sendo pesado. Não é que tinha, mas acabava sendo pesado na direção e na maneira de lidar comigo. Então, assim: eu sempre gostei muito de fazer o que eu faço e entendia também, dentro do meu lado malicioso, que a única forma de eu continuar fazendo as coisas da maneira como eu fazia, era fazer muito bem tudo que eu fazia. Dentro daquilo que eu achava que era bem. Então no que eu fui me especializando? Não em me esmerar tecnicamente em passos ou em alguma técnica específica, mas me esmerar em comunicação, através do meu corpo. Então era muito interessante. Eu estudava muito a platéia, o público. Como era a minha comunicação com o público? Ao ponto que era quase um laboratório pessoal, tirar aplausos da platéia. Então o que eu precisava fazer pra isso? Coisas que não era só, dentro do... coisas que ele exercitava no processo, dali, embrionário já da *Será Quê?* com o encontro com o Gil Amâncio, porque quando eu dançava pra mim, eu precisava estimular o músico. Então já era uma forma de comunicação. Quando eu dançava com o músico, a gente no processo de improviso, eu precisava estimular uma comunicação com o público, que estava ali, colado em mim. Consequentemente eu fazia o mesmo processo experimentando a distância, no Teatro Municipal, nos grandes teatros, de comunicação. Então tinham coisas que era muito rápidas, mas eu escolhia dinâmicas que eu entendia que eu comunicaria melhor. Isso foi dando, também, um diferencial pro meu movimento dentro da homogeneidade do corpo. Isso era muito... e era uma coisa que mesclava consciência e inconsciência, porque isso, de uma certa forma, mexia com uma relação de ego, né? Porque é... "Puxa, mas eu me comunico, eu estudo tanto comunicação, como é que eu não cheguei?"... E aí eu batalhava muito pra conseguir o tal do aplauso, porque era o retorno da comunicação. E isso foi, lógico, tem o seu lado bom mas tem o lado que é nefasto, que a gente fica viciado também nisso.

E, bom... passa, vai... e eu começo um discurso dentro do *Corpo* que é o seguinte: "Eu vou sair da companhia. Eu preciso mais do que isso. Já passaram os dez anos da Jane Blauth. Eu preciso sair desse processo, eu preciso mudar e preciso fazer alguma coisa que me sustente. Eu sempre tive uma neura e isso é uma coisa cultural, que eu trago da minha casa. Como eu sou filho único de mãe solteira, e ela me teve com quarenta anos, teve problemas no parto e essa coisa toda, ela sempre me preparou pra que eu estivesse sozinho, porque ela achava que ia morrer muito rápido. Então, eu sempre batalhei muito esta individualidade e essa possibilidade de que eu não podia trabalhar por uma empresa. Eu tinha que me manter em forma pra nem um patrão ter que me sustentar. Então buscar uma maneira de ter um pouco mais de domínio nesse sustento. E a *Será Quê?*, o primeiro processo quando ela acaba ganhando o nome de *Será Quê?,* que foi em 93, ela começa a me dar cachês e ela começa a expandir o meu trabalho dentro da cidade e o meu acesso para com a cidade. Porque, antes, todo o meu acesso pra com a cidade, ele era filtrado pela relação com o *Corpo*. Então, isso vai, isso vai e eu vou encontrando essa forma de sobrevivência. E esta forma de sobrevivência completamente lúdica porque eu estava fascinado com a possibilidade de encontrar um músico ao vivo, de encontrar um ator que me desse uns toques. Isso era fantástico. Quando isso se expandiu, eu ainda encontrava e ia no candomblé e as pessoas do candomblé me falavam assim: "Ah, você é aquele menino que esta trabalhando com o Gil Amâncio..." e me davam um acesso para eu aprender os passos, quando eu ia no Congado e tinha acesso aos mestres, isso era, assim, um deleite tão grande, mas tão grande, que foi impregnando todo o meu querer naquele momento. E aí é muito legal, porque aparece..., eu vou num ponto, num ponto, num ponto, começo a fazer vários trabalhos dentro do próprio *Corpo*. Tinham outras pessoas que estavam, que tinham entrado comigo também, lá em 84, que estavam no momento de saída. A própria Regina Advento, antes de ir para a Pina Bausch, eu a convidava para fazer intervenção em show de músico, e ela tinha a maior trava, mas ia. Depois o Rodrigo Quik... entrar em processos, assim: "vamos fazer alguma coisa diferente estando aqui dentro?"

E... quando em 99, depois de uma negociação desde 94, eu tenho oportunidade de ir para a França participar de um processo criativo com música ao vivo, com bailarinos cada qual de um lugar, um era de Cuba, Brasil, França, Guadalupe e, ao mesmo tempo, uma banda

dirigida por um argelino. Tudo era tão sedutor que eu pedi licença para participar desse processo. Não obtive licença, então eu falei "Não, eu preciso mesmo sair", porque o que eu estou vivendo neste momento não cabe no projeto *Corpo*, e aí eu saio. Saio, vou viver este processo lá na França, concomitantemente eu vivo este processo aqui da *Será Quê?*, de encontrar o pessoal do *Hip Hop,* e passa-se um período muito cheio. Então vou para a França, fico duas semanas, venho pro Brasil, fico duas semanas, aí a gente estréia o espetáculo lá, estréia o espetáculo aqui. A gente roda por todo interior de São Paulo com um espetáculo feito na praça pública...

8- O nome do espetáculo?

R - *Quilombos Urbanos*. Espetáculo na praça pública. Lá, a gente fazendo um espetáculo que era de uma margem a outra, que era *Travessia do Atlântico Negro*, ou seja, todo um aporte e uma abordagem étnica, que era nova pra mim também, ali nessa construção de um corpo, de um pensar e de uma emoção com respeito a dança. Isso vai tormando meu tempo... e o que eu faço? Realmente saio do *Corpo* e começo a viver toda esta efervescência a ponto o suficiente para não sentir falta do *Corpo.* Isso vai, um, dois anos, três anos, quatro anos, cinco anos... patrocínio pra fazer isso, muito "buxixado" aqui em Belo Horizonte, o Brasil inteiro divulga, porque esta coisa de ficar comunicando aplauso gera um ego desse tamanho, né? Então, o Brasil inteiro divulga que eu saio do *Corpo,* por um prisma, que eu encarei assim, pelo egoísmo, e a mídia encarava, assim, como o ícone do *Corpo* tem a coragem de sair da companhia, para fazer uma carreira solo. E eu não, não era nenhuma carreira solo, não era nada disso mas... Bom... vivendo esse processo todo trabalhando com o meu corpo só, e quando trabalhava com outros corpos era assim "Faz. O que você tem?" Aí, o outro tocava, eu falava "Que tal você colocar isso aqui?". Estreava também nesse papel de diretor de outros corpos, e as pessoas acreditando muito nisso. E vai, vai, vai, vai, vai... saem matérias na França, saem matérias em um monte de lugar dizendo deste movimento. Suficiente para manter um ego super bem (risos). Super, super, super.

E isso vai num processo complicador. Num processo complicador, por quê? Ao mesmo tempo que esse núcleo da *Será Quê?*, núcleo artístico lúdico da *Será Quê?* era rico... como é que eu vou dizer... a *Será Quê*? começa também a ganhar, a agregar, a atrair, outras necessidades. Então, *Quilombos Urbanos,* quando ele foi feito, tinha o Gil Amâncio, que tinha toda uma experiência de democratização ao processo artístico, porque ele tinha a sabedoria de dançar, tinha a sabedoria de tocar, tinha sabedoria de construção de texto, porque ele tinha vivenciado isso. Eu e Guda, que não tínhamos esta história, e Beth, também, que não tinha esta história tão forte, ela tinha história de alguém que dá aula de dança clássica, eu não tinha história nenhuma de dar aula, de nada. De ego, de criatura muito forte, começa a vir para a *Será Quê?...* e eu como responsável porque abri uma empresa, me tornei uma pessoa jurídica pra gerir esse processo, começa a vir um demanda assim: "Pôxa, o espetáculo que vocês fazem, o processo que vocês fazem é tão rico que ele pode ser muito inclusivo. Vocês topam organizar uma seqüência de oficinas pra corpos que não tem esse acesso?" Eu de maneira, até muito romântica, falei: "Claro". Porque era daí que tinha vindo, quando comecei lá com a Sumaika Pratchovska. Eu falei: "Claro". Mas eu não tinha o saber. Mas o Gil tinha, o Guda tinha, o Ricardo Aleixo não tinha a vivência mas tinha alguma coisa, a Beth tinha toda uma forma de organizar... eu falei: "Legal. Eu tenho uma equipe, eu banco juridicamente esta equipe, coloco meu nome como arrimo, tanto pela qualidade, quanto a parte legal disso tudo, e vamos fazendo este projeto." E assim que a *Será Quê*? foi ganhando outras ramificações. Isso gerava uma verba e a realização de alguns ideais do Gil, da Beth. Meu não, meu ideal sempre foi o núcleo artístico, sempre foi esse: a criação do espetáculo, a comunicação através da arte. Mas não o formar as pessoas. Isso nunca foi uma coisa muito forte porque eu não tinha formação, não me enxergava como um formador, como alguém que discute a formação, porque eu achei sempre a formação um processo muito complexo. E é necessário que se dedique àquilo, se dedique mesmo, muito. Mas as pessoas vinham e, com muito crédito, viam meu trabalho com muito crédito, tanto aqui como na França, onde as pessoas me pediam pra dar aula e eu dava aula que não era aula, eram processo coreográficos. Eram processos de sensibilização através de respiração, essa coisa toda, mas que não era um aula didaticamente, pedagogicamente construída pra formar alguém. Tanto é que eu nunca quis e, até hoje, não dou aulas

continuadas. Eu não. Eu chamo pessoas que dão aulas continuadas e eu estabeleço interferências em processos criativos. Meu processo de trabalhar com as pessoas é sempre esse: eu sempre chamo alguém que, se precisar de formação continuada, eu chamo alguém pra me acompanhar. Eu não gosto, ou não me sinto assim...

9 - E você não vê esse processo de criação como um processo de formação?

R - Depende. Se eu tenho, como aqui, que eu venho tendo a oportunidade de trabalhar com as mesmas pessoas, aí sim. Mas num processo de escola, que eu trabalho uma semana, volto a trabalhar um mês depois mais um semana, sem dar continuidade naquele processo da primeira semana, isso eu não vejo como uma formação. Eu vejo como uma sensibilização e uma informação. Agora, formação, pra mim, tem esse aspecto que algumas pessoas deste elenco vivem hoje. Desde 2000... desde *Quilombos Urbanos*, que foi em 98, quando eles chegaram como garotos de *Hip Hop* e a gente pegou um ano seguido e fomos trabalhar exercícios com objetos, atitude, projeção de movimento, esses, sim, tiveram um processo de formação, mas a partir da criação, não da aula. E esses, alguns deles, como eu te falo, acompanham até hoje. Aí sim, esses sim têm uma formação que eu reconheço no corpo deles, a partir das informações que eu aprendia lá e jogava neles, experimentando neste corpo. Aprendi a colar, aprendi um outro tempo e transpus pra este corpo. Isso, sim, se estabeleceu como formação, mas aula não.

10 - E o nome *Será Quê?...*

R - O nome *Será Quê*? veio porque a gente pedia tudo: "Será que dá pra ensaiar aqui?", "Será que dá pra ajudar a gente a levar os instrumentos?", "Será que é possível você fazer umas fotos, porque a gente precisa divulgar?", "Será que..?", "Será que...?", até um dia em que o Gil contou essa história para o público. aí o público falou "Ah! Então o nome da Companhia é Será Quê?. A gente falou "Por quê não?" Aí ficou "*Será Qui?*", como mineiro, e, eu falava, quando fui escrever... porque eu sempre tive o papel de formalizar e colocar no papel tudo o que as pessoas pensavam. Então "será qui?", "será qui?", "será

qui?"... aí eu escrevi *Será Quê?,* por ser bem paulistano, com o acento e o "quê", com o circunflexo e um ponto de interrogação. E eu falava pra todo mundo, bem paulistanamente, *Será Quê?*. E como a imprensa, a mídia me procurava muito mais do que procurava o Gil ou que procurava o Guda, o *Será Quê?* pegou muito mais do que *Será Qui?*. E ficou assim. Tudo é muito informal. E aí a gente passou a entender e a teorizar em cima disso, filosoficamente a gente entendeu como uma interrogação criativa. Como um lugar que não tinha rabo preso ou compromisso com nada. Porque a dúvida não tem compromisso com nada. A dúvida, ela é sempre nova. Então eu sempre reciclo tudo a partir da dúvida. E isso acabou norteando por demais o processo, porque às vezes era um sofrimento, porque eu sempre me permiti a ter muitas dúvidas. Gil Amâncio sempre se permitiu a ter muitas dúvidas, o Guda ia um pouco nas nossas dúvidas e Beth que pegou ...

11 - Beth está desde o início?

R - Beth, como esposa, ela está desde o início. Ela estava lá, grávida, quando foi feita a primeira proposta. E ela foi uma das maiores plataformas de *Será Quê?*. Pra ela, a gente pedia tudo: carona, tudo, tudo. E ela, então, tomou sempre esse lugar, como por exemplo, desde aquele momento, "Vamos ensaiar?", "Vamos". E eu levava gravador, luz, tudo, porque eu sempre gostei de fazer grandes registros, coisas assim. Essa produção que eu aprendi lá na Sumaika Pratchovska, porque lá na Sumaika tinha luz, eu aprendi a mexer com luz, tinha boneco, eu aprendi a manipular boneco, tinha que dublar boneco, eu aprendia e eu vinha trazendo, porque isso era muito bom. Então, no processo do *Cisne Negro*, eu vou trabalhar na luz, pra poder me sentir bem dançando. E na *Será Quê?...* no *Corpo* eu pintava minhas sapatilhas. Quando tinha todo mundo pra pintar sapatilha, eu precisa pintar as minhas sapatilhas e costurar a minha roupa quando rasgava, pra eu me sentir ativo. E na *Será Quê?* eu precisava montar a luz, ficar sem dormir, montar cenário, carregar, pra entrar em cena bem, integrado com o trabalho. Senão, faltava alguma coisa. Uma coisa que a Graziela (Rodrigues) até tem muito. Ela vai pro palco e fica lá inventando coisa pra ter aquela integridade com o trabalho. Depois eu fui vendo que existiam mais pessoas que gostavam disso. Na França eu fazia a mesma coisa: acompanhava balanços de

som, montagem de luz. Tudo porque senão, pra entrar em cena eu me sentia vazio. E até hoje eu faço isso nos espetáculos da *Será Quê?* e nas montagens. Isso fez com que eu aprendesse muita coisa, muita, muita coisa, que a cada nova montagem ou a cada nova demanda, eu vou confrontando esses aprendizados. Nem eu sei muito bem, lógico, as coisas que eu fui aprendendo, mas a medida em que alguém pergunta eu falo: "Não que isso importe muito, mas eu também sei um pouco...". Aí vai, eu vou confrontando o tempo e é isso ...

A *Será Quê?*, quando ela ganha essas atribuições, gera na minha cabeça um paradigma danado. Por quê? Com o elenco profissional éramos eu, o Gil Amâncio, o Guda, Beth Arenque, um poeta-performer Ricardo Aleixo. Essas eram pessoas que tinham linguagens definidas e reconhecidas. O Grupo *UpDance*, que era um grupo de *Hip Hop*, tinham, no contexto deles, um lugar, mas neste contexto midiático, acadêmico, eles eram meros aprendizes, meros aprendizes, o que não era uma verdade, porque nós trocávamos ali "pau-a-pau". Mas a gente foi vivendo nesse processo. Isso gerou sempre muita confusão interna: o fato de eu me colocar como aquele que aprovava projeto, como aquele que a mídia vinha procurar, então as pessoas olhavam e diziam "Então a *Será Quê?* é sua. Então você se vira. Eu quero só receber de você". E esse foi um ponto que gerou um problema danado, porque aí os meus parceiros queriam só que eu gerasse dinheiro para pagar cachê pra eles. Aí eu perdi o foco, porque o grande barato era trocar com eles e disso ir surgindo... Beth teve uma interferência nisso também, porque Beth foi vendo isso como uma possibilidade empresarial de gerar dinheiro, então ela vendia coisa e aparecia com uma demanda. E é lógico que eu recebia essa demanda primeiro porque essa demanda chegava na minha casa, antes de chegar para todas as pessoas. E isso ficou assim: Rui e Beth e o resto. Tanto é que a promotora de eventos, a identidade jurídica, quando eu propus para as outras pessoas, ninguém quis, "Ah não, porque isso é fria". Já tinham vivido outras experiências de identidade jurídica, essa coisa toda. Eu chamei Beth, e aí, ao invés de chamar *Será Quê?*, para preservar o conjunto coletivo *Será Quê?*, ficou *Rui e Beth Promoções e Eventos*. E a *Rui e Beth Promoções e Eventos* é que promovia as oficinas dentro dos projetos sociais. Então, a *Rui e Beth* levava a *Será Quê?* e isso foi, claro, se solidificando. Então ficou Rui, Beth e *Será Quê?*. Só que isso, quanto mais se solidificava, mais afastava os parceiros que

queriam ter uma voz mais ativa, mas só voz. Não a divisão do trabalho duro, que é você segurar a onda de uma identidade jurídica: impostos... isso tudo ficava nas nossas costas, mas a decisão artística ficava pra todo mundo. Isso gerou uma confusão tão grande que diluiu o primeiro projeto artístico da *Será Quê?*, porque saem os profissionais e eu fico só com os amadores, aqueles que chegaram com o título de amador.

12 - Que era o pessoal do *Hip Hop*...

R - Que era o povo do *Hip Hop*.

13 - Mas ainda não tinha o *Reeditores* ?

R- O povo do *Hip Hop* é o resultado do primeiro ano de ***Reeditores***.

14 - Que foi em?

R - Que foi em 99. Isso acontece em 2001.

15 - O resultado foi em 2001?

R - Foi 2001. Então, esse povo que iniciou com *Reeditores* em 99, a gente foi aos trancos e barrancos, usando a identidade da *Será Quê?* porque, aprovando os projetos de criação de espetáculos, a gente também reservava uma verba para que as pessoas acompanhassem os processos, fizessem aulas conosco e continuassem ali. Porque a gente havia feito um plano de dois anos de formação, só que nós não tínhamos... Beth e Gil haviam feito esse projeto de dois anos de formação, só que nós tivemos verba de dez meses para os *Reeditores*. E aí, esses dez meses se tornaram oito porque acabou o patrocínio antes...

16 - Isso em 99?

R - Isso em 99. Aí, o que aconteceu? A gente resolveu levar isso com as próprias pernas, sem grana, mas com apoio de espaços. Porque nós também não tínhamos sede, mas tínhamos apoio de espaços... E essas pessoas iam assistir *Quilombos Urbanos* e aprendiam a fazer produção, aprendiam a... porque a gente envolvia todo mundo nisso. Porque naquele momento, era muito claro, que se alguém quisesse dançar, atuar ou tocar, ele precisava saber se cuidar. Precisava saber o que era a dureza de sobreviver disso. Então pro *Quilombos* e, trabalhando pro *Quilombos*, essas pessoas iam tendo essa noção. Só que quando sai, deteriora esse primeiro projeto artístico da *Será Quê*?, saem Gil e Guda, principalmente, ficam só essas pessoas. E a gente com uma agenda. Aí eu começo a, em 2001, ter que fazer uma coisa que ainda não era muito clara pra mim. Eu começo a ter que coreografar aqueles corpos, porque eles não tinham material suficiente. Alguns tinham, mas eram dezesseis pessoas. Então quatro ou cinco tinham, os outros não. Eu precisava dar material inicial, para depois eles terem material para improvisar. E não tinha como esse processo ser rápido. Aí Beth entra na sala e começa estruturar...

E o *Reeditores*... eu sempre com essa tendência de pôr as coisas no papel. Eu era o cara que ia buscar os conceitos, pra entender aquilo que... pra dar uma unidade pra todas aquelas conversas que haviam nas mesas redondas. Então, eu fui buscar o Bernardo Toro e encontrei um conceito de *reeditor*, que era um multiplicador das coisas que eles aprendiam, para o seu público alvo. Não só um repetidor. Ele multiplicava aquilo. E isso, a gente foi vendo o *UpDance,* no processo do *Quilombos*, dar oficina, aprender a dar oficina, aprender a ensinar, aprender a se virar melhor enquanto grupo, inclusive, a gerir melhor o seu processo de grupo. E aí a gente foi aplicando melhor estes conhecimento estudados no *UpDance,* naqueles outros corpos, naquelas outras pessoas, naquelas outras cabeças. E isso era muito interessante porque o primeiro *Reeditores,* nós tínhamos um contato, não só com a pessoa que tinha vontade de ser artista, mas com aqueles que permitiam a ele ter vontade, que eram os pais, que era a família. E aí a gente tinha que ter esse acesso. Então nós íamos pra casa das pessoas conhecer essa realidade. As primeira oficinas de *Reeditores* eram no meio das ruas, que chamava toda a comunidade pra ver o que é que a gente fazia. Então eram oficinas de percussão em baldes, essa coisa toda, misturada com aulas de *Street Dance*, ou seja, uma maneira de anunciar o que é que a gente tinha. E depois trabalhava

isso e colocava essas pessoas como multiplicadores nas suas comunidades. Então eles passavam a dar aula pra crianças menores que eles... aulas não, a brincar com crianças menores que eles, com elementos que eles aprendiam conosco. Então... a bater em balde, a criar brincadeiras, a dançar, a ensinar passos - aquela coisa do Michael Jackson que era comum em bailes. Eles já começavam a fazer isso com crianças menores, e tal. E esse processo multiplicador, em 2000, pra que ele tivesse continuidade, eu vi nele a possibilidade de sustentar a *Será Quê?*. Eu não tinha mais os profissionais e tinha uma agenda, então a gente começou num processo que chamou *Insólito*...

17 - Mas a agenda não era, necessariamente, para os espetáculos que já existiam?

R - Não tinha mais espetáculo. Nós não tínhamos. Nós rompemos praticamente ali porque não foi... Nós tínhamos uma agenda com o patrocinador que era a *Telemig Celular*.

18 - Existia uma pesquisa, no início, que era bem voltada para essa questão das "danças brasileiras", que vinham um pouco desse percurso da experiência com o candomblé e estudos com os orixás e percussão...

R - Sobretudo. Não só isso. Sobretudo... Aliás, tudo que nos remetesse às matrizes africanas... na relação com a cultura brasileira, era o que interessava. Isso interessava demais. Esses aspectos religiosos são os mais latentes, mas me interessava, por exemplo, me interessou, naquele momento, maracatu, não só como batida, mas o gestual, me interessou a capoeira como gestual, o *Hip Hop* entra como gestual de matriz africana, como interesse.

19 - Como veio esse convite para o UpDance? Como você conheceu o grupo?

R - Eu conheci o grupo porque eu fui fazer uma improvisação em um projeto de dança. Eu fazia um improviso, que era berimbau, o Gil e eu dançando só de suporte e uma meia na cabeça... Era o *Patangome*... o primeiro espetáculo. E esse grupo também estava lá. Aí o

chefe da *crew*, o chefe do grupo veio, que era um cara chamado Pelé, e falou: "Pô, que legal o trabalho de vocês!", e deu um cartão dele. Isso foi em 94. E eu guardei esse cartão. Quando nós começamos em 98, em 97, a fazer o projeto do *Quilombos* e em 98 a, efetivamente, percorrer as periferias, eu peguei este cartão que eu tinha e fui procurar o grupo. Eles ficaram meio assim, porque o Pelé tinha recém- falecido de uma maneira meio dramática, porque foi um acidente de moto, em que ele perdeu a cabeça. Foi um negócio feio. E eles estavam sem líder. Eu apareço com a proposta do *Quilombos,* que era que ele ensaiassem conosco, e que a gente experimentasse, ali, coisas juntos. Eles ficaram, assim, meio ressabiados, mas eu era uma cara, uma figurinha muito fácil nos jornais de Belo Horizonte. E eles tinham um grupo, eles tocavam na periferia, cantavam, tinha base, microfone, essa coisa toda. "Bom, pode ser legal ter esses caras"... E foi assim que o *UpDance* veio. Porque eles vieram... eu dando oficinas de corpo onde eu colocava *n* linguagens pra eles, mas aproveitando muito o que eles tinham. O Gil Amâncio tentando fazê-los estudar cerâmica, o Guda tentando colocar tambor e eles assim... (imita batida de *Hip Hop*). Eles olhavam pra cara da gente e ficavam, assim, olhando as coisas da gente... "Não, legal. Mas... olha aqui o que a gente tem". E pulavam de cabeça pra baixo, vinham, faziam, aconteciam ... e não tinham o menor interesse para o que a gente levava. Menor interesse não, bastante interesse, mas muita desconfiança, porque o universo do *Rap, Hip Hop*, ele é muito fechado, ou você faz isto ou você não faz. Porque não se faz outra coisa. Naquele momento, principalmente, porque ainda não havia... as portas não estavam tão abertas para outras linguagens. Bom... e assim que eles entram no processo, e como eles têm continuidade no processo. Com a estréia do espetáculo e a gente reconhecendo o trabalho deles. E aconteceu, no mesmo período, que eu fui pra França trabalhar com a *Cie Azanie*, cujos dois diretores tinham vindo do *Hip Hop* e estavam em um momento de diálogo muito intenso com a Dança Contemporânea Francesa. Então conheci Fred, que tinha vindo do *Hip Hop* e tinha dançado com Roland Petit e tinha dançado com *Acrorap,* que era um grupo de rap e estava trabalhando *Butô*. Então o *Rap* na minha cabeça, o *Rap* aqui, que tinha aquela coisa... eu já ia e encontrava alguém que já tinha feito aquilo, passado por esse primeiro processo e já tinha uma elaboração. Então eu trazia pra eles essa estória, e trouxe o Fred, inclusive, pra trabalhar também com eles, trabalhar com os

Reeditores. Ou seja, os *Reeditores* receberam uma informação de ponta, mas sempre nesse processo de informação e fusão. Beth é quem tem um registro didático-pedagógico muito intenso, porque ela organizou isso: como é que a gente ia jogar todo esse manancial em cima de gente que vinha da rua, do nada, adolescentes, 14, 15 anos. Tem uma menina que está conosco - a Elaine - desde aquele momento. Então é muito legal. A Elaine era uma coisinha pequenininha, desde tamaninho assim... e ela olhava aquela coisa e achava a coisa muito estranha, mas recebia e ia fazendo. E assim era, assim é que a gente foi levando.

Essa ramificação, ela ganhou tal eco, que a companhia passou a ser reconhecida, depois da saída dos profissionais, e do resultado de *Insólito*... Porque em *Insólito,* eu trouxe o Henrique Rodovalho pra trabalhar com a gente, pra pluralizar e dar alguma informação que a gente não tinha. Porque tudo que a gente tinha era muito popular. Esse processo acadêmico ou era de dança clássica ou era o meu próprio corpo mexendo da maneira como mexia. Então, para pluralizar, veio o Henrique, que olhou aqui e achou a coisa mais insólita do mundo, porque não tinha "pega". Não cabia meu corpo dançar com o corpo deles, o corpo de Beth dançar, mas dentro do processo todo mundo estava no mesmo jeito, no mesmo pé. E a cidade, Marcelo Castilho Avelar, que havia achado *Quilombos Urbanos* um grande achado, a crítica... E as pessoas falavam "Pô, que legal! A *Será Quê?*, agora, tem um grupo tipo Ivaldo Bertazzo, hoje, que vai trabalhar a inclusão social". Sendo condescendente, abrindo concessões, ou sendo... abrindo concessões com grandes limites porque as pessoas não têm uma grande linguagem e tal. E isso é muito legal porque, assim, mal sabiam as pessoas, de fora, que aquelas pessoas estavam sendo as primeira cobaias de um processo de formação, de um processo de experimento meu, enquanto criador. Por quê? Lá na França, na *Azanie,* era um diálogo com Fred Bendongué, era um diálogo de profissionais com profissionais. Agora, esse, de pegar corpos e grupos e trabalhar, e mesmo experimentar uma estética de botar na cena um trabalho... esses corpos que estavam me ajudando. Eram esses os corpos que me davam força, alimento. De tal forma que, em 2001 ou 2002, sei lá, em 2001, ao mesmo tempo em que eu estava fazendo *Insólito*, a Hulda me chama pra fazer *Trama*. Mas me chama, assim, com todos os dedos do mundo: "Olha, a gente quer um trabalho...", e fez uma super direção. Como ele tinha muito dedos... e foi divertidíssimo porque eu levei para o corpo daqueles bailarinos o que estes corpos aqui

faziam. E foi engraçado, porque aqueles corpos não reconheciam ou achavam muito primário. Então, no momento da criação, a Liris, por exemplo, que já tinha vivido internacionais e todos os outros coreógrafos, olhava pra mim, assim, e falava "Que coisa mais simplória". E o *Trama* é assim: *jazz* a primeira parte, e as outras partes são estudos de observação de processos de dança popular, que eu havia tido a oportunidade, e que esse meninos também tinham me dado a chance de viver. Ou senão de capoeira, ou senão de uso do chão, que eram coisas que eu trouxe do *Hip Hop*. Ou seja, era muito simples, era interpretado como simplório pelos bailarinos. Só que o resultado geral, ele atingiu uma coisa que o *Cisne* sempre busca, que é uma popularidade e um acesso, uma comunicação com o popular muito grande. Comunicação essa, que eu tinha estudado um tempão, e eu sabia que podia dar certo, mas, com aquela elaboração, todo mundo ficava meio assim... Então, os elementos que eu trouxe que era Lenine, era... eram combinações de comunicação direta, era um resultado que eu sabia que vinha. Não com toda certeza, mas eu sabia que vinha. E foi muito engraçado, porque eu fiquei tão traumatizado com as dificuldades impostas pelas dúvidas que as pessoas tinham, que eu custei a gostar de *Trama*. Porque era o primeiro balé. Aí depois eu fiz *Insólito* - nesse meio tempo *Insólito* nasceu também - que era o segundo balé.

20 - E engraçado porque o *Trama* ainda tem um resquício do Rodrigo também, não?

R - Claro. Não resquício... Mas influência.

- É bem interessante ver a transição desses vários corpos que estavam no seu corpo, e o contato disto com pessoas que têm uma experiência do balé, primordialmente, que é do Cisne Negro. Eles têm essa formação bem rígida do balé. Então, é bem curioso assistir o trabalho, por conta destas misturas que se chocam e que vão gerando um outro "algo"...

R - Exato. Tem cena, por exemplo, do... é muito interessante quando se fala de *Trama*, o que você acabou de falar. Porque tem cenas de *Trama* que vieram totalmente da *Azanie*, do

trabalho que a gente fez lá. Por quê? Quando foi criado o trabalho, ele estreou em 99 e no ano de 97, 98, Fred vinha para o Brasil, a gente fazia laboratórios, gravava, ele ia, e deixava isso gravado. Eu ia pra lá, a gente fazia laboratórios, gravava e ficava. Quando em 99 apareceu a verba pra eu ir e voltar da França a partir da *Azanie*, a gente solidificou algumas coisas, que eram muito engraçadas, que o contexto lá não tinha nada a ver com o *Corpo*. A colocação da cena, não era nada a ver com o *Corpo*. Mas, o meu hábito de me dividir e de espalhar o movimento espacialmente, tinha tudo a ver com o *Corpo*. Então, *Trama* acaba pegando isto. Eu trago gestos, que não são do Rodrigo, mas que são, sim, estudados no contexto do *Trama*... desculpa, no contexto de *Uma margem à outra*... com toda uma... como é que eu vou dizer... uma impregnação de 10 anos de estar distribuído em cena daquela forma. Então têm diagonais, a maneira de entrar, a maneira de sair. Isso são os pontos mais comuns de *Trama* com as obras do Rodrigo. Esta comunicação que eu estudei tanto no *Corpo,* não só a minha pessoal mas que eu via que fazia sentido as formações que o Rodrigo fazia, foram parar em *Trama*. Elas acabaram aparecendo em *Trama*. E isso foi o ponto que mais me incomodou em *Trama.* Quando eu assisti a primeira vez, eu custei a gostar porque eu falei "Nossa! Isso sou eu?". Eu tinha dificuldade de me reconhecer naquilo.

- É, tem algumas questões de movimentação onde é nítida essa transição pra estes elementos do Street Dance que você está falando...

R - Do *Hip Hop* tem, por exemplo, tem uma cena, em *Trama,* que foi norteada por um cavalo que tem em *De uma Margem à outra*, que foi estudado a partir de uma dança nigeriana que é uma cavalgada, e que, por sua vez, eu entendi isso como Oxossi. Oxossi, mato, caçador, ao mesmo tempo uma... sempre que eu penso em África, é muito maluco isso, eu não consigo pensar na África Central, ou Angola, ou Moçambique, eu não consigo me lembrar. Eu sempre me remeto ao Oeste da África, ao Máli, a Nigéria, ali pra cima. Há uma influência moura, até mesmo por ter tido contado na França primeiro com um argelino. Então África do Norte, Tunísia. Essas coisas acabam fazendo com que eu escute um tema do mestre Ambrósio (canta) que é o mestre Ambrósio com Lenine. É uma "pegada"

completamente árabe. E vêm estes cavalos que têm essa coisa moura e que tem essa coisa muçulmana, islâmica. Essa coisa toda que eu enxergo no Nordeste de maneira muito forte e acaba nascendo, brotando e se materializando em algumas cenas, em uma cena específica de *Trama*. Então *Trama* tem essa visão da obra de arte do nunca fiz: "Aquele cara nunca fez isso". Conseqüentemente acaba sendo uma obra dele, por nunca ter sido feito. Eu não penso em copiar absolutamente nada, mas o que sai ali, sai com essa visceralidade de informações que vieram nesse tempo, nessas idas e vindas, e que, é lógico, o *Corpo* estava ali. A estrutura do *Grupo Corpo* e alguns movimentos do Rodrigo, mas nada inspirado. E é muito interessante porque a última cena de *Trama* é a mais "*Corpete*", que ela é um final... (canta: *Um preto no branco com um sorriso amarelo banguelo!)* Sabe aquela coisa apoteótica de final? É a informação mais forte. E isso é muito maluco porque eu levo essa informação para a última cena do espetáculo da *Azanie*, levo essa... eu faço disso um lugar de muleta, quase.

Bom, isso é muito interessante porque a *Será Quê?*, depois do *Quilombos Urbanos*, que era uma intervenção urbana, que nos levou pra Argentina, que nos levou pra Berlim, que nos levou a todo o interior do estado, a toda a periferia de Belo Horizonte, que fez com que, naquele momento, as pessoas soubessem, tivessem uma noção de que a *Será Quê?* existia... Menos virtual, porque antes era muito virtual: "Pô, o Rui está ligado à *Será Quê?*; o Gil está ligado à *Será Quê?*, o Guda está ligado...", então mesmo que não tivessem visto, elas sabiam. Ou "a *Será Quê?* tem um projeto social, o *Reeditores*. É legal...". Mas ninguém via, não sabiam do que se tratava. Quando a gente sai desse lugar do *Quilombos*, *Insólito* é algo assim: "Pô, mas o que é isso?"; "Ah, então é um projeto social. Legal". Aí, para completar, a gente faz um espetáculo neste meio tempo que chama *Duas linhas paralelas e uma na diagonal*, só com o *Reeditores,* e passa a apresentar isso pra cumprir com a nossa agenda, porque perdemos o *Quilombos.* Não tínhamos mais como apresentar. E, nessa coisa: como é que a gente se vira? Aí fica o *Insólito*, fica o *Insólito,* e começa uma outra etapa. Então vamos chamar o Henrique, que colaborou em alguma coisa no *Insólito*. Mas eu não gostei muito de dançar junto com as pessoas, então vamos separar. Aí ele cria *Receita.* Ele não dirigiu. Ele vem e colabora. Não teve uma direção.

Então, em grupo, tínhamos essa situação, em que eu pedia: "Vamos!". E ninguém sabia. Então eu tinha que dar coisas. O *Duas linhas* foi todo ele coreografado, a partir de que ponto? Eu dava algumas coisas, do corpo deles saiam outras coisas, então, agora, entre o que eu queria e entre o que do corpo saía, a gente chegava num ponto que era comum, uma outra coisa, um terceiro momento. E era muito claro que o corpo deles não alcançava a minha expectativa. Era muito claro isso. Aí começa aquele processo: termina essa primeira etapa de *Reeditores* e fica muito claro que, especialmente sem o Gil por perto, eu me sinto sozinho neste processo de criação; delego totalmente o processo pedagógico de formação à Beth, para o *Reeditores*, porque ela veio batalhando para que isso acontecesse; e entro num limbo, vamos dizer, assim, porque... "o quê fazer?". Não tenho mais um parceiro artístico, estou desenvolvendo... aquilo que eu sonhava que era uma companhia diferente, mas que era uma companhia artística, hoje, virou um projeto social. Projeto social este que ganha apoio do Ministério da Cultura. Não ganha patrocínio, um contrasenso danado. Então, mesmo assim, as criações da *Será Quê?* é que vão dando grana pra este projeto, porque eles encaram desta forma: um grande potencial para virar uma companhia como a do Bertazzo, a atual do Bertazzo. E tudo isso é uma confusão na minha cabeça muito grande: "O que fazer?". E a empresa e os processos, enquanto eu estava confuso só... a *Associação Será Quê?* estabelecendo missões, e trabalhando com prefeitura, e trabalhando em favelas, em bairros.

Eu nunca consegui estar afastado totalmente, porque eu ia para contribuir com essa informação, para falar com as pessoas, e organizava os planos de aula, propondo coisas... e essa coisa assim... mas não é isso que eu quero. Eu quero uma companhia, quero um outro processo... Aí vem *Receita*. Depois de *Receita* eu resolvo, então, experimentar com aquele povo que estava mais experimentado. Faço um recorte: separo as mulheres, que tinham um outro tempo de chegada na própria *Será Quê?* e uma outra bagagem, dos homens. Crio dois espetáculos que chamam... um deles chama *Homens* e o outro chama *Cora*. O de *Cora* era uma coreografia, coreografia mesmo, porque as mulheres não me davam muito retorno de improviso, então eu criei todas as seqüências de coreografia inspirado em uma mulher que faz parte de um espetáculo que teve meio tempo da fragmentação do *Quilombos Urbanos*, teve o *Urucubaca - Na Roda do Mundo*, e era esse...

(interrupção telefone)

O bailarino Rui Moreira teve um problema pessoal que nos levou a interromper a entrevista. Acompanhamos a companhia durante uma semana, no entanto, Rui só pôde ceder a entrevista no último dia em que estávamos na cidade, no período da noite. Assim, não consegui encerrar a nossa conversa em outro momento. Em virtude de nossa mudança para Barcelona e da necessidade de cumprimento de outras etapas da pesquisa, já planejadas, não foi possível o retorno à Belo Horizonte.

Entrevista com Paulo Caldas - *Staccato*

Centro Coreográfico - Rio de Janeiro - RJ

02/09/2008

12h

A companhia carioca *Staccato* foi criada por Paulo Caldas, em 1993. Paulo possui formação clássica, com Maria Olenewa, além de ter feito a escola técnica de Angel Vianna, onde sofreu determinantes influências de contato improvisação. No início da pesquisa, a *Staccato* incluía essas influências, além de experiências com o sistema Laban de análise de movimentos. Paulo convidou Maria Alice Poppe (na época, também aluna da escola Angel Vianna) para trabalhar com ele. Esta parceria permaneceu até 2004. Hoje a bailarina leciona na *Faculdade / Escola Angel Vianna*, assim como Paulo Caldas, que ainda ministra aulas na UniverCidade.

Após a saída de Maria Alice, a estrutura da companhia se modificaria para um núcleo estável que hoje conta com seis bailarinos, iluminador, produtor e diretor/coreógrafo, dentro da proposta de estudos da dramaturgia do movimento. A interrelação com a linguagem cinematográfica é uma constante no trabalho da *Staccato*. Dentre os espetáculos com esse perfil estão *Falso Movimento* (1995), *LightMotiv – Díptico de Dança* (1998), *Quase Cinema* (2000) e *Filme* (2006). Além dessas obras, estão no repertório da companhia: *Pas* (1993), *Adágio* (1994), *Falso Movimento* (1995), *Você* (1995), *Ostinato* (1996), *Basse Dance* (Duo - 1997), *Camaraescura* (1997), *Estudo 1* (1998), *Inscrito* (solo para Angel Vianna - 1999), *Palimpsesto* (2001), *Palimpsestos* (Repertório de Duos - 2002), *Fragmento para Coreografismos 1* (2003), *Fragmento para Coreografismos 2* (2003), *Basse Dance* (solo - 2004), *Coreografismos* (2004), *Quinteto* (2008).

A entrevista com Paulo foi realizada antes de seu horário de ensaio no Centro Coreográfico.

Entrevistadora Ana Carolina Mundim

Em primeiro lugar gostaria de lhe agradecer pela disponibilidade e generosidade de ceder a entrevista em seu horário de almoço. Farei algumas perguntas de base sobre a dança, para que você responda de acordo com seu entendimento prático, e outras perguntas sobre seu processo criativo e seu pensamento a respeito da criação em dança.

Vamos à primeira pergunta:

1 - Quais as principais influências que teve em sua formação?

R - Minha formação teve dois momentos distintos: o primeiro em que eu cursei a Escola Maria Olenewa, que é uma escola onde eu estudei basicamente balé. Tudo mais que existe... existem mais coisas, mas são complementares. Como um curso técnico, deve ter outras disciplinas... mas o estudo é clássico, o objetivo do curso é a formação em balé clássico. Nesse primeiro momento eu cursei a Maria Olenewa e fiquei basicamente restrito ao universo clássico, ainda que em nenhum momento eu tivesse desejos ou objetivos clássicos em minha vida, de nenhuma natureza. Isso foi em 88. Em 92 eu fui para a Escola da Angel Vianna. É onde eu diria que comecei a desenvolver os processos criativos que me permitiram começar uma carreira como coreógrafo. Na verdade, dentro do curso de formação técnico isso aconteceu muito cedo. Eu me lembro que, por conta da existência de mostras internas regulares, freqüentes, se não me engano eram bimestrais, eu, no primeiro bimestre, eu entrei na escola em março, e no final de abril eu já tava apresentando um primeiro trabalho. Muito diferentemente da Maria Olenewa, a ênfase era basicamente em consciência e criação. Mas ter passado pela Maria Olenewa produziu algumas conseqüências no meu corpo, na minha maneira de mover, até porque a Angel, na época, ela não tinha... ela não era freqüentada por bailarinos ou por corpos com passado técnico, técnico no sentido de que exercitaram algum tipo de código de movimento: de clássico, de jazz, de moderno... Eu era até um pouco estranho. Diziam: "Ah! Tem um bailarino!" Hoje em dia já não é mais assim. Mas, a partir da entrada na escola... sim... eu diria das minhas influências... porque as minhas influências só foram os conteúdos que eu experimentei ali.

Então, na verdade, eu nunca fiz muitas aulas fora dali. Pra não dizer que eu não fiz outras aulas, com outros conteúdos que me nutriram de alguma maneira, eu passei sete semanas no *American Dance Festival 2001*, já com um percurso apontado. Eu diria, quase estabelecido, né? Mas, com exceção dessas poucas semanas, de um evento específico... eu nunca fiz aulas fora desse ambiente. Então, assim, os conteúdos, ali, marcaram muito a minha abordagem sobre as coisas. Os conteúdos sobre consciência do movimento e contato improvisação, que acabou entrando por interesse específico de um professor de expressão corporal em contato. Até fiz muito contato na época, fiz parte de um grupo de contato improvisação e isso foi também muito determinante na minha maneira de abordar o movimento. O clássico revisto. E a dança moderna que é de linhagem Limón. Então, em termos e conteúdos corporais o que eu experimentei foi isso.

O que eu faço hoje, por exemplo, em termos de aula, de algum modo sintetiza, à minha maneira, todos esses conteúdos. Já tive alunos que me disseram que... eu tenho uma ex-colega de curso técnico que veio a ser minha aluna na graduação, porque a Angel, anos depois, abriu uma graduação e eu comecei a lecionar na graduação. Eu lembro que ela chegou e me disse que a impressão que ela tinha tido da minha aula é que ela tava passando por todos os conteúdos do curso técnico ao mesmo tempo. Tinha horas que parecia aula de consciência, tinha horas que parecia... você via assim: elementos de balé clássico atravessando, elementos de dança moderna, elementos de consciência atravessando, elementos de contato improvisação atravessando. A maneira como eu lido com o chão é todo contato improvisação. Eu diria que os conteúdos corporais têm essa mesma matriz, que eu não diria que é a única porque é muito plural. As matrizes são muito plurais.

Mas sua pergunta sobre influências é em dança? Coreógrafas? Diretores teatrais? Eu não tenho muitos nomes além dos muito óbvios. Eu lembro que lá no final dos anos 80, início dos anos 90, Pina Bausch era um acontecimento. Hoje tem um peso, mas naquele momento, no Brasil, isso era muito presente. Tinha toda a explosão, né? E já tinha ocorrido com algumas companhias: dança belga, dança canadense (*La La La Human Steps*). É engraçado quando eu olho pra trás e vejo, por exemplo, essa primeira coreografia que eu me referi, que já foi no primeiro bimestre de 92. Eu olho pra trás e vejo como o que se passava na época afetou, mais ou menos conscientemente. Quando eu olho, têm estruturas de repetição

que me remetem para algumas estruturas de repetição que eu vi na Pina Bausch, que eu também sei que estão presentes no Bob Wilson. Eu lia muito sobre Bob Wilson, tudo que era publicado, eu adorava o Bob Wilson, tinha um fascínio por Bob Wilson enorme. Nunca tinha visto, mas eu adorava. Tinha acabado de sair uma tese de Doutorado sobre Bob Wilson que falava muito sobre a estrutura de composição dele, de repetição, então Bob Wilson era um nome, teoricamente. Tem isso. Porque eu só pude ver Bob Wilson muitos anos depois. Então tem isso. Tem todo esse universo que eu acabei tendo acesso, curiosamente, por conta do... isso é importante dizer também, do *Carlton Dance Festival*. Isso de você ter a possibilidade de acessar estes conteúdos em um momento em que você não tinha a internet como você tem hoje, que você clica em youtube e você vê tudo, e você baixa tudo. Hoje essas informações estão muito mais acessíveis do que há quinze anos atrás. Mesmo em relação a videodança, por exemplo, a primeira peça de videodança que eu vi na minha vida foi numa Mostra de Vídeos do *Carlton Dance Festival* em 89, na Casa de Cultura Lauro Alvim. Fui ver Philipe Decouflé, Carolyn Carlson... Esses nomes estavam freqüentando o Brasil nesse momento, de uma maneira que acho que nunca tinham freqüentado, por conta do desenho do festival. Era um festival curto, ele durava poucas semanas, hoje não me lembro, mas era concentrado. Diferente, depois, quando veio a *Mostra Internacional de Dança no Rio,* que foi assim, sei lá, 6 companhias ao longo do ano. O *Carlton* era um acontecimento. Ele teve várias edições e vários conteúdos eu pude acessar pelo festival numa época que eu tava me formando, que eu tava vendo coisas e me nutrindo de coisas. Mas não tem nenhum nome que eu diga: "Ah! Aquele é o nome! Aquela é a obra". Não. Apesar de que o que eu citei, eu ter marcado como coisas importantes. Um certo dia eu vi *Café Muller* e eu lembro do impacto de eu ter visto *Café Muller*. Mas é isso. É quase uma obviedade. O *Café Muller* é um impacto pra qualquer um que veja.

2 - E fora da dança? Tem alguma influência que você considera determinante no seu percurso na dança?

R - Eu diria que sim. Eu diria que ter cursado Filosofia e ter freqüentado algumas boas aulas de alguns bons professores me nutriu também de alguma maneira, com certeza.

3 - Aonde você fez Filosofia?

R - Aqui no Rio, na UERJ. Mas o curso da UERJ foi menos importante, num certo sentido, do que um professor que eu encontrei lá, que era maravilhoso: o Claudio Piano, que é falecido. Enfim, ele afetou muito a minha maneira de pensar. Eu tinha muita afinidade com tudo que eu ouvia, parece que ressoava em mim muito facilmente. Eu diria que é isso.

4 - Porque você decidiu fazer dança?

R - O caminho da dança?

5 - É. Porque você decidiu entrar na Maria Olenewa?

R - Eu era adolescente, eu tinha quatorze, quinze anos e decidi fazer teatro. Eu fui fazer a escola Martins Pena, que também é uma escola estadual, assim como a Maria Olenewa. A Martins Pena é uma escola estadual de teatro. Eu fiz em um momento muito rico para a escola. José Wilker tinha acabado de assumir a direção e o corpo docente era muito interessante, especialmente o corpo docente da área de corpo. A Denise Stoklos dava aula. Isso quando Denise Stoklos ainda não era Denise Stoklos. Lina do Carmo, Alsônia Bernardes, que hoje é, inclusive, coordenadora da Angel, e a Mariana Muniz, que era bailarina do *Coringa*, que era o grupo de dança contemporânea aqui no Rio há anos atrás, o *Coringa*, ligado à Graciela Figueiroa. E a Mariana dava aulas de corpo. Eu fui fazer aula de corpo, com a Mariana, num grupo de montagem que eu pertencia. O grupo de montagem que eu pertencia fazia aula com ela e aí eu fiz muita aula com Mariana Muniz. Minhas primeiras aulas de corpo foram com Mariana. Aí eu me afastei e comecei a fazer aulas soltas, mais ligadas ao corpo, e acabei indo parar na Maria Olenewa e depois segui carreira na Angel, não sem uma lacuna bancária. (risos) Entrei nos 15 e dizia: "Tenho que fazer algo." Tive uma lacuna bancária na minha vida. Quando fiz vinte, larguei tudo e fui fazer dança. Fazia modelo vivo... aquelas coisas para segurar a onda...

6 - O desenvolvimento da pesquisa que você tem hoje. O que é a pesquisa de movimento que você desenvolve? E como você a inicia? Existe um marco desse início? Ou foi esse processo que você acabou de relatar que fez culminar na pesquisa em algum momento? Você tem clareza dessa passagem ou não?
E não apenas artística, mas como você tem um vínculo com a academia, de certa forma, como isso se dá também enquanto um profissional que passou por um curso técnico acadêmico, passou por essa formação acadêmica e hoje em dia é um docente na academia também?

R - O começo da pergunta era o processo de criação. Uma das possibilidades que um curso com a abordagem que eu fiz permitiu, foi investigar a minha maneira de mover. E aí, mais ou menos cedo, eu tive essa possibilidade de pesquisa e de descobrir através dela as minhas tendências à continuidade, à minha atração pelo chão, a freqüência com que eu trabalho com a continuidade do movimento que é arredondado, o fluxo que é contínuo. Então essas tendências, essas afinidades foram descobertas. Eu insisti sobre elas ao começar meu processo criativo. Insisti porque esse processo foi começado por uma outra bailarina, em 92, quando eu coreografei esse primeiro duo, eu convidei outra bailarina, que é a Maria Alice Poppe, para fazer o trabalho. Eu falei do estranhamento de eu ser um bailarino na escola. A Maria Alice foi apresentada assim: "Olha só. Tem uma outra bailarina na outra turma." Ela fazia um ano na minha frente. "Tem outra bailarina lá." Eram pessoas meio estranhas ali dentro. E eu a convidei para fazer o trabalho. Eu tinha um roteiro. Roteiro de mesa: faz isso, depois faz isso... e eu a convidei pra trabalhar. Ela tinha tendências outras, mas o que prosseguiu no trabalho foram as minhas tendências, o que eu coreografava. Apesar de eu sempre ter dividido a pesquisa de movimento com aqueles com quem eu trabalho, e isso se dá até hoje, quem determina o que, como, quando, sou eu. Mas a pesquisa é de todos. Então naquele momento as coisas ainda eram muito embrionárias, mas todos os traços que são reconhecíveis ao longo do meu percurso são traços de afinidade de movimento meus.

Em termos de processo criativo, só pra desdobrar o que eu tinha falado, o que acontece? No início, nos primeiros anos, eu tinha tendências de compor peças que eram muito mais baseadas numa estrutura, numa concepção arquitetônica. Meu trabalho era propriamente uma pesquisa de movimento e não é à toa que pude lhe dizer que meu primeiro trabalho começou com um roteiro de mesa. Quando eu penso em termos de conteúdo, o que eu chamaria de frases, de seqüências de movimento, de materiais de movimento, os primeiros trabalhos tinham muito pouco. Ao longo dos anos fui abrindo espaço pra pesquisa de movimento no meu trabalho. Mas mesmo desde o início, ainda que fossem poucos os materiais, como eu te disse, a pesquisa sempre foi aberta. O que acontecia é que antes, por conta da estrutura surgir num primeiro momento, é como se os materiais surgissem pra dar conta da demanda da arquitetura. Hoje, isso já não se dá desta maneira. E não é necessariamente por uma escolha prévia. O que acontece é que a pesquisa de movimento é muito demorada, pede um tempo que é extensivo. O tempo de uma pesquisa de movimento é extensivo. E não é necessário que eu comece uma pesquisa de movimento sabedor das demandas de concepção. O que veio acontecendo nos últimos anos foi que eu comecei a pesquisar movimento, até porque eu já tinha um universo de movimento mais ou menos estabelecido, então eu começava a pesquisar e levantar materiais enquanto uma linha paralela tratava de construir um caminho de concepção. Na verdade são duas linhas: a da pesquisa de movimento e a da concepção que formam uma outra. No sentido de que alguns movimentos que podem surgir de uma pesquisa, podem apontar um caminho pra estrutura e um caminho apontado pra estrutura pode desviar e reorientar a linha de pesquisa com que eu estou trabalhando. Mas, pra mim, são muito tranquilamente linhas paralelas e relativamente independentes. É comum que eu produza uma estrutura de movimento, materiais de movimento, uma seqüência, uma frase, não sei como você chama, que produzem uma lógica que eu sou capaz de recuperar onde eu precise recuperar, no seguinte sentido: eu preciso que esse material seja lento no nível baixo, então, se o que eu compus é rápido, no nível alto, periférico, então, tranquilamente, tranquilamente não, depois de um certo trabalho (risos), eu consigo recuperar essa lógica no contexto que é no nível baixo, lento e transverso. Então são duas linhas, muito tranquilamente separadas porque eu sei que eu consigo fazer a passagem de uma pra outra ao longo do processo num momento mais

adiante. O que acontece é que pra eu trabalhar com o outro... eu tenho bailarinos comigo, eu sempre tive bailarinos comigo. E, como eu disse, minha pesquisa nunca foi solitária. Eu tenho dois procedimentos pra informar o outro sobre o que fazer: um procedimento que é menos freqüente e que, até onde eu me lembro, nunca foi o primeiro, é verbal. Posso dizer, determinar que parâmetros de pesquisa o bailarino vai ter.

7 - De movimento?

R - De movimento.

8 - Sempre partindo do corpo e do movimento?

R - Sim.

Mas... uma outra possibilidade... isso sempre acontece... eu colocaria primeiro: é que eu produza uma matriz. E aí eu componho dois minutos, três minutos de material cheio. E aí eu ensino este material cheio. Cheio no sentido de que tem muita informação. Não são dois minutos pra levantar um braço. Tem uma certa profusão de materiais. E aí eu consigo informar ao corpo que lógica é essa que está sendo desejada, que está sendo construída. Isso tem sido muito conseqüente. Em 93 eu comecei com um processo que teve um primeiro fragmento solo, um segundo fragmento duo e que foram preparatórios para um espetáculo que eu abri a companhia, e que, finalmente, eu tive cinco bailarinos. Então o que eu estou dizendo? Estou dizendo que em janeiro de 2004, quando a *Staccato* passou a ter cinco bailarinos - hoje somos seis - quando passou a ter cinco, quando eu convidei nomes que tendiam a estar próximos, mas nunca tinham trabalhado muito constantemente comigo... todos estavam orbitando um pouco meu trabalho: já tinha coreografado dois deles numa peça muito curta, há anos atrás, eram bailarinos de Carlota Portela. Maria Alice tava aqui, dois estagiários que eu tinha dado aulas também. Quando eu abri a companhia em 2004, eu já estava com um processo em andamento. Então eles já chegaram aprendendo esses materiais. Eu já tinha uma solução pro solo e eu já tinha uma solução pro duo. Foi

quando eles experimentaram a minha maneira de mover, de fato, essas afinidades que eu tinha. E aí eu pude, lá ainda menos, talvez um pouco até, mas fazer alguma coisa que eu sigo fazendo até agora, cada vez mais, que é pedir produção de material. Hoje, o que eu tenho no trabalho, com exceção de uma bailarina que chegou a menos tempo e tá ainda chegando, hoje eu tenho muita tranqüilidade, inclusive, de ter bolsões de improvisação dentro do trabalho composto. Quando olham o meu trabalho e pensam que ele é completamente, estritamente composto do começo ao fim, engano. Não é mesmo. Na verdade, nunca foi. Claro que assim... nas partituras que eu tenho que ter esta solidariedade ou porque eu tô com movimento igual, tô produzindo uma coincidência qualquer ou porque eu tô em duo, nesses movimentos, é claro, que eu fico com mais dificuldade de puxar uma linha, uma deriva de improvisar, mas com exceção desses momentos, a possibilidade de improvisar ou fazer o que eu chamo de micro-improvisar (às vezes a mão é assim um dia, é assim no outro, no outro mais assim com o braço estendido). Tem uma infinidade de coisas a se fazer aqui, mas eu sei que acabado aqui eu vou pra lá.

9 - E você sabe que a parte do corpo que está em improvisação naquele momento é a mão?

R - Ou não.

10 - Esses códigos não estão precisos, necessariamente?

R - Depende, inclusive, que bolsão é esse. E depende também do desejo de cada um deles. Improvisar, mais ou menos, em cena, não é uma coisa que eu peça, acontece. Eu tenho bailarinos que se sentem mais à vontade com uma partitura mais restrita, com um nível de improvisação relativamente baixo, onde vão mudar essas sutilezas de mão, mas eu tenho bailarinos que podem mudar a partitura toda, e no lugar da mão, colocar o cotovelo esquerdo. Vai puxar uma frase, vai sair daqui e vai voltar. Entende? Isso depende de cada um e de que circunstância é essa, coreograficamente.

11 - Esse bolsão de movimento parte de uma partitura de movimento que você propôs?

R - Sim, porque o universo.... uso a palavra universo porque a palavra universo tende a ser infinito. Ele não é infinito, mas tende a ser infinito. Tem um campo de coisas possíveis. Não dá pra sair improvisando qualquer coisa. Se você constrói no corpo aquele circuito, aquele circuito de sensação, se você compreende a lógica do que tá se passando, não dá pra fazer qualquer coisa. E fica mais difícil de você fazer qualquer coisa a partir de códigos outros que você eventualmente possa tá trazendo no corpo. Isso é muito determinante. Essa construção no corpo é muito determinante desse universo de coisas.

Tem um outro procedimento... é que de uma outra maneira acaba informando isso. Eu usei muito nesse processo de 2004, que foi dar no *Coreografismos*, que é a idéia de limitação, limitação de... regramento, de restrição. Porque o que eu tô dizendo, num certo sentido mais ameno, também é uma restrição. Quando eu digo "eu ensino que lógica de sensação é essa", eu tô fazendo um recorte. Um recorte que é o infinito dentro do infinito. Quando eu, de uma maneira mais incisiva, digo, como disse no *Coreografismos*, que a pesquisa toda tinha que ser... foi a matriz: pés pesando as bordas de um quadrado de um metro, transferência incessante de peso e movimento circular e periférico. Eu já estabeleço uma certa lógica de movimento, que vai construir um circuito de sensação. Mas isso que parece um pouco exterior, essas determinações, pra mim, no *Coreografismos* foram muito importantes, porque tiveram, inclusive, como conseqüência, me destacar do chão. Era um elemento presente no meu trabalho, de maneira que eu era associado diretamente a isso: Paulo Caldas, chão. As pessoas faziam aula comigo porque eu dava chão. Chão, Paulo Caldas. Até por conta destas restrições, destes regramentos que eu estabeleci, eu não pude ir mais para o chão. E se você observar o *Coreografismos*, mesmo o que existe de chão, por conta de eu estar preocupado em realizar a pesquisa de chão, com a inscrição do quadrado, é um chão local e ponto. Não é um chão deslocado e linha. Eu tendo pra linha. Eu tendo pra linha o tempo inteiro. Mas a solução de chão, mínima que tem, um pedaço, os segundos de chão que têm no *Coreografismos*, é uma outra abordagem de chão, porque eu me coloquei estas restrições. Então a idéia de restrição, em termos de pesquisa, pra mim foi muito

importante. Por isso, inclusive, eu abordei esse tema lá em Joinville[6], como você sabe. Agora, a proposta do *Coreografismos,* eu resgatei isso, porque pra mim foi muito determinante pra eu ter um outro encaminhamento de pesquisa.

12 - E agora também, né? Porque tem pouca utilização de chão no trabalho novo[7].

R - Quase nenhum. Tem passagens. No trabalho anterior tinha muito porque eu falei: "Não, deixa eu resgatar o chão". Então, eu fiz tudo ao contrário. Fiz a estrutura inteira só no chão. Mais que isso, a estrutura inteira só no chão. E tem mais: isso já era, mas eu insisti sobre isso: comportamento de nível alto. Nível baixo com comportamento de nível alto. A mesma fluidez, a mesma espacialidade. O grau de mobilidade que você tem sobre as pernas... tentar recuperar esse grau de mobilidade no chão, o que é muito difícil, porque o chão, parece que pede um pouco de atenção. Você trabalhar no nível médio, ok. Mas você trabalhar no nível médio fazendo frases... Nossa! Tem que ter uma estrutura corporal, sobretudo. Mas, de fato, no último espetáculo praticamente não tem. Porque é isso: como se elementos novos tivessem aparecido, esses elementos novos me tiraram do nível baixo, da mesma altura, e agora eu tô ocupado em perturbar as minhas afinidades no nível alto. Então eu tô menos contínuo, em termos de percurso. Eu continuo insistindo sobre a continuidade cinestésica. Ela continua, tá ali, tá presente. O comportamento do corpo em linhas de movimento tá ali, mas as linhas de percurso, o que o corpo desenha, eu continuo com a linha de sensação, mas não continuo com a linha de movimento, a linha de percurso. Então, tô perturbando um pouco isso no nível alto. Em termos de novidade eu diria que isso é o que apareceu no último espetáculo. Tudo ficar descontinuado, ser mais fragmentado, ser mais rompido.

13 - E a questão da academia?

---

[6] Paulo Caldas se refere à palestra: *Exercício nº 2 - Intervenção: Modos de mover-Fragmento para Coreografismos*, que ministrou no *26º Festival de Dança de Joinville*, na programação dos *Seminários de Dança*, em 2008.

[7] O trabalho novo é o *Quinteto.*

R - Eu não estou na academia teoricamente. Eu não dou conteúdos teóricos. Eu até comecei no curso técnico da Angel, a lecionar, dando aulas de história da dança. Ela queria que eu continuasse lá de alguma maneira, eu acabei o curso em 94, ela disse "Meu filho, venha dar aula." Tinha uma vaga de história da dança e como eu tava fazendo curso de filosofia, na época, estava ligado à filosofia, ela me chamou. Aí eu dei um curso de história da dança. Eu fiquei dando aulas de história da dança lá algum tempo. Mas era um sofrimento. O curso era bom, eu gostava do curso. Têm conteúdos que para mim são preciosos até hoje, mas na verdade, de alguns anos pra cá, eu só dou aulas práticas.

Dou aulas de técnica e dou aulas de composição. Dou aulas de composição, inclusive, na Angel Vianna e na UniverCidade. E o que ocorre? Aula de dança contemporânea... tudo que eu posso fazer é ensinar o que eu faço, com tudo que isso traz. E, com toda consciência de que o que eu faço é um recorte distinto de qualquer outro recorte, porque todos os recortes são distintos. É nesse sentido apenas que eu diria que é uma aula de dança contemporânea, porque eu não tô trabalhando com conteúdos técnicos estabelecidos e codificados, que poderiam associar os materiais que eu dou à dança moderna. Sei lá... trabalha com a técnica de Merce Cunningham, trabalha com a técnica de Graham, com aula de Limón. Então assim, eu enfatizo aquilo que eu enfatizo na minha própria maneira de mover.

Tem coisas que eu enfatizo numa aula técnica que, para mim, são muito caras. O que eu falei há pouco sobre continuidade cinestésica, pra mim é chave. É quase uma bandeira, eu querer que o aluno experimente continuidade cinestésica. Se ele vai produzir uma cena depois, e isso vai estar presente, isso é uma outra história. Mas isso que eu tendo a associar a uma experiência de dança, eu tento produzir em ambiente de aula. Então assim, pra eu produzir continuidade cinestésica, eu tendo a produzir continuidade cinética. Um excelente caminho pra você produzir continuidade cinestésica é você produzir continuidade cinética. Você pode ter continuidade cinestésica, sem ter continuidade cinética. Você pode ter movimentos mais cortados, mais fragmentados, estruturas mais... mas se você trabalha o fluxo.... Eu tenho trabalhos de chão, que fui desenvolvendo ao longo dos anos, que... Fita de Moebius, direto. Não tem pêndulos, vai pra lá, vem pra cá, que são elementos que a gente trabalha normalmente de chão, fui cada vez tirando mais. Aos poucos, o que é mais

ou menos comum, numa aula que se tem chão. Frases de chão, com pêndulos. Fui tirando cada vez mais isso. Hoje dou estruturas todas contínuas. Fui encontrando vários caminhos, várias soluções de chão, de contato, de rolamento. Isso produz... se hoje eu dou isso é menos pela técnica do chão, e mais pela experiência de continuidade. Poder informar o corpo uma experiência que é de conduzir o movimento e de ser conduzido pelo movimento, que é uma experiência especialíssima, muito própria de dança. Pouco anônima, despersonalizada. Têm esses aspectos, com todas as minhas obsessões: as linhas, a horizontalidade. Meu trabalho não tem salto, na minha aula é raro ter salto. Meus saltos não são nunca em altura, sempre em distância. Isso tá no meu trabalho e isso também tá na minha aula. Isso pra mim é tranqüilo porque, eu repito, é um recorte. Eu não tenho nenhuma ambição se me perguntam: "A aula é completa? Sua aula é completa?" Como se diz, não tem a lenda da aula completa? A aula completa. Minha aula não é completa. Isso é muito tranqüilo.

Composição é uma outra coisa. Composição é um exercício. Porque eu tenho que usar o meu olhar, mas eu não posso impor o meu olhar. E assim... pode ser uma ilusão minha, mas me parece que eu tenho conseguido fazer isso nos últimos anos, desde que eu assumi essa disciplina, porque freqüentemente eu ouço que vê-se que tem composição, mas os trabalhos são muito diferentes. Se vê que tem composição, eu fico feliz, porque eu adoro. Afinal, é composição de que se trata. Mas eu vejo trabalhos muito diferentes. Não só diferentes entre uma instituição e outra porque as freqüências são muito diferentes. Os alunos de uma instituição e da outra são muito diferentes. Mas não estou falando disso. Dentro de cada instituição cada proposta é muito diferente. E o exercício todo é tentar reconhecer ali, naquela proposta específica, que questões ela tá colocando. E como aquele caminho que é só daquela peça, pode ser encontrado. Então é um exercício muito rico. Você é capaz de ver aparecerem soluções que não são mesmo as suas. É outro caminho. É legal, mas é outro caminho. Encontrou um sentido naquele caminho, encontrou uma consistência naquele caminho. Isso é legal. É um "puta" exercício. Você fica olhando: "O que tá acontecendo aqui?" E é isso. Eu não mostro nada. Vai pro chão e falam: "Paulo, olha você aqui." Não. Eu não dou nada. Em aula de composição eu não dou nada, nem um gesto. Eu tive um aluno esse período que falou: "Paulo, me dá um oito, só um oito." Não dou nada. A

produção material fica completamente a cargo do aluno. Eu tenho um primeiro momento no curso que eu instrumentalizo, só. Aí eu uso alguns recursos que são recursos muito abertos.

14 - Como o que, por exemplo?

R - Eu trabalho muito no primeiro momento do curso com relação... eu trabalho muito em duos, muito em duos. Aí é coisa pedagógica. São estruturas de improvisação, então eu faço todos os encaminhamentos da aula, todas as determinações sobre o que fazer e não fazer, todas as determinações de tempo, isso, agora isso, passamos por ali, todo encaminhamento de aula eu dou. E essa estrutura de duos, isso é um efeito colateral, mas é muito desejável, isso produz uma afetividade corporal numa turma. Você começa a dançar com o outro, quando você exercita coisas com o outro. Hoje e agora uma pessoa e daqui há pouco uma outra, uma outra. Esse trânsito, pra subjetividade da aula tem sido muito rico. Mas eu também uso o outro pra informar e pra experimentar espaço, o espaço em torno, ações sobre o outro, de preencher espaço, de abrir espaço, de empurrar, de puxar, de bater. São coisas que eu posso levar depois pra um corpo concreto sim, ou pra o espaço, que eu vou poder manipular como eu manipulei alguém. Eu trabalho muito a idéia de linha. Eu penso tudo em função de linha que vem por conta dos conteúdos de Laban que eu lidei lá, há anos atrás. Eu não mencionei na escola da Angel, mas na Angel, o curso tinha três anos, na época, e um dos conteúdos que constava nos três anos era Laban. Então ficaram muito presentes pra mim alguns elementos do Sistema. Muito presentes. Na verdade, quando eu me movo hoje, eu trago tudo isso na minha maneira de mover. E a idéia de linha que eu exercitei muito nesse momento continua presente, e, eu acho, muito aberta e muito generosa. Parece que falar em linha já pressupõe abordagens que são mais comuns, mas o que estou fazendo com a minha mão (pequenos pontos) pode ser pensado em termos de linha. Qualquer coisa eu posso abordar como linha, mesmo os pontos eu posso modelar como uma linha, porque eu tive uma linha daqui até aqui. Entende? Então pra mim é uma maneira de fazer experimentar lideranças distintas, qualidades distintas, maneiras de recuperar o que se experimentou, maneiras de dar uma base pra se imaginar coisas.

Toda idéia é só de instrumentalizar pra que depois os alunos possam partir para um processo de criação, eles mesmos. Mas qualquer exercício que eu dou... eu passo semanas e semanas na primeira metade do curso instrumentalizando. Eu tô num certo sentido, claro, como eu disse, produzindo os instrumentos, mas, assim... mais profundamente, talvez de uma maneira mais importante, eu tô informando que para compor, eu preciso de alguns procedimentos, procedimentos materiais. Isso que eu gosto de informar, acho importante informar assim. Se o aluno depois vai sair de um poema, se vai sair de uma música, se ele vai sair de linhas que ele desenhou no chão ou no papel, se ela vai usar texto... os elementos que ele vai abordar me importam muito pouco, mas ele vai ter que ter uma solução material, corporal para aquilo. Esse que é o ponto. Porque às vezes a gente começa a ir pra outros lugares e vai se distraindo e a produção corporal acaba não sendo muito conseqüente. Ou ela não é conseqüente ou ela não é consistente ou ela tá afastada daquele princípio que eu decidi ser. Então, assim, eu preciso saber identificar. Identificar se eu começo sem saber, determinar se eu começo querendo saber... que elementos, afinal de contas, vão dizer respeito à minha pesquisa, materialmente. Materialmente é isso... materialmente pra mim é isso: você pensa como, o quê. Isso me faz produzir movimentos rápidos ou lentos? Tão simples quanto isso. Esse poema me acelera ou me ralenta? Isso é material. Eu não posso ignorar.

Então, independente daquilo que eu instrumentalizo, os recursos que eu vou dando de exercícios, ou possibilidades de improvisação que eu dou, e toda possibilidade de improvisação é uma possibilidade de composição, o que eu tô informando antes, é isso: é preciso inventar um caminho. É preciso produzir algum recorte, mesmo que seja pra desviar dele depois. Mas eu preciso, se não antes, o mais rapidamente possível, ir tentando encontrar o que vai insistir corporalmente sobre isso. E que vai, mesmo que seja de uma maneira muito sutil e silenciosa, vai me dizer do que se trata. O que se trata vai me afetar como espectador disso. Que circuito é esse? O que está acontecendo?

15 - No seu trabalho, como coreógrafo, como é o seu olhar para as soluções das quais você está falando? Como você fala: "esta composição está realizada, um possível ponto final é aqui"?

R - Não sei. Na verdade é muito freqüente que eu siga trabalhando as coisas. É muito difícil dar ponto final. Parece óbvio. Quase altruísmo. Mas é difícil mesmo. Especialmente numa obra que tem uma natureza que tá no tempo. Tá no tempo. Acho que é o Bosch que dizia que ele publicava pra poder parar de escrever. Se ele não publicasse ia assim também... um filme eu acabo, um texto eu acabo. Aqui, semana que vem tem de novo. Eu vou fazer de novo. De agora até semana que vem isso vai ser pela primeira vez de novo. Aí você sempre fica com essa possibilidade de inaugurar outra coisa, em termos de composição mesmo. Não tô falando da novidade de fazer a cada dia, não tô com esse papo não. Tô falando de composição mesmo. Mas às vezes eu não sei. Às vezes parece bem. Parece bem. Quando eu olho o espetáculo agora, tem pedaço que eu quero rever, faz assim ó (ele gesticula as mãos no ar, separando-as, cruzando-as e descruzando-as). Aí eu olho assim. Eu fico com essa sensação de estar preguiçoso, parece que não foi cuidado. Um pedaço, deve ter uns dois minutos... ali tá precisando cuidado. Aí vai abrir um espaço e eu vou lá de novo. Agora é muito, é difícil responder. Eu não sei que parâmetros eu tenho exatamente. Ah! Quando... Acho que é quando alguma coisa se tranquiliza. Acho que eu consigo assistir, eu consigo deixar de reconhecer problemas, entende? Enquanto eu reconheço problema, um ritmo fora, uma coisa, um vocabulário, mas é muito específico, muito próprio de cada trabalho.

16 - Voltando um pouco... seus processos de composição coreográfica começaram, então, quando você entrou na Angel ?

R - Sim. A primeira vez na vida.

17 - E a criação da *Staccato* surgiu da necessidade de trabalhar com outras pessoas? Porque você já trabalhava com a Maria Alice, né? Por que a idéia de formatar a companhia?

R- Assim, a companhia... Porque essa passagem... o que eu chamo de *Staccato,* eu chamo há muito tempo. Os primeiros anos, não tinha nome nenhum. Não tinha nome nenhum. Era assim: Paulo Caldas. Aí alguém escrevia Paulo Caldas Dança Contemporânea. Aí alguém escrevia Paulo Caldas Companhia de Dança. Eu comecei a sentir necessidade de um nome. Mesmo quando eram só dois, eu botei *Staccato Cia de Dança.* Depois eu mudei pra... por conta de ter esse incômodo de ser companhia com uma ou duas pessoas no máximo, teve um momento em 2004 que eu cheguei a ter uma terceira bailarina, mas era assim: falava companhia parecia um excesso... companhia. E era uma coisica... (risos) Então falei assim: "Ah! Vou pôr dança contemporânea!" Comecei a assinar *Staccato Dança Contemporânea.* Mas, na verdade, assim: isso que é a *Staccato.* Eu chamo de *Staccato* todo o meu percurso de trabalho cotidiano. Cotidiano mesmo. Desde 93 eu ensaio de segunda a sexta toda a tarde. Isso eu chamo de *Staccato.* Então quando eu digo que a *Staccato* nasceu em 93, é que meu trabalho nasceu em 93. Não porque num determinado momento eu convidei uma terceira bailarina, em 97. Ou porque em outro momento eu convidei mais quatro bailarinos, em 2004. Aí assim: *Staccato* é tudo isso, sabe assim. *Staccato* é tudo isso, esse percurso inteiro.

Em 92... Esse trabalho nasceu em 92, como eu falei, né? Foi o ano em que eu entrei na escola. Mas deu muito certo. Todo mundo falou: "Pô, vocês têm que continuar." Então comecei a trabalhar com a Maria Alice a partir de 93. A gente conseguiu uma sala na escola, a Angel nos permitiu usar uma sala toda a tarde. Então a gente acabava a aula de manhã, ela também estudava de manhã, de 8h da manhã até 1h da tarde, a gente acabava, comia uma coisinha e seguia trabalhando a tarde inteira. A tarde inteira. Só os dois lá, fechados numa sala, trabalhando direto, direto, direto. E é legal porque era uma época que não tinha nada, né? Tinha assim: *Panorama* tava começando, *Panorama* tinha começado em 92. Não tinha nada. Eu lembro de ensaiar pra ser assim: "Pôxa, isso aqui a gente vai fazer ano que vem no *Panorama*". Porque era o único lugar que tinha pra fazer. Eram muito poucos os lugares pra fazer.

Muita gente tava batalhando. Quando eu comecei a coreografar, algumas coisas estavam começando a ser conquistadas. Uma geração inteira, um pouco anterior à minha, estava

tentando produzir as coisas: Lia (Rodrigues), João Saldanha, Carlota Portela, Regina Miranda, todo mundo circulando, fazendo. Aí teve um primeiro evento lá no final dos anos 80, acho, *Olhar Contemporâneo*, ou no começo de 90, acho que foi 91. Aí o *Panorama* nasceu em 92. Mas o que aconteceu nos anos 90 no Rio é o que é sabido: a Prefeitura apoiou muita coisa e isso fez toda a diferença pro crescimento do *Panorama*, pra estabilização das companhias. Mínima. Nunca foi tranqüilo. A gente nunca sabia do ano seguinte. A gente mal sabia dos meses seguintes. Mas tinha uma série de ações na Prefeitura que mudaram o panorama completamente.

18 - E não permanece o programa, né? Quando terminou?

R - Não permanece. A minha companhia teve apoio até o final do programa. Eu tive apoio de 98 a 2003, que terminou sendo 2004 por conta de atraso. Pagamentos que durariam até o final de 2003, atrasaram tanto que foram bater em meados de 2004. Já foi o último programa. O último ano, oficial, foi em 2003. 2004 não teve programa mais, entendeu? Mas, atualmente não tem mais nada. A gente tá aqui, eu diria que é o último, a última ação, que eu acho que é uma ação imóvel, que é esse prédio aqui que é ótimo (Centro Coreográfico). Mas mesmo isso. Até onde eu sei, em termos de verba pra projeto aqui dentro, não existe. É só um fato consumado físico. E algumas companhias usam, como eu, salas maravilhosas, eu tô aqui dentro trabalhando. Mas não tem um investimento da Prefeitura, longe de ter, a dimensão que a coisa tinha nos anos 90, de jeito nenhum.

19 - Das pessoas que você convida pra trabalhar com você... você disse que elas estão, de certa forma, orbitando ao seu redor. Mas existem várias pessoas com esse perfil. Então, o que lhe faz escolher uma e não outra? O que determina essa escolha?

R- Pra mim é um misto de afetividade, passado, desejo criativo, uma intensidade que eu quero. Mas sempre tudo é muito limitado, porque eu não daria conta mesmo de uma companhia com quinze pessoas. Mas eu sempre tive muita restrição de orçamento, por isso também é com poucas pessoas.

20 - Vocês têm apoio contínuo?

R - Nesse momento, sim, por conta de um caso excepcional, extraordinário. Em todos os sentidos excepcional e extraordinário, do SESC. O SESC no final do ano passado nos convidou para o que eles chamavam de um projeto de residência que eles não tinham. Abriram agora esse projeto. Então todo esse ano a gente trabalha com o apoio do SESC, patrocinados pelo SESC e esse apoio, inclusive, está sendo renovado agora, nesse momento. Semana passada tive uma notícia da confirmação e vai se estender por mais um ano. Então, nesse momento, existem algumas poucas companhias no Rio, são cinco, na verdade. São dois projetos separados que são da Sônia Destri e do Alex Neoral, com perfil diferente, acho que até a verba é diferente. E tem três companhias... a minha, a do João Saldanha e a do Renato Vieira, que têm apoio pra trabalhar continuamente. Tá completando dois anos. Agora, esse... essa lacuna entre 2003, 2004 até agora, apoio nenhum. A gente concorre a coisas como todos e eventualmente ganha, e eventualmente não ganha. Então, "Ah! Ganhamos um projeto pra fazer *Caravana Funarte*!". *Caravana Funarte.* "Ganhamos um projeto *Prêmio Klauss Vianna* pra montar um espetáculo". *Prêmio Klauss Vianna.* Mas são coisas específicas e que não garantem absolutamente continuidade nenhuma.

O que eu falo e insisto com você: trabalho continuamente é porque é isso. Por isso que eu falei assim... Desejo. Passa por desejo também. Eu só posso trabalhar com pessoas que desejem estar aqui. São pessoas que assim... eu digo assim... temos verba até julho... por conta de um projeto anterior eu tinha verba até julho do ano passado, só. Em agosto não temos mais. Todos seguiram. Eles seguiram. Nós passamos meses sem receber nada, trabalhando todo dia, tantas horas por dia, porque tava afim. Sem agenda. A gente ia fazer um *Panorama* só. Um dia. E tá todo mundo ali. Vamos lá! Entende?
Então é um grupo que tem um perfil muito específico. E o que é legal é que... engraçado, né? São pessoas. É uma faixa etária relativamente alta. Não é um grupo assim... jovens bailarinos. Eu tenho bailarino que tem vinte e muitos, uma bailarina que tem vinte e muitos, quase trinta, aí tenho uma de trinta e cinco, de trinta e sete, um bailarino de quarenta e

cinco, eu tenho quarenta e três. Todos trabalham com pesquisa já há tempos. Dois deles produzem seus próprios trabalhos, coreografam. Todo mundo dá aula. Então é um grupo assim... eu posso até um dia querer não ensaiar, mas eles vão marcar ensaio e vão ensaiar. Eles estão a fim. Já aconteceu isso. "Gente, a gente vai ensaiar?" "Vamos." Sabe? Porque é outra relação com as coisas.

21 - Na verdade, você já deu uma pincelada no que eu vou perguntar agora, mas eu vou lhe provocar um pouco mais nesse sentido... Pelos espetáculos que já assisti, pelos materiais que li e pelo que você me falou hoje, parece que há um método de trabalho. Você entende que a sua pesquisa tenha um método de trabalho ou não?

R- Os métodos são muito locais. Tem acontecido esse procedimento que eu me referi que é de, num primeiro momento, eu mesmo estabelecer do que se trata. Pra onde se aponta. Isso é um procedimento. Eu não sei isso merece o nome de um método. Se é um método, ele é um método ligado às últimas obras. Especialmente à idéia de uma pesquisa que assim... o que se passa com o corpo tomou uma dimensão muito grande. Mas nada me garante que um próximo trabalho vai ser isso. Também fica difícil... o método... eu sinto assim: procedimentos que vão se acumulando e se ensinando. Eu não sei se isso merece o nome de um método. Talvez seja porque eu fazendo assim acabei desenhando um caminho, né? (risos) Método não é caminho?

Porque eu acho que é isso. Cada trabalho vai colocar questões muito específicas e talvez, assim, a produção dessa especificidade não passe necessariamente por procedimentos anteriores. Então, é isso. Apesar de eu dizer que esse procedimento, por exemplo, estava presente nessa última peça do quinteto e na anterior e na anterior, que são as três peças que eu fiz com cinco bailarinos, seis... em 2004 eu comecei com procedimentos de limitação antes de começar a mover. Por algum motivo eu determinei que eu ia pisar nas bordas de um quadrado de um metro, não me pergunte porque. E aí foi uma estratégia anterior ao processo. Na peça seguinte, no *Filme*, eu tinha menos parâmetros de pesquisa corporal do que parâmetros pra composição da cena. Eu sabia que tudo abordaria a linguagem do cinema, foi o *Filme*. Então minha entrada já foi por outra porta. O *Quinteto*, até por ele ter

surgido um pouco por encomenda, encomenda assim, encomenda no sentido de que assim... eu mesmo não teria motivação pra partir pra outro trabalho. Tinha acabado de estrear o *Filme* no *Panorama*. O *Filme* teve um processo longo, penoso, é um espetáculo pesado cenograficamente. Teve um processo duro e não circulou, sabe? Então eu tava cansado. No final do ano eu tava cansado. Eu não teria proposto uma produção nova. Mas por conta do apoio do SESC eu tive que produzir alguma coisa, tive que pensar rapidamente alguma coisa. Mas eu não consegui pensar rapidamente alguma coisa, só consegui vir pra sala e começar a mover. Se você me perguntar qual foi a concepção original, não tem. Se você me perguntar hoje qual foi a concepção original, não tem. Sabe assim? O trabalho, ele veio se produzindo. Ele não tem um sobre... não tem um tema, não tem... mesmo abstrato, que seja. Nada foi anterior ao processo. Entende? O trabalho foi se construindo, foi se descobrindo enquanto se fazia. Foi completamente novo nesse sentido. Eu sempre comecei o processo sabendo mais ou menos, em termos de concepção, que caminho procurar, que direção procurar. Está mais ou menos naquela direção.

22 - Partindo do quê, por exemplo?

R - De idéias de estrutura.

23 - De espaço? De desenhos no espaço?

R - Não necessariamente. Por exemplo...

24 - O que você chama de estrutura?

R - Eu tô chamando de estrutura, você considerar, por exemplo, que, numa composição, isso quase parece um percurso (gesticula uma distância entre as mãos). Eu tô desenvolvendo um trabalho em que eu aproximo e distancio. Isso é uma estrutura. Eu tenho o *Filme*, que foi o trabalho anterior a esse *Quinteto*. Era linguagem de cinema. Eu tinha que construir uma coisa que esboçasse uma continuidade narrativa. Narrativa é uma palavra

perigosa, tá? Quando eu digo narrativa, assim, porque às vezes um vocabulário abstrato é difícil você editar. O futuro dele não tá apontado. A impressão que eu tenho é que assim, no *Filme* eu tava procurando que estruturas eu poderia apontar, de maneira a quebrar e editar. Isso é muito difícil de dizer, mas eu sabia que tinha uma questão de composição e de edição, de tempo, de espaço, que queria abordar. Então, assim, isso já me dava algumas necessidades de pesquisa. Como resgatar essa imagem, como apontar que isso aqui é continuação daquilo. Vim até aqui, cortei. Fui pra outra cena. Cortei. Voltei pr'aquela cena. Como eu informo que isso continua isso, em termos de movimento também. Entende? São coisas que dizem respeito a uma constituição que não passa tão intrinsicamente pela pesquisa corporal. É mais uma arquitetura. Então o *Filme* foi principalmente isso. A chave de entrada era a arquitetura. No *Coreografismos* já não. Era bem equilibrado. Tinha uma idéia do espaço, a idéia de limitação. Toda a estrutura era dentro de um quadrado de quatro metros. Dentro desse quadrado tinham vários quadrados de um metro. As frases eram todas ali dentro. Isso é muito delimitante tanto pra estrutura, pra arquitetura da cena, quanto pra pesquisa de movimento. Então é isso. Cada processo tem muitas especificidades. È muito difícil falar assim: o método. Penso em métodos. E eu penso em métodos que têm um passado.

25 - Vou dar um salto para questões que abordam mais conceitos, os quais eu gostaria de ouvi-lo falar sobre. A primeira é: no seu entendimento o que é dança contemporânea?

R - Ah, eu não sei. Porque assim... dança contemporânea, pra mim, é alguma coisa que pressupõe diferença, que não pressupõe códigos, apesar de você poder, eventualmente, fazer uso de códigos, como você reinventa ou atualiza. Em termos cênicos, eu não sei te dizer parâmetros. A cena da dança contemporânea hoje é algo extremamente confusa. Eu tenho dúvidas, porque, eu acredito que, muito freqüentemente, na cena de dança, você eventualmente, não tem tido, você pode não ter, mesmo, experiência de dança. Porque os conteúdos têm outros regimes expressivos. Às vezes o regime expressivo de dança e, eu acredito, talvez eu seja um romântico... eu acredito que tem um regime específico que é de

dança. Tem uma lógica, tem uma lógica dança. Tem hora que eu tô dançando, tem hora que eu não tô dançando. Ou seja, tudo é dança? Não! Tudo não é dança. Eu não consigo entrar nessa. Eu não consigo comprar essa. Tudo é dança? Tudo não é dança. Todo tempo eu tô dançando? Não! Eu não tô dançando o tempo todo. Eu insisto sobre isso. Então por mais difícil que seja delimitar o que é isso, tem algumas coisas que dizem respeito ao corpo dançando, que é uma experiência própria do corpo dançando. Essa experiência própria do corpo dançando, ela não necessariamente freqüenta a cena de dança contemporânea. Às vezes ela faz uma rápida aparição. E, às vezes, por conta dessa rápida aparição, ela consegue ganhar o aval de circular nesse grande ambiente que é a dança contemporânea. A dança contemporânea, isso que a gente se refere como dança contemporânea, o que é interessante disso, é... isso pode ser pensado assim... como uma generosidade ou como uma permissividade, isso depende do olhar de quem diz. Ela tem essa riqueza, né? Ela é muito plural. Isso é muito interessante. A questão é só quando a gente tenta normativizar. Quando eu digo que não é possível definir, o que eu tô dizendo é que assim: existe um espaço pra diferença que faz com que, por natureza, não seja definido. Me parece. Mas assim, sem me contradizer... isso, engraçado... isso que eu chamo de experiência de dança, pode até ser também difícil de definir, mas eu acho isso mais palpável. Eu tenho mais clareza sobre uma experiência de dança porque eu persigo isso, do que sobre o que é uma cena de dança. Eu experimento no meu corpo dança. Agora, porque isso é ou não dança contemporânea, isso que eu vejo, em torno, eu não sei. Isso é curioso porque é uma confusão conceitual em que às vezes até paralisa algumas tentativas de pensar, acho que a gente fica com medo de pensar. Por que isso não é dança contemporânea? Eu não sei. Me falta pensar.

E eu lido muito com essas questões por conta de curadoria do *Dança em Foco*, por exemplo. Porque num outro contexto eu também preciso assimilar ou não assimilar alguns conteúdos. É um festival de videodança. É uma mostra de videodança. O que diz respeito a isso e o que não diz respeito a isso e por quê. Quando eu recuso um trabalho que, por exemplo, eu reconheço uma lógica que é de teatro, as pessoas me perguntam: "mas, afinal, que diferença existe entre o teatro e a dança?" Talvez haja lugares em que isso seja indiscernível, mas há lugares em que isso é discernível, sim. Há teatros que são, indubitavelmente, teatro. Não são dança. Há danças que são, indubitavelmente, dança. Há

uma zona de fronteira cada vez maior em que essas coisas realmente são mais ou menos confusas, mas eu ainda consigo olhar coisas e dizer: aquilo dali tem uma lógica predominantemente ou exclusivamente de dança. Não sei, pode ser ingenuidade minha, mas eu olho e eu consigo reconhecer. Eu consigo reconhecer onde essas coisas são mais identificáveis e menos identificáveis. Quando a gente tá num ambiente de fusão que produz confusão, e ambientes em que essa fusão não se dá da mesma maneira ou não se dá. Mas isso é difícil pensar, isso é terreno minado, terreno minado.

26 - Quando você fala que consegue reconhecer uma lógica da dança, o que você reconhece?

R - Tem a ver com isso. É o que estou dizendo. Há uma experiência de corpo em movimento, há uma certa maneira de mover. Quando eu digo...

27 - Quando o princípio da cena parte daí?

R - É. Ou o princípio ou um elemento da cena. É o que eu tô dizendo. Eu canso de ver trabalhos de dança contemporânea que daqui a pouco tá com uma lógica de teatro, daqui há pouco tá com uma lógica que é mais plástica, passa por outros lugares, aí daqui há pouco você vê uma experiência de dança ali. É o que eu tô dizendo. Às vezes isso acaba sendo passaporte pr'aquela peça estar naquele espaço. Mas tem horas que eu não reconheço. Tem coisas que eu vejo que o princípio é outro. O princípio aqui vem de outro lugar. Eu não sei se eu chamaria isso de dança. Não sei. Eu tô falando da experiência, tá? Porque eu distingo muito a experiência da dança e a cena da dança. A cena da dança, ela é mais larga, ela recebe outras coisas. A experiência da dança, eu diria, que tem uma especificidade. Os modos da dança têm uma especificidade, eu diria. Eu não sou um ator. Sou um bailarino. Quando eu movo, tô articulando movimento por movimento. É outra lógica, é outra lógica. Na cena eu posso fazer uso de várias coisas. Eu posso conviver, posso cruzar coisas. Quantos bailarinos não cruzam as coisas? Tem bailarino que dança, mas ele tá com conteúdos que talvez um ator tivesse e tá articulando outros regimes, então isso tudo é

muito complexo. Mas no meio dessa complexidade eu consigo entrar numa sala, me mover e dizer: "Agora eu tô dançando" Ou "Agora eu não tô dançando. Desculpa, mas eu não tô dançando." É porque é difícil pontuar isso e qualquer tentativa de distinguir isso parece um conservadorismo. Mas eu não tô falando de conceito, tô falando de uma coisa que eu entro ali e faço. Agora eu não estou dançando. Vou subir ali agora e vou dançar. Outro modo de ser, outro modo de estar. Outro modo. Eu sou modal.

28 - Como você entende a dança contemporânea brasileira? Há algo que a especifique?

R - Eu não consigo. Eu não consigo. Alguma coisa que distingua a dança brasileira de outras danças?

29 - O que se faz em dança contemporânea brasileira ou o que se faz em dança contemporânea em outros países?

R - Não. Eu não consigo. Porque eu acho já o que se faz no Brasil muito diversificado. Muito diversificado. A gente tá numa circunstância em que tudo afeta tudo, cada vez mais. Tudo afeta tudo. E o Brasil, nesse território que a gente tem no Brasil, muita coisa diversa se produz. Eu não conseguiria pensar - pode ser ignorância - uma coisa que atravesse tudo isso nesse território ou predomine tudo isso nesse território, e que distingue tudo isso, entende? Talvez eu precisasse ver mais.

No fundo acho que eu preciso ver mais coisas. Sério! Eu preciso ver mais coisas. Eu tenho visto muito pouco a dança brasileira. Aí vai uma mensagem para... porque é verdade. As coisas estão acabando. Não tem uma circulação aqui dentro. Você fala "vou entrevistar a coreógrafa do *Grial*". O *Grial* teve aqui no *Dança Brasil* há... depois eu não vi. Se teve no Rio de novo eu não vi. Nem sei se teve, mas se teve foi muito rápido. Têm várias companhias que a gente não sabe o que estão fazendo, o que estão produzindo.

30 - Tem algumas como o *Palácio das Artes*, por exemplo, que, ou se vai até Belo Horizonte ou não é possível ver...

R - Exatamente. Claro que têm outros meios de acesso a alguns conteúdos Você entra lá na internet e vai ver alguém que no celular filmou aquela apresentação. A gente dançou num teatro, no interior do teatro, e dois dias depois a gente tava no *Youtube*. E não foi a gente que colocou. Quando você vê, tá. Então tem gente na Índia, talvez, podendo ver a gente. Mas é isso. Só pra voltar... Eu acho que é tudo muito diversificado. Eu tenho dificuldade de encontrar: "Ah! Tem um traço característico! Tem uma ênfase nisso ou naquilo." Não sei. Mas também pode ser por ignorância.

31 - A pergunta é um pouco no sentido de que há uma discussão recorrente de que o corpo... a Ciane Fernandes no livro que fala sobre Pina Bausch escreve que o corpo individual é um corpo social. Isso já é dito há muito tempo. Então como esse corpo social afeta, mas como é afetado também por uma estrutura que é local?

R - É que eu não sei o tamanho do social e o tamanho do local. O social que me afeta aqui não é o mesmo social que afeta uma outra companhia que tá ensaiando ali agora. Tem outro tipo de proposta, circula em outro lugar na cidade, escuta outro tipo de música, sabe? Claro, a gente é afetado por isso, mas mesmo dentro disso você pode ter espaços tão diferentes circunscritos, que vão te produzir de maneira tão diferente essa idéia. O trânsito dentro de uma cidade como essa vai ser tão diferente. Tão diferente. Eu te confesso: eu não consigo pensar isso. Eu não consigo pensar em generalizações, em generalizações eu não consigo pensar. O meu trabalho é brasileiro? Eu não sei. Meu trabalho é brasileiro? Existe isso? Meu trabalho é brasileiro?

Talvez eu possa recorrer àquilo que acabei de dizer. Talvez existam alguns elementos na nossa cultura, que possam estar mais evidenciados e que você reconheça historicamente, tipo sonoridades, usos de certas partituras, podem estar mais presentes, mais evidentes num determinado contexto. Mas no meu trabalho não tenho isso tão evidenciado. Talvez tenha o

resquício de alguma coisa, mas isso é tão complexo, tão complexo. Acho muito difícil de mapear. Acho que é um trabalho a ser feito, talvez.

- Dentro disso que você está falando, eu vejo, por exemplo, que há uma idéia de que o *Grupo Corpo* pode ser um representante de uma dança "genuinamente brasileira". No entanto, se deslocamos esse pensamento para as questões que você está colocando agora, observamos que há uma identificação da brasilidade no *Grupo Corpo* por causa de uma movimentação determinada e recorrente de ondulação corporal, balanço de quadris, que se associa ao samba. (E nesse caso, até podemos citar o Rio, que entra como uma representação de uma imagem externa do que seja o Brasil, principalmente para o europeu). E, na verdade, entra em conexões muito pontuais do que pode-se ter de entendimento do Brasil, que não é o Brasil. É um Brasil.

R - Claro. Parece.

- E o Rio traz essa imagem muito claramente. O que é o Rio? Se você está aqui na Tijuca ou se está na Zona Sul... é totalmente outra referência. E mesmo na Zona Norte, a especificidade de cada trecho da Zona Norte...

R - É muito difícil você dar referências disso. Eu te confesso: eu não tenho... a minha mulher é chilena. Ela samba com uma desenvoltura e um entusiasmo que eu, absolutamente, não tenho. Eu sou pior que um estrangeiro, nesse sentido. Porque um estrangeiro chega sem a desenvoltura, mas chega com o entusiasmo (risos). Eu não tenho nem a desenvoltura nem o entusiasmo. Aí me perguntam: "Você é carioca?" Sou carioca! Tudo bem, morei muito tempo em Niterói, talvez tenha sido isso. (risos) Mas é isso. As músicas que eu ouço. Isso pode ser tão diferente. Quantas músicas brasileiras você pode ouvir? Mesmo se você vai recortar música brasileira, por favor, você tem um arco tão grande de sonoridades. Não tem a música. É o que eu tô dizendo. Essas generalizações: a música brasileira... você tem que ser muito cuidadoso, muito cuidadoso. Ou você abre que

isso é um todo populoso e diferenciado ou não sei se isso é factível. Você circunscreve por uma arbitrariedade geográfica, às vezes. Eu não sei. Eu juro que eu não sei pensar nisso.

32 - Eu queria que você pontuasse o que é seu entendimento de técnica.

R - Sabe o que eu acho? Eu vou ser muito sucinto. Técnica é uma insistência. É uma construção por insistência. Ponto.
E essa insistência ela vai produzir domínios sutis do quê e do como. Aí em gestos muito simples, eles podem fazer parte de um procedimento técnico. Comer, como é complexo... Quando eu penso especialmente na dança contemporânea, em que você tem aberta a possibilidade de quaisquer movimentos, tem essa dimensão da insistência e das qualidades que emergem dessa insistência. É o que eu tô dizendo: fazer diferença quando interessar fazer. Porque pode ter coreógrafos que estão interessados naquilo que não insistiu. Têm pós-modernos que gostavam de trabalhar com o corpo que não insistiu, corpos não-treinados. "Vamos lá! Faz aqui!" Mas nesse ambiente que você tem, tudo é possível em termos de movimento, de gestualidade. A técnica freqüentemente emerge dessa insistência dessas qualidades que aparecem.

33 - Em que lugar tá isso? Fora do corpo, que se apropria disso ou é o corpo que gera?

R - É o corpo. Mesmo que seja uma coisa que eu aprenda. É uma solução do corpo pr'aquilo. Ele tá produzindo as diferenças. Por que tem olho vai pr'aquela pessoa? Tem uma propriedade ali que é distinta. Não sei. Mas grosseiramente isso.

34 - Mas você não entende que esteja no lugar de algo que se adquire, mas sim no lugar de uma coisa que se constrói?

R - Adquire? Sim, porque... aquisição? Aquisição? Eu não sei pensar por aquisição. Eu não sei pensar por aquisição. Acho que é uma coisa que se constrói. Apropriação. Mas apropriação é uma aquisição que se construiu aqui (aponta o corpo). Uma idéia de

apropriação, propriedade. Se é exterior, eu ainda não tenho domínio sobre aquilo. Mas isso. Insistência, insistência, insistência...

E o que é legal, assim, eu gosto muito da idéia de insistência porque a insistência, ela produz uma liberdade que é muito interessante. A liberdade de você dispor daquilo que é. Você constrói aquilo. E, assim, se aquilo é, eu já posso esquecer daquilo. Isso que é interessante. Não é um recurso a ser acionado. É um modo de ser. É um modo de estar. É um modo de fazer. É um modo de mover. Aí aquilo é próprio de maneira a ser esquecido, porque já é. Nesse sentido, a técnica por ter insistido e por ter se estabelecido, ela já não existe mais como técnica. Não, pelo menos, no mesmo sentido. Ela não é lembrada. Não é que ela não é lembrada. Ela não é sublinhada. Ou ressaltada. Ou destacada do que é. É só o que é. Claro que, assim, a gente associa, muito freqüentemente, às técnicas do quê. Técnica do quê. Eu giro cinco piruetas. Como é técnico! Mas têm as qualidades. Eu giro uma pirueta. Tem técnica ali. Não é quantitativo. Técnica é sempre qualitativo.

Obrigada pela entrevista.

Entrevista com Graziela Rodrigues

Departamento de Artes Corporais da UNICAMP - Campinas

Dia 05/12/2008 -15h

Graziela Rodrigues, na década de 60, estudou no Studio Ana Pavlova, em Belo Horizonte, onde também dançou profissionalmente no *Balleteatro Minas*, vinculado à academia. Em 1975 muda para São Paulo, e se vincula ao *Balé Stagium* até 1977, quando embarca para o exterior como roteirista, coreógrafa e diretora do Grupo de Dança da Associação Hebraica de São Paulo. Após viajar em vários países, especialmente na Europa, retorna ao Brasil para abrir a *Ensaio-Teatro e Dança: escola, núcleo de pesquisa e produções artísticas*, em Brasília (1978-1980). Fechada a escola, Graziela entra em um percurso autoral, que terá a criação da personagem *Graça Bailarina de Jesus*, a qual tornou-se embrião do método de pesquisa e criação em dança *BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. Este método objetiva a busca do intérprete pela originalidade do seu corpo e se constitui por um inventário do corpo (auto-reconhecimento), a estrutura física e a anatomia simbólica, o co-habitar com a fonte, a estruturação da personagem e a roteirização realizada a partir da eleição de conteúdos que expressem o que o intérprete-criador quer comunicar. Atualmente Graziela é professora da Universidade Estadual de Campinas, da área de Danças Brasilieras.

Entrevistadora Ana Carolina Mundim

A presente entrevista está organizada em duas partes: uma com perguntas voltadas para a sua carreira e a criação do método *Bailarino-Pesquisador-Intérprete* e outra com perguntas de ordem conceitual sobre a dança.

1- De várias influências pelas quais você foi passando em sua carreira... quando leio o memorial que você escreveu, é possível observar que desde criança você teve influências que foram vivenciadas por aquele corpo, que não necessariamente são uma estruturação de códigos de dança. Depois há experiências mais fortes com a Dulce Beltrão, algumas questões no Stagium, a *Ensaio - Teatro Dança*. Ou seja, passando por

essas experiências mais fortes e determinantes que você teve em sua trajetória, eu queria que você pontuasse pra mim como você vê essas interferências no trabalho que você realiza hoje.

R - Bem... é uma pergunta bem ampla, né? Que gancho pegar? A relação com a dança eu me lembro de infância muito pequenininha... a família dizia que eu comecei a dançar quando comecei a andar e tudo era motivo de dança. Então eu acho que essa questão da cultura, ela tem uma influência porque eu tinha um lado da família materna pernambucana, onde a dança, dançar frevo, carnaval, toda aquela coisa de Recife, era muito forte na família. Em Minas a questão da religiosidade popular por parte da outra avó. Eu costumo dizer assim, que aquilo que corporalmente a gente vai construindo é muito marcado pelos afetos. A afetividade, ela é uma marca corporal indestrutível, seja pelo lado negativo ou positivo. Graças a Deus no meu caso foi positivo. Um dia desses eu tava relembrando que tinham umas negras, no interior de Minas, amigas da minha vó... Minha vó era uma italianona, mas ela lidava com a parte do gueto negro, porque ela foi casada com um coronel, ela se separou e aí por um momento da vida dela, ela viveu, vamos dizer, teve que descer o morro, foi viver com os pobres lá embaixo. E essas negras, eu ia pra casa delas, nos quintais, eu tinha uma liberdade absoluta de criar. Elas construíam fogãozinho de quintal com tijolinho, os lençóis, amarravam lençóis pelos quintais. Eu acho que essa minha contravenção de criar e de mudar os espaços e abrir o pano onde chega, isso é muito fruto da minha infância. Eu tinha essa liberdade. Então, eu diria assim, eu tive por um lado um rigor muito grande, mas eu tive a liberdade de criar em casa, eu tive quintal, eu pude viver algumas realidades onde não houve punição em relação a isso.

Aí a questão da formação, com certeza o *Balleteatro Minas*, a Dulce Beltrão e a Silvia (Calvo) tiveram uma imensa influência, porque eu fiquei ali uns seis anos, de uns treze, catorze anos, até a saída de Minas, que foi com 20. Então esse período todo eu trabalhava diariamente e não era só com elas e não era só o clássico. A gente teve um acesso a tudo de dança, na verdade. Coisas que hoje o pessoal nem tem acesso, naquela época a gente tinha. E não é questão... hoje você tem tudo muito compartimentado: clássico, contemporâneo, moderno, dança de salão. Não existia isso. Era dança. A base clássica era muito forte, mas

se passava por todas as questões envolvidas da dança, sejam elas mais ligadas a área de saúde, às biológicas, à área de criação. O teatro também, no *Balleteatro Minas*, era uma coisa que se mesclava. Então foi uma escola muito aberta.

E de lá eu fui pro *Stagium*, que foi outra escola de muitos anos, onde se fazia balé de repertório a trabalhos reflexivos, filosóficos, com Ademar Guerra, que a gente questionava tudo. Tem a questão da época também, a época da ditadura. Isso tem uma marca. E falando de *Stagium*, mais ainda, porque o *Stagium*, ele foi a fala nessa época e eu vivi isso. Quer dizer, o lutar, o trabalhar, o colocar toda a energia de vida para o corpo falar. E no *Stagium* eu também não fiquei só lá. Eu fiz *Ruth Rachou*, *Renné Gumiel*, um povo que vinha de Marta Graham pra São Paulo, uns professores, pra dar uma formação em várias linhas. Foi uma época que chegaram muitos professores de técnicas e vertentes distintas, seja via Estados Unidos ou Europa.

Então a minha formação é muito ampla, muito intensa. Têm os marcos em alguns centros: eu considero o *Balleteatro Minas* e *o Balé Stagium* os meus centros de formação. Ali foram as minhas escolas. Assim como você teve a UNICAMP que é uma marca que querendo ou não querendo vai estar em você, eu tive o *Balleteatro Minas* e *o Balé Stagium*, que foram marcas. Aí tiveram mestres, inclusive o Klauss Vianna, mas o Klauss, eu não digo que seria... eu não fui uma discípula, assim de seguir, porque eu nunca consegui seguir muito ninguém. Mas foi uma pessoa que deixou marcas. O Klauss, não interessava a ele o olhar para o Brasil. Ele era muito ligado a uma escola alemã e era nisso que nós nos distanciávamos. Mas as aulas dele - outro dia umas meninas vieram fazer uma entrevista em relação ao Klauss - e eu acho que o ponto mais importante era dele abrir um espaço na aula dele pra você fazer a sua pesquisa.

Então, o que é uma formação? Eu acho que têm pessoas que marcam, que tiveram trabalhos interessantes, mas têm lugares, épocas, e um conglomerado de pessoas que fizeram uma escola. Então, escola... são esses dois lugares. Não sei se era isso que você queria. Como formação. Como formação a minha marca tá aí.

2 - Parece-me também que teve uma experiência forte também, que é com o Antonio Llopis, quando você toma contato com o método Stanislavsky...

R - Quando eu vou pra Europa, né? Quando eu fui pra Europa, tiveram experiências fundamentais. Com o Llopis, apesar de que o que eu faço, o que é *BPI* hoje, não tenha nada a ver com a técnica de Stanislavski... O *BPI*, apesar de eu achar a técnica de Stanislavski - a técnica não, o método, né? - um grande método e Stanislavski genial... quando eu fiz o método dele na Europa, na Espanha, em Madri, e depois trago pro Brasil, eu acabei trazendo os espanhóis pra *Ensaio-Teatro Dança*, mas aí é uma escola que eu fiz. É diferente da escola que me formou. O Llopis, ele foi importante, no sentido de, através desse método, eu ver aquilo que não funcionaria pra dança. O ponto central que eu vejo da técnica de Stanislavski, pelo menos o que foi difundido... a gente não sabe exatamente o que foi ele aplicando o método dele, ou outros aplicando, porque isso faz uma diferença muito grande. Quer dizer, o que hoje falam que é técnica Klauss Vianna, eu tenho minhas dúvidas. Dentro do que eu vivi com Klauss, não tem nada a ver o que estão falando que é a técnica dele. Então não sei se com Stanislavski, o que eu fiz com Llopis, era uma aplicação tal qual o mestre. Aí a gente não sabe. Mas o ponto *x* era o seguinte: neste curso que eu fiz a questão do trabalho do intérprete, era você puxar memórias emotivas, você ter um escaninho das suas memórias emotivas pra poder utilizá-las na construção de um papel. Ora, eu vi muita gente pirar com isso. Por quê? A pessoa, o ator, o intérprete, ele não tinha o espaço pra ele resolver em si. Inclusive havia um mito que quanto menos resolvido melhor, porque você tinha aquela emoção não resolvida pra poder empregá-la na cena, no papel. E isso era a minha crítica: "Não pode! Como você constrói o artista e a pessoa fica a dever?" Agora, essas questões eu vivi na prática, comigo mesmo. Não foi uma elucidação teórica que eu aí vou estudar outras coisas e construir um outro método. Não. Eu vivenciei determinadas situações onde eu tive que buscar ajudas em outras áreas: na psicologia, na psiquiatria. Pra entender como é que funciona, como o ser humano funciona. Como é essa questão da emoção? Então, na prática, e na dança, o que eu vi é que isso era uma coisa que não iria resultar num corpo que dança porque as emoções elas vão... se não é algo que possa ter um espaço desse desenvolvimento, desse reconhecimento, desse trabalho em cima da emoção, ela pode travar o corpo. Então, algumas... eu não digo formação, isso não foi formação. Foi bom pra eu ter construído algo que é o inverso disso. Porque dentro do

método construído a emoção é um aspecto que deve ser reconhecido e trabalhado. E não a emoção como algo que deve ser usado pra cena. Existe uma diferença grande. Então eu não considero isso como parte de formação porque isso não está, isso está ao contrário. Agora, insisto, o *Balleteatro Minas* e o *Balé Stagium*, lógico que eu não faço nada do que foi ali, mas foram formativas. Quer dizer, toda essa investida do *Stagium*, descer Rio São Francisco, de ir pra Xingu, essa coisa da brasilidade, foi uma referência, mas não que eu trabalhe como eles trabalharam. E isso eu comecei dentro do *Stagium*. Não sei se você sabia mas eu comecei lá dentro, apoiada por eles.

3 - Você sempre reforça a questão da brasilidade, das questões da dança no nosso País e chega a comentar que quando vai pro exterior tem a dúvida do retorno entre ficar lá numa situação, de certa forma, confortável ou voltar pra busca de uma identidade.

R - Ou voltar pro pioneirismo porque foi um trajeto totalmente pioneiro.

4 - Quando você fala identidade, o que você entende por identidade? E de onde vem esse interesse? Como ocorre a ponte entre a experiência do balé clássico e das outras influências vividas, na transformação do corpo, até gerar uma semente que constituirá o BPI?

R - Tem duas coisas: uma delas, como eu coloquei lá no começo, a dança estava em torno de mim. Ela tava na vó pernambucana dançando frevo na sala ao lado, ela tava nos homens negros do Congado que passavam na frente da minha casa e que eu me metia no meio deles. Eu fiz outras técnicas. É que a época... tem uma questão da época. Na época, pra você ser da dança, você tinha que ser um bailarino clássico, você não tinha opção. Você tinha que ser, você tinha que estudar balé de repertório. Então isso era um contingente da época. Apesar de que o clássico, enquanto técnica, ainda continuo achando uma grande técnica, ótima. Mas a minha nunca foi... eu nunca tive assim esse anseio. Como eu nunca pensei, nunca quis, e não fiz, nunca casei de vestido de noiva, etc e tal, eu nunca tive o

sonho de ser essa bailarina de tutus, apesar de ter dançado de tutus, de ter tido a experiência enquanto formação. A questão da... ah!

Quando eu saio do Brasil, eu saio com uma mentalidade assim: eu saí dirigindo um trabalho, representando o Brasil nas *Macabíadas,* que era carregado de brasilidade, que era a representação de um país. Mas eu saio já vendo o seguinte: que aqui a gente não tem muito recurso e tem aquela idéia de que lá fora sempre é melhor. E eu achava... eu queria a dança não importava em que cultura, em que país. Então, quando eu saio, eu saio com uma mentalidade que a dança não tem pátria. Essa era a minha mentalidade. Eu não negava a minha cultura, eu não negava o Brasil, mas, pra mim, a dança... eu tava conectada a uma dança universal, a tal da dança universal, em que eu poderia estar em qualquer lugar do planeta. Eu não teria necessidade de estar aqui. Aí o que acontece? Eu saio pra não voltar.

Eu tive algumas experiências em Israel e eu sou convidada por coreógrafos de companhias de lá pra ficar em Israel, e inclusive desenvolver, dada à pesquisa que eu tinha feito no Brasil, já nessa época, que era 78, pra ficar em Israel pesquisando as danças de lá. E pra mim não tinha... a questão não era pesquisar questões da cultura. Eu queria dança, a dança universal. Aí eu saio de Israel, vou pra Itália, eu vou pra França, eu começo a ver o que tem de dança em cada lugar. Fico uns quarenta dias em Paris trabalhando no *Centre de la Danse*, vendo todas as coisas. E eu tinha uma relação com a Espanha que eu nem conseguia entender direito. Era um fascínio, uma ligação... eu tinha que chegar lá. E quando eu chego na Espanha eu começo rapidamente, era como se fosse minha pátria aquilo lá, porque rapidamente eu consigo entrar no *metiê*. Logo já tive emprego, já trabalhando em companhias, fazendo aula num monte de lugar, já conheci o Llopis, já fui morar num lugar só com bailarinos. Então foi a minha casa, era como se fosse um retorno a casa.

E o que me fascinava já no Brasil, antes de ir, era a questão das pesquisas com linguagem cênica, porque o teatro, já vem comigo desde lá de Minas, desde 12, 13 anos. Então a relação com o teatro, ela sempre acompanhou, em Minas, em São Paulo... Quando eu tô lá na Europa a idéia era o que se chamava, na época, de pesquisa de linguagens cênicas, onde você acopla... inclusive fiz parte de um grupo experimental de músicos, bailarinos e atores que a idéia era a integração das linguagens. Aí o que acontece? Os que tinham essa afinidade... afinidade o que era? A gente queria que um corpo falasse, se comunicasse. Nós

tínhamos uma preocupação com o conteúdo. A gente não era ligado a esse grupo da Espanha. A gente queria o corpo, que era o corpo contemporâneo já, em idos de 70. Já se falava na dança contemporânea com esse viés. Então eram intérpretes que cantassem, falassem, atuassem, músicos que atuassem e que dançassem, atores que dançassem e tocassem, essa interação e integração. Então essa era a nossa praia.

E foram vários pontos. Um deles foi observar, por exemplo, nas companhias, porque algumas bailarinas velhas - velhas era depois dos 30, nem tinham 40 anos e, na época, eu tinha vinte e poucos anos - porque enlouqueciam. E isso, eu sempre fui muito observadora, né? O lado da pesquisadora, da observação, isso foi muito forte em mim. E eu queria saber a história dessas pessoas, porque elas enlouqueciam, porque eu vi muitas bailarinas velhas enlouquecidas. E aí alguma delas me relatou diretamente. Quer dizer, a perda tava ligada a uma relação de também perda de identidade, que na época eu não conseguia entender o que era isso.

E pontos também, eu lembro do Antonio me perguntando qual a diferença entre candomblé e umbanda. "Eu não sei." Não sabia... várias questões da cultura do Brasil que pra mim ainda era meio embolado e isso eu sentia um pouco de vergonha." Eu dizia: "Nossa! Eu sou apaixonada pela cultura x, y, z e a do Brasil pouco sei. E, nesse meio tempo, tinha um ator, que era o João Antônio, tinha passado muito tempo na França, voltado pra Brasília, ele era adido cultural. Nesse meio tempo ele se encanta com a nossa idéia e quase nós fomos parar na Austrália. Aí ele fala: "Não. No Brasil é possível fazer". Então eu volto pro Brasil por um idealismo porque eu vislumbrei o que seria você trabalhar tudo isso que a gente já tava trabalhando, considerando a questão da cultura de um país, que poderia ser qualquer país. E aí, até o grupo mesmo, todo mundo optou pelo Brasil e o Brasil foi o primeiro a dar o sinal. Aí eu volto pra criar uma infra-estrutura com o João Antônio pra poder puxar o pessoal, pra gente poder fazer a coisa em Brasília.

5 - E por quê Brasília?

R - Pelos recursos. Pelos recursos que tinha, tinha um secretário de cultura interessado no projeto, porque era um projeto e por ser uma coisa nova. Todo mundo queria uma coisa

nova, um lugar onde não tivesse... Aí tinha uma questão também interessante que era sair do grande centro mesmo, tirar todas as influências e juntar esse grupo de pessoas pra formar uma coisa nova. A experiência da *Ensaio* foi fantástica, foi fantástica. Porque nós éramos profissionais diferentes, com formações diferentes e a gente começou a ter uma troca. Enfim... nós mais gastamos que ganhamos. O que foi possível juntar até então foi toda nessa experiência. E era uma experiência de grupo. Eu pensava sempre numa experiência grupal, eu nunca tinha pesando em ir sozinha. Eu só fui sozinha porque não restou ninguém. Aí cada um foi com a sua síntese, que vivenciou até então.

Agora a questão da identidade é um negócio altamente complexo. A identidade, pelo menos dentro do BPI, ela tá ligada a coisas muito profundas, do indivíduo. A questão da cultura, ela é um dos aspectos. A questão da cultura, ela é importante porque aciona a questão interna da pessoa, psíquica. Ela não tá distanciada, ela tá junto. Então é como se a questão da cultura brasileira, ela é apenas uma porta de entrada pra outras coisas mais inerentes à questão do indivíduo.

6 - Você poderia falar um pouco mais sobre a experiência da *Ensaio-Teatro e Dança*? Como foi essa idéia de grupo que foi se dissipando até você se ver sozinha e entrar no que foi a descoberta da Graça Bailarina de Jesus (personagem criado por Graziela, que de certa forma, deflagrou o BPI)?

R - Na verdade, éramos pessoas bem diferentes e tínhamos um, pelo menos uma parte, eu pensava, na época, que tínhamos uma meta. O Antonio Llopis que era ator, bailarino; Leda; tinha um ator que era um francês que era especialista em tragédia... nós tínhamos um *pout-pourri* de conhecimento do mundo, porque éramos de vários países, diferentes, com experiências que a gente começou a ter um cruzamento. Agora porque que o *Ensaio-Teatro e Dança* não deu certo? Porque tinha uma coisa que nós não sabíamos na época que é como lidar com o campo de relação humana. O que leva um grupo a se desfazer muitas vezes não é a questão da arte, não é a questão do dinheiro. É a questão das relações humanas. Isso, na época, eu não sabia mexer. Ninguém sabia. O grupo explodiu, né? Explodiu porque... por *n* fatores, até culturais. Mas a *Ensaio*, nós tínhamos lá dentro desde

de Rubem Valentin, grandes artistas plásticos, cronistas da época, poetas, pai-de-santo, bruxo, além das artes em geral. Tinha um pessoal de música, de canto. Ali se tornou um centro de cultura. Perdurou pouco. Não chegou a três anos, mas de uma efervescência incrível. Nós tivemos um grupo de jovens, meninos. O material é grande, da *Ensaio*, mas tá... a hora que quiser..

A *Ensaio* foi importante porque pra mim ela funcionou assim... teve um momento de muita gente... antes eu fui sozinha, porque eu comecei sozinha formando aquilo. Aí teve um meio que era muita gente, muita, muita, muita, muita e no final eu sozinha de novo. Eu sozinha porque todo mundo resolveu voltar, ir pra outros lugares, cada um foi pra um lugar e aquilo pra mim foi enlouquecedor. Enlouquecedor porque eu batalhei muito pr'aquilo. Tudo que eu tinha ganho, porque eu dancei em companhia na Europa... E o que o João Antonio, com quem eu fui casada e era diretor de teatro, o que ele conseguiu. Tudo que ele tinha na vida, eu e ele, nós colocamos ali. E assim... pra estourar, né? Eu acho que era energia demais, sabe? Todos muito jovens, né?

E aí era um grande sonho. Eu fiquei muito tempo esperando os espanhóis e a realização era imensa. Com o Llopis demais, porque eu sentia que tinha um caminho. Eu sabia que tinha um caminho e pra mim quem ia chegar era o Llopis. Eu não esperava chegar sozinha. Eu achava que isso a gente iria conseguir enquanto grupo. Porque ele estava tentando transferir a técnica de Stanislavski para a dança. Essa experiência eu vivenciei com ele. E aí quando, foi de um dia por outro, cada um resolveu ir embora, acabou o grupo, acabou a proposta, eu sentei na calçada e eu pensei que eu fosse enlouquecer, porque a gente tava dentro de um processo de criação. Aí que eu faço um mergulho completamente só e aí realmente na Graça eu tenho um *insight* do BPI inteiro. Só que eu não percebi. Eu só fui perceber muitos anos depois. Eu fiz a Graça, duvidei, achei que era uma experiência isolada, não dei importância a ela. Fui trabalhar com o coreógrafo do Béjart em São Paulo, com o Viola, outra coisa.

Depois fui pro *Vento Forte* e foi outro espaço importante, com o Ilo Krugli, fui entender, trabalhar outros processos. O João ele vinha da escola do Jacques Lecqoc. Quer dizer, eu passei por muitos métodos, muitos métodos, muitos estudos, trabalhei com muitos diretores. Então hoje você dizer que... Não! Eu tive uma baita formação pra chegar no

método. Não tem nada assim... um pássaro voando... tá tudo muito solidificado na vivência, experiência e formação e eu considero todas elas. O Ilo foi... o *Vento Forte* foi outra escola fantástica. Eu morei lá dentro, eu morei lá dentro do *Vento Forte*. Eu morei dentro de terreiro de umbanda pra entender como é que era, e que é outra escola também, os terreiros. Então não foram só pesquisas de campo que você faz um tempo.

Então foi uma questão de jogar a vida inteira no trabalho. Eu acho que a resultante, ela vem de tudo isso. Eu não saberia te dizer: "Ah isso tem, aquilo não tem."

7 - E de onde surge essa vontade de morar dentro do terreiro e do *Vento Forte?*

R - Pela impulsão, necessidade mesmo. O Ilo, a gente era vizinho, quer dizer tinha um sobrado, tinha o meu quarto, o quarto do Ilo e o quarto do outro ator. De madrugada, às vezes, o Ilo passava falas de personagem, textos. Quer dizer o negócio era dia e noite. Eu me arrumava no meu quarto e ia descer pra cena porque o teatro, descia uma escada, passava pela cozinha, dava a volta ali e já tava em cena. Quando eu saí de Minas e eu falei eu vou ser... a minha área é essa, largo o curso de Medicina, família... eu saí fugida de casa. Eu disse: "eu vou ser"... "eu quero é dançar, é isso que eu quero da minha vida e pronto acabou-se". Eu tava pagando um preço alto. Então eu joguei a minha vida inteira nisso. Não passava pela minha cabeça casar, ter filho, nada disso. Era como se fosse... tinha um aspecto, assim, na época, de sacerdócio. Não só da minha parte, mas de várias pessoas que optaram profissionalmente, tinham essa coisa de sacerdócio, de ser meio sacerdócio. Então, eu não titubeava. Então, bom, agora eu quero entender aquilo ali. Como eu faço? É estar lá, é estar perto.

Então o co-habitar com a fonte, ele não vem só de pesquisas, que, assim, você sai, vai pra pesquisa. Não. Vem de vivências assim. Quer dizer, eu co-habitei completamente. Em terreiro de umbanda em São Paulo às vezes tinha caboclo que ia me acordar incorporado na mulher. Eu, pra ir ao banheiro, eu tinha que atravessar o congar. Eu tinha que olhar pr'aquilo tudo, eu tinha que estar dentro daquilo tudo pra entender certas coisas. No *Vento Forte* chegou um momento, eu não morava lá, mas chegou um momento que eu disse: "Eu tenho que vir pra cá!". Porque é de uma riqueza. Porque o Ilo vive só isso. Se você pegar o

Ilo Krugli, a Márika, o Décio, eles não têm outra vida que não seja o teatro, que não seja a dança. Quando o *Vento Forte*... não sei se você acompanhou a história do *Vento Forte* há uns anos atrás, os tratores pondo abaixo o *Vento Forte*. Naquela época eu fui pra defesa de uma dissertação sobre o *Vento Forte*. Eu fui pra banca do Beto. E obviamente fui com o Ilo e tal. Aí acabou a defesa lá na USP, eu vim com o Ilo e tava toda aquela situação. Aí ele dizendo pra mim que ele não tava preocupado porque ele tinha um terreninho que era pra fazer a casa dele, mas ele não precisava de casa. Ele ia fazer um teatro, um espaço, um teatro, onde ele dorme lá dentro. Então eu vejo que essas fontes eu não teria. Quer dizer, certas coisas eu já passei também um período, lá no comecinho, nos primeiros cursos de férias no *Stagium*, eu fiquei na casa da Márika. Eu fiquei lá, morei dois anos, quase três anos no *Vento Forte*, porque é uma escola viva vinte e quatro horas, entendeu? Quer dizer, são pessoas que, elas não precisam de casa, elas não precisam de nada que um ser humano normal precisa, elas precisam sim dos seus ateliês, dos seus estúdios, do seu teatro, o espaço onde ela possa fazer a sua arte. Então essa escola é essa escola.

8 - E sobre a Graça?

R - O trabalho da Graça foi muitíssimo especial porque nele deflagrou o processo como um todo dentro de mim, porque ele não tava iniciado em lugar nenhum. O *Stagium* é depois. Porque depois da Graça eu volto pra São Paulo e aí eu dei aula no *Stagium*. E algumas coisas da estrutura física, da anatomia simbólica, que virou depois *Danças Brasileiras* aqui, na minha linha, eu fiz isso no *Stagium* e a Márika me incentivando muito: "isso é uma pesquisa importante, não pare".

Agora, a da Graça, isso não tava em lugar nenhum. Tava dentro de mim. Era como se fosse uma massa crítica. Você vai tendo vivências, experiências, tem uma formação, tem uma série de vivências, de experiências, você passa por várias situações e chega um momento parece que aquilo tudo vai se transformando numa síntese própria. Então a Graça, quer dizer o *BPI*, ela não é... não dá pra dizer: "Ah! É tudo. Mas não é o *Stagium*... teve mais influência do *Stagium*, disso, daquilo..." Não. Porque é uma somatória e que daí emerge com a síntese de uma busca própria. A questão da emoção estava em evidência em

Stanislavski, mas não é só Stanislavski. Só que na Graça eu não faço o processo, tal qual os três eixos estavam presentes. Eu não procedia da maneira como o método procede. Porque a primeira coisa que eu fiz foi a pesquisa de campo, mas antes eu já intuía que a questão seria via uma personagem. Mas não a personagem com uma dramaturgia já existente, pronta. Eu não sabia como chegar a ela. Entendeu? Então eu tive a elucidação. Aí vai... o co-habitat, ele foi decorrente, não foi premeditado. Eu só sabia que eu teria que ir nos lugares, que eu teria que ir atrás de algo que me firmasse, me aterrizasse. Agora não... e sabia que tinha que fazer um diário de campo. Foi bem no escuro. Eu me lancei. O trabalho da Graça foi aquele momento em que eu já tinha perdido tanto, não tinha mais nada a perder, que eu já tava jogando tudo pro alto, então eu me atirei, comecei a me atirar no escuro. Poderia não ter dado em nada. Então, ele é muito peculiar porque eu tô distante de *Stagium*, disso, de tudo quanto é influência e é o momento em que eu me permito a experiência e eu... era uma coisa que eu tinha que fazer algo disso pra não morrer de angústia.

9 - Como o *BPI* vai se construindo a partir daí?

R - Aí fiz a Graça. A Graça fez um sucesso grande. Apresentei dentro de terreiro de candomblé, na cidade satélite Bandeirante, em lugares inusitados... ela já veio toda diferente. Era a primeira vez que eu tinha feito um espetáculo dentro de uma tenda de candomblé. O lançamento da Graça foram performances feitas em rodoviária. Quer dizer, a personagem em campo. Isso já inaugura aí a Graça. Inclusive deu um rolo danado porque era área de segurança nacional, foi todo mundo em cana e tal. E fiz São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, rodou o Brasil e era um espetáculo que impressionava muito. Aí depois da Graça, ainda com o sucesso e tudo mais, culminou o fechamento da *Ensaio*, minha separação do casamento. Acabava o casamento, acabava a *Ensaio* e aí eu falei: "Não". Aí tava na hora de alçar vôo.

Aí eu já tinha muitos convites. Pelo espetáculo da Graça muitos diretores queriam trabalhar comigo: O Ilo, inclusive, e esse coreógrafo que foi do Béjart, que era casado até com a Juliana Carneiro, que tá na França há muito tempo e trabalhou com Béjart. E aí, mais o

Viola, né? Bom, nesse meio tempo, trabalhando com o Viola, com o cara do Béjart e aí era um espetáculo francês, com concepção francesa, criação dele, aí já tinha aquela coisa, meu corpo tava num método já, então era muito estranho entrar em outro método. E não foi uma experiência que eu gostei, não foi muito bem, tiveram alguns problemas de relações, de novo, problemas de relações aí. Viola com ele (o coreógrafo) foi uma briga feia, acabou. Eu achei até melhor. O Viola se retirou e aí eu me retirei também.

Aí em seguida, continuou. Eu sempre continuava com as pesquisas de campo, com não sei o que, foi quando eu morei no terreno de umbanda em São Paulo. Aí fui pro *Vento Forte*, o Ilo me chamou pro *Vento Forte*, fiz espetáculos no *Vento Forte*. Mas aí interessante, né? Eu me forçando a uma outra engrenagem como seu eu tivesse pondo à prova mesmo ou não acreditando no método. Até que teve um grande espetáculo do Ilo, *Histórias de Fuga, Paixão e Fogo*. E a gente fazia outros espetáculos também. Foi interessante porque sempre teve espaço pra gente. O Ilo trabalha muito com o elenco criando também, a parte toda corporal eu que fazia, eu comecei a ter uma autonomia lá dentro. Mas esse espetáculo foi um espetáculo de quatro horas, foi um desastre de bilheteria, encurtando a história... eu proponho ao Ilo pra me dirigir, o que foi *Caminhadas*, chamo o Tião (Carvalho), mas este já é dentro do método. Então tinha uma direção. A partir daí, inclusive depois do *Caminhadas*, eu saio do *Vento Forte*, porque já não tinha, não dava pra juntar uma coisa com a outra, tava já com uma linha que já tinha posto à prova e não dava mais pra isso. A partir daí eu chamo um diretor pra me dirigir, mas dentro de um método. E eu chamava sempre um diretor de teatro porque de dança o povo só sabe mexer com colar movimento no corpo do outro. E nisso, quando eu parei de dançar, era a grande angústia que eu tinha porque grande parte dos trabalhos eu fazia só porque não havia compreensão do corpo em movimento. Então eu páro de dançar pra ir a fundo no método. Na verdade, o método está inteirinho desde a Graça, cada trabalho ele foi num crescendo. Quando eu páro de dançar, venho pra cá e passo a dirigir com todas as dificuldades. O método ele foi e ele continua porque cada trabalho está reforçando que existe o método, é isso mesmo e tem pontos em desenvolvimento. A Graça inaugura o método, inaugura o método no meu corpo. Esse é o grande significado. Então a prática sempre veio à frente da teoria.

10 - E como você entende o *BPI* hoje? Eu queria que você falasse um pouco da questão da *estruturação física*, que é bem forte.

R - Bem, o *BPI, Bailarino-Pesquisador-Intérprete*, ele é um método de pesquisa e criação em dança. O objetivo dele é que o intérprete, o bailarino consiga atingir a originalidade do seu corpo. Pra isso ele vai atravessar os eixos. Os eixos são dinâmicos, não são tão estanques. Mas, na verdade, teria um *inventário do corpo* que seria um auto-reconhecimento e é um espaço que não é da cena. É um espaço de auto-reconhecimento, de percepção e de reconhecimento das emoções que fazem parte do seu corpo. A *estrutura física e a anatomia simbólica*, elas estão ligadas a aspectos da cultura do Brasil, mas ao mesmo tempo que têm aspectos arquetipais aí presentes. Mas eu imagino que isso feito, sei lá, na Venezuela, na Colômbia, em outros países, essa *estruturação física e anatomia simbólica* teria que estar em relação à cultura desse local, desses bailarinos. Quer dizer, eu já trabalhei com bailarinos estrangeiros e isso é possível de ser feito. Mas são ferramentas. A *estrutura física e a anatomia simbólica* são ferramentas do *BPI*. Então, o *inventário do corpo* é um mergulho pra si, é um retorno até onde a pessoa consegue atingir, o mais profundo que ela consegue atingir quanto às suas memórias corporais, quanto às suas relações. Já o eixo *co-habitat com a fonte* é a saída desse espaço pra o convívio com geografias, pessoas, circunstâncias que ele escolhe pra...

(toca o telefone)

O *co-habitat com a fonte* vai fazer essa relação de alteridade e ele vai, de alguma maneira, aprofundar mais ainda algumas questões do *inventário*, ao mesmo tempo que ele já lança a plataforma para o que seria a incorporação, a *estruturação da personagem*. A *estruturação da personagem* é um eixo cujo objetivo é chegar na nucleação de imagens. Hoje eu não daria esse nome: *estruturação da personagem*, pra esse eixo. Porque eu sinto que o *BPI* é muito mal compreendido. Porque é como se fosse criar uma personagem a partir da pessoa e da vivência do campo e não é isso. Ele é um processo de fechamento de *Gestalt* porque ele tá lidando com um script de vida da pessoa e ao mesmo tempo, ele vai fazer um

fechamento mesmo das imagens vivenciadas até então. Isso que a gente chama de incorporação da personagem. A partir daí vai estruturando. Tanto é que não necessariamente a imagem que nucleie tenha que ser de alguém presente na pesquisa de campo vivenciada. Em muitos momentos acaba sendo, mas não necessariamente. Essa nucleação é importantíssima. Ela não é pra ter um personagem. Mas é pra pessoa ter um fechamento de seu processo que vai eclodir numa imagem simbólica e essa imagem simbólica quando você chega nela, é porque você foi destravando várias coisas no corpo e ela é a sua chave pra poder dar um fluxo ao movimento. Então seria isso.

11 - Ainda sobre *a anatomia simbólica e a estruturação física*, porque a opção pelos elementos que a constituem? Como isso se organizou fisicamente para serem esses elementos os trabalhados e não outros?

R - É interessante. Antes de falar isso eu vou até dizer que eu sempre ponho ele à prova. Esse material, ele é muito importante porque ele possibilita, ele ajuda esse fluxo de imagens, ele ajuda num fluxo da percepção... então não adianta querer entrar com outra preparação física, que não surte o mesmo efeito. Pra chegar nisso, também é uma síntese não só dos corpos pesquisados, das pesquisas de campo realizadas, mas também uma síntese do meu conhecimento de técnica, de trabalhos corporais, etc. E a estrutura física e a anatomia simbólica, ela resgata, na verdade, faz uma arqueologia de um corpo em movimento que deve ter existido sempre, mas que ficou apagado por muito tempo. Então essa conexão dos pés, conexão com a terra, esse corpo escavado, conectado, o trabalho com todo esse campo simbólico da cultura. Porque têm paralelos em relação a outras culturas, então a experiência que eu tenho com outros bailarinos de outros países é muito interessante, porque eu tô lidando com a questão do Brasil. Mas essa questão do Brasil vai ter em Cuba alguma coisa, principalmente na América, América Central, América do Sul, as pontes são muito, muito, sempre muito incisivas nisso. Não tem essa representação, não tem esse nome, mas têm os sentidos que se acoplam. Então a importância dela também é algo que no início eu não dei muita bola. Eu achava que era uma decodificação que tava fazendo ali, que pra eu chegar nisso eu custei muito também, foram muitos anos de muita

observação, de colocar em *slow motion* os vídeos e ficar vendo onde inicia o movimento, que força tem isso, como emprega, como usa o corpo, voltar pra campo, colocar o meu corpo pra fazer junto. Então tem um campo bem de análise mesmo física e tem um campo psíquico, que uma coisa se junta à outra. E isso foi feito assim: fruto de muita observação e pesquisa, na decodificação daquilo que era visto e vivenciado. E aí, num outro momento, a surpresa de que isso ajuda a ter uma melhor percepção, ajuda no campo emocional, ajuda no campo mental, ajuda no processo como um todo.

Aqui na UNICAMP, experiências que eu cheguei a fazer, por exemplo, assim... isso várias, né? Isso aconteceu *n* vezes ao longo desses meus 22 anos de UNICAMP. Um aluno fez *Danças do Brasil* comigo. E aí eu passo a orientá-lo num projeto de iniciação científica. E ele continua fazendo as outras aulas não matriculado, o negócio tá indo... aí chega o último ano, tá com técnica com a Holly (Cravell). O que eu penso... eu raciocinava: bom, ele tá fazendo uma aula técnica, eu não preciso entrar com a estrutura física com ele, vou entrar direto no laboratório. Saía da aula de técnica e ia pro laboratório. Pelo tempo, coisa e tal, vamos entrar direto no laboratório. Aí vinha a queixa ou eu começava a ver que o corpo não dava a mesma resposta, a resposta era diferente. Aí eu começava: então vamos trabalhar a estrutura física. Aí o corpo respondia. Os próprios alunos davam *feedback.* Ah, não adianta trabalhar... "Mas é uma aula tão boa, prepara pra tudo!" Tinha, inclusive há anos atrás, essa idéia da técnica preparar pra todo tipo de coisa. Hoje, se você pegar as meninas[8], elas têm as caixinhas de milho, de pedra, de tudo. Quer dizer, a estrutura física é uma base pra tudo isso acontecer. Porque não é do nada. Tudo acontece no físico. Então coisas que hoje eu levanto como muito importantes. Não só isso, mas, por exemplo, o trabalho de tônus muscular tá dentro da estrutura física e aí eu fui verificando não só com um, com outro, mas ao longo desses 22 anos sempre a resposta foi... porque sempre tem um buraco onde eu não posso assumir tudo, mesmo com as meninas agora[9]. Chega uma hora que é um montante de coisas. Eu digo: "Não. Vocês têm que se preparar. Pelo menos eu quero chegar aqui pro laboratório, vocês já tendo feito isso." Não posso continuar fazendo, senão eu só faço isso e mais nada. Porque já os laboratórios eu pegava individualmente, às vezes ia três

[8] Graziela se refere às suas orientandas.
[9] Graziela se refere a duas alunas que estão em processo criativo atualmente: Nara Calipo e Elisa Costa.

horas com uma, três horas com a outra. Então, o trabalho da *estrutura física* ficou como uma preparação mesmo pra tudo.

12 - E as caixinhas com as pedras, cascalhos, milhos, como preparação para os pés? De onde surgiu?

R - Daqui. Quando eu cheguei pra montar o que seria *Danças do Brasil*, o que seria *Danças Brasileiras.* O Nóbrega me chamou: "Pelo amor de Deus, vem pra UNICAMP. Eu não sei o que eu faço. Inventaram uma tal de dança brasileira aqui, colocaram... o curso existe por causa da *Dança Brasileira* e não tem ninguém que saiba..." E eu disse: "Mas eu também não tenho, eu tenho a minha pesquisa. Imagina!" Enfim, eu não queria vir pra cá porque eu estava viajando, dançando com os meus espetáculos, depois acabei vindo e o Nóbrega dizia: "Olha, o que eu sei é frevo". E ele ensinava frevo pras pessoas. Era um ambiente tão estranho que eu pedi pra seis meses ficar só observando.

A coisa das pedrinhas foi assim: os alunos não estavam conseguindo compreender o trabalho de apoios nos pés. Aí eu fui lá fora, peguei umas pedras, pus lá no meio, para os alunos entenderem o que era apoio porque eles não conseguiam entender. Aí depois tinha um cara de cenografia aqui. Eusébio (Lôbo)[10] reclamava que eu sujava o chão: "ela carrega pedra, ela escreve com batom nos espelhos...". O povo ficava louco comigo. Olha, eu vindo da rua, eu tive esse espaço na infância, lembra que eu falei? Lembra também que eu morei dentro de teatro, dentro de terreiro, dentro do *Stagium* e tudo mais? Então esse era meu mundo, aquele era muito estranho. No mundo lá fora tudo podia. A gente vendia apartamento, carro, tudo pra fazer espetáculo. A gente pegava o que havia de melhor pra fazer pano de fundo pro quintal pra dançar. Então isso aqui, pra mim era muito esquisito, eu não entendia. Se um aluno não tava entendendo uma coisa do movimento e eu podia colocar, grafar isso em algum negócio, eu não tinha dúvida: eu pegava um batom e desenhava no espelho. E isso era uma contravenção. Ainda hoje é uma contravenção. Mas esse é meu mundo, esse é meu mundo. Por isso eu pego escombros como foi o Parque

[10] Na época, chefe do Departamento de Artes Corporais, na UNICAMP.

Ecológico, para as meninas[11] terem essa escola. Eu não posso dar a todos. De vez em quando, pra um e pra outro a gente faz acontecer algo dessa escola, que é a escola que eu aprendi. Sem liberdade você não cria nada. As pedrinhas, os milhos, as conchinhas e por aí foi. Hoje a gente tem... eu trabalho numa camisa de força aqui. Eu costumo dizer assim: a UNICAMP foi o único lugar possível de eu desenvolver essa pesquisa, esse *BPI*. Dentro de um... de uma contenção. Eu vivo numa camisa de força, entendeu? Nessa camisa de força o Eusébio foi um dos melhores chefes de Departamento porque ele ficava doido que eu sujava, tirava as coisas do lugar... eu furei parede, atravessei um buraco de uma parede, de uma sala pra outra. Mas ele pelo menos xingava "Pelo amor de Deus, não faz isso!" Mas, manda o outro fazer umas caixinhas para por as pedras e tal. Mas é isso. As pedras... foi isso. É simples. Como é que o aluno vai entender que essa estrutura física... é difícil ficar imaginando todos esses pontos no pé. Vamos por milho, vamos por conchinhas, vamos por outras coisas pra pisar, pedras diferentes, contatos diferentes.

Os fardos, tudo é coisa que a gente vai achando. Não precisa ser saia. Não é folclore, mas precisa ter peso na bacia. É um outro corpo, uma outra estrutura que enraíza, que vem escavando de baixo pra cima e isso vai ter uma atuação no psiquismo também.

Eu vou deixar isso gravado: esse é o pior lugar pra esse trabalho, mas foi o único possível.

13 - Eu queria que você falasse um pouco mais de como foi o convite que o Nóbrega e a Marília (de Andrade) lhe fizeram pra vir pra UNICAMP, dentro dessa proposta histórica do curso, que era implantar um programa que tivesse a questão das *Danças Brasileiras* de um modo muito forte. Inclusive, depois você se tornou coordenadora do curso de Graduação da UNICAMP num período que houve uma reformulação de currículo. Como se deu isso? O pensamento de um curso pautado nas *Danças Brasileiras?*

[11] Os espetáculos *A Flor do Café* (Nara Calipo) e *Nascedouro* (Elisa Costa), dirigidos por Graziela foram apresentados no Parque Ecológico, em Campinas.

R - É, eu vejo assim: o fato da Carol Melchert[12] se envolver plenamente com o método e assumi-lo foi muito importante porque, na verdade, eu estruturei as *Danças Brasileiras* aqui. O Nóbrega foi embora, foi dançar. E aí, nesse meio tempo eu tinha alguma experiência já, usando o método. Pelo menos, no método, deu pra eu tirar, de uma maneira geral, que eu via a pesquisa de campo, independente de método. Ela como um aspecto importante: a pessoa ter primeiro contato consigo próprio, com sua própria história. Quer dizer, são elementos do *BPI* que eu abri e coloquei como uma idéia a outros atuarem de outra forma, não é? Como é o caso da Inaycira, que chega depois e usa esses princípios. Então o aluno estar consigo mesmo, o aluno ter a pesquisa de campo e o aluno criar a partir desse universo foram coisas que eu coloquei como metas e aceitas pelo corpo docente, de modo geral, envolvendo aí até a Regina Müller, a Eveline, porque a Marília ficou muito pouco. E aí o que eu faço? Quando eu atuo, eu uso aspectos do *BPI*, porque não justifica... porque eu acho que eu tenho que dar pro aluno o melhor, eu não vou dar pro aluno uma coisa ultrapassada. Mas com cuidado porque não dá pra aplicar o método na íntegra dentro do curso, até porque existem professores com outros métodos, outras... e pra você aplicar o método não dá pra estar muito misturado com tudo.

Aqui no curso, na época que eu fui coordenadora eu procurei... eu nunca impus o método. A Carol (Melchert) usa por escolha dela. Hoje é uma pesquisadora e diretora do método. Esse ano eu consegui chegar realmente a uma formação como diretora do método com a Carol e a Larissa. Não tem mais. Elas ficaram o que? 14, 17 anos?

Então, no curso, acabou tendo essa influência, mas, olha, eu te digo, não tem um semestre que eu tenha dado a disciplina da mesma forma. É sempre uma busca de adaptar a esse bojo inteiro que é o curso da Graduação. São muitas influências, muitas maneiras de olhar, então eu tenho que entrar com cuidado com o *BPI*. Eu apresento, eu utilizo algumas coisas dele, mas eu não aplico o método na íntegra. Só quando o aluno passa a ser um orientando de iniciação científica e aí eu acabo assumindo TGI (Trabalho de Graduação Integrado). E aí ele faz não sei quantas disciplinas e, como as meninas[13], esse ano, ficaram só por conta.

---

[12] Ana Carolina Melchert é orientanda de Graziela e também professora do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP.

[13] Graziela novamente se refere às suas orientandas.

14 - E como você vê a importância de um curso que é pensado a partir da questão da brasilidade?

R - Eu acho que esse é o único. Esse é o único curso. Eu acho um susto, eu acho um absurdo, eu não consigo entender que marcha ré é essa. Você não precisa fazer folclore, mas, meu Deus do Céu! Com a riqueza que tem... Nós tentamos lá no Pará fazer uma cruzadinha. Olha lá em Belém! Que tristeza! A Europa, né? É uma negação e ao mesmo tempo aquilo tá no corpo das pessoas. Porque a minha interpretação é assim: quando você nega você está destituindo de força pessoa. Agora é óbvio que ela tem que se apropriar de outros conhecimentos, de outras culturas, mas ainda continua... somos só nós, né? Só as pessoas formadas por nós vão ter alguma habilitação pra mexer com isso... porque precisa saber. Eu não conheço nenhum outro espaço.

15 - Qual o perfil das pessoas que costumam trabalhar com você em processos de criação? O que te faz, por exemplo, aceitar a orientação de um trabalho?

R - Eu nunca escolho, são as pessoas que me procuram. Parte daí.

16 - Mas o que te faz aceitar o convite?

R - Olha, em geral, eu não digo não. Até hoje, as pessoas que vieram, eu ponho alguns testes, algumas provas. Sim... a disciplina é fundamental. Não dá pra passar por esse método se não tiver disciplina. Persistência. Tive sorte das pessoas que procuraram, o grupo de orientandos que eu tenho é minha tropa de elite. Em geral, são muito inteligentes, são artistas, têm essa possibilidade de juntar essa questão artística e acadêmica e, com certeza, talvez um perfil interessante, buscam porque necessitam encontrar um caminho ou acreditar-se enquanto corpo. Talvez uma tendência mais de não se acreditar tanto quanto potencial. São pessoas que têm profundidade porque um ponto que eu coloco, se a pessoa está querendo almejar só o aplauso, estar dentro do mercado de trabalho, ou querendo ir pra uma companhia *x* ou *y*, o método não vai ser muito bom para isso. Ele não vai ajudar a

pessoa... não vai resolver isso para a pessoa, mas vai ajudá-la em qualquer coisa que ela faça depois também, porque ele vai mexendo no potencial da pessoa, em aflorar o potencial da pessoa. Então vai ser positivo pra qualquer coisa que ela faça. Mas você não pode dizer: "Ah, eu vou fazer o *BPI* e ter um emprego no *Quasar*." Talvez não. São pessoas muito críticas, questionadoras, insatisfeitas com o que está por aí. É, esse eu acho que seria o perfil.

17 - E qual o ponto de partida pra criação? É sempre da pessoa, na "identidade" e da identificação dela com o ambiente aonde ela vai co-habitar com a fonte?

R - Não. A coisa não começa assim não. Ela faz a pesquisa de campo, tem um trabalho de dojo, que é um procedimento ao longo da pesquisa de campo. Quer dizer, o lugar, a geografia, a circunstância, tudo sai das sensações da pessoa que ela nem... não é premeditado. Aí eu, como diretora, vou identificando o que esse corpo, que território ele tá permeando, o que tá saindo de dentro dele. Então é um trabalho artesanal, passo a passo. Não é algo que a gente monta antes. É algo que vai vindo de lá pra cá.

18 - E essa identificação do que é o ponto chave pra criação? Não sei se posso dizer, identificação de uma temática?

R - Olha, deixa eu te dizer, talvez fique claro, de um dos laboratórios depois do campo. Por exemplo, um dos trabalhos começou com a sensação de alguma coisa grudada na pele. Uma relação do corpo muito profunda... os trabalhos que estão saindo agora, por exemplo, a tese da Larissa vai ajudar muito. A dissertação da Melchert descreve o processo. Então são sensações, começa por aí. Tudo é do corpo da pessoa. Nem é da cabeça. Não me interessa a cabeça, não me interessa a idéia. Interessa do que tá carregado o corpo dela e disso vêm posturas, vêm movimentos, vêm dinâmicas, vêm emoções e a cada dia de trabalho é como se esse caldo fosse surgindo num imenso caldeirão e fosse dando uma forma a alguma coisa. Essa nucleação de coisas gera o que a gente chama de personagem e a personagem diz a que veio, com movimentos, sensações, imagens...

A personagem da Nara (Calipo) era uma personagem que a princípio eu falei: "Meu Deus do Céu! O que eu vou fazer com essa mulher?" Porque têm personagens que são mais. Quer dizer, você nem pode dizer "Ah, mas isso tá um chumbo. Como é que vai dançar?" E era uma paisagem que vivia dentro de um buraco. Aquela mulher vivia ali naquele cafezal e não tinha mais nada além daquilo, dentro de um buraco de tatu. Dificuldade de puxar ela de dentro do buraco. Entendeu? Quer dizer, tem que ter muita paciência porque o corpo é que vai contando, que vai puxando, que vai trazendo. Aí chega a personagem, aí tem a estruturação dela. Depois que estrutura e aí você começa a mexer com um possível roteiro. Então se você me disser aonde começa a criação... a criação está no processo todo. E a última coisa que eu faço, a última mesmo, é mexer no espaço, no trabalho espacial, naqueles princípios que são mais identificados como coreográficos. A elucidar aqui tem uma dinâmica *x*, *y*, a limpeza do movimento que já está no corpo. Porque até a limpeza, cada movimento ali, ele tem uma sensação, um sentimento, uma imagem, tem um percurso interior acontecendo. Agora, criação tem do começo até o fim. E outra característica do processo é que não me interessa fixar nada. Pelo contrário, eu gero mecanismos pra tentar tirar a pessoa da repetição. Eu não quero pegar aquilo de ontem que foi legal e continuar. Eu quero ver se eu jogo um outro estímulo, qual é a reação desse corpo? O que esse corpo vai responder com outro estímulo? Aí é outro estímulo. Tá tudo sendo direcionado pra tirar aquela sensação que veio ontem e a sensação vem.

19 - Tem estruturação de corpo, mas não tem estruturação de células de movimento?

R - Não. Nem estruturação de corpo. Os laboratórios iniciais, eles são para aferir o que esse corpo tem a dizer. Você pode se encantar. Por exemplo, você pode se encantar. "Ai, teve isso aqui da pele de ontem que eu vou repetir hoje. Eu vou partir daqui." Não me interessa isso. No começo não. Só vai interessar quando isso se tornar como um aspecto já eleito dentro de um roteiro.

20 - Mas quando eu falo em estruturação de corpo, tem a ver com comportamento. Tem um comportamento que é daquele corpo que foi construído ali, não?

R - Você tá falando em que etapa? Da personagem? Não precisa porque é o percurso interno que vai trazer a qualidade do corpo em movimento e do movimento. Percurso interno que eu digo é assim: pra eu sentir essa meleca aqui e dar esse sentido e pegar essa emoção, não adianta eu fazer isso (gesticula) e por o sentido. O sentido que traz... aí tem uma característica do processo que é realmente de dentro pra fora. Tem o dentro, tem o fora, tem o fora, tem o dentro, mas a tônica... porque cada processo, ele vai ter uma tônica. Não dá pra você dizer: "Não! A mesma coisa que vai pra dentro vai pra fora". Porque não é. Eu posso ter todo um procedimento comportamental e aí trazer o sentido depois, que é um método. Mas no *BPI* não. Ele vem, ele é uma construção que vem de dentro, vai mexer no tônus antes de gerar a forma.

21 - Então o resultado é sempre uma improvisação estruturada?

R - Não. Por isso que eu digo: o que é uma etapa... você está me falando no plano de estruturação de personagem. Já houve, está estruturado o personagem, já saiu tudo que tinha que sair, a gente já sabe de que vida está falando. Ela é Jura, mora naquele buraco, não sai debaixo do pé de café, etc... e ela passou por tudo quanto é lugar. Agora tem... aí nós vamos sentar e fazer um roteiro. Você já vivenciou tudo. A partir daí o intérprete tem, inclusive, o direito, e aí é feito um trabalho com ele, no sentido assim: "O que você quer dizer para o mundo?" Até aqui você tem o direito de tudo. Mas isso não quer dizer: "Ah, mas tava tão lindo aquilo... Vamos colocar isso no espetáculo." Não. O que você quer falar? Qual a sua comunicação? Aí você tem todo o conteúdo pra eleger e criar o roteiro. Aí sim, mesmo com percurso interno, o roteiro, a estrutura, é totalmente estruturado o espetáculo.

22 - Inclusive a movimentação?

R - Tudo. Aí convém, inclusive, entrar com a questão técnica muito a fundo. Por exemplo, a Nara usou a trave, vai usar a trave? Então tem que ter o domínio da trave.

23 - E um elemento como esse, como chega?

R - Ele tá ligado à história corporal dela. Ela foi ginasta. A trave entrou no momento do roteiro. E aí têm coisas que o diretor também, ele cria junto. Por exemplo, a trilha nós tivemos que resolver. Aí eu falei: "Nossa, vendo a Jura atuando, né? A Jura me lembra muito *Trenzinho Caipira* do Villa-Lobos. Você já escutou, Nara?" "Ah! Não tô lembrada." "Escute. Faça uma pesquisa sobre *Trenzinho Caipira* pra ver se tem a ver." A trave, ela queria porque queria colocar algo fora do chão. "Ah, porque têm os morros, é uma paisagem que sobe e desce. Essa era uma informação no corpo dela, da pesquisa de campo, etc. Ela queria, inclusive, uns balanços, em árvore. Eu falei: "Não. Nesse momento colocar uma coisa que você ainda vai ter que ter a técnica, não dá tempo." Aí ela veio com a história da trave e eu falei: "Podemos tentar. Então vamos já por a trave aí" . É natural que venha algum aspecto do desenvolvimento psicomotor do intérprete, que nesse momento venha à tona. Então não deixa de ser um resgate, uma habilidade que você tem que ficou lá abandonada, que nesse momento junta. Você tá fechando *Gestalt*, vem tudo, vem trave, vem tudo. Vem passarinho, vem tudo. A Carol com a sapatilha de ponta. Entendeu? Então são elementos que fazem parte da sua história de vida também. A sua história no plano da psicomotricidade. Quando você faz um arrastão e fecha uma *Gestalt*, não tem como você dizer isso aqui vem da cultura, isso é do social, isso é do fisiológico, isso é não sei do que. É tudo. E, de alguma maneira, o avô da Nara foi assistir ao espetáculo, ele se emocionou. Eu nem sabia que era tão presente na família, assim. Eles não são colhedores de café, mas tem alguma coisa. Alguém na família já fez. Quer dizer, o processo ele acaba... ele não deixa nada de fora.

24 - E como você lida com essa questão psíquica?

R - Aí não tenho como te colocar hoje. É muita coisa. Nem entra nisso. Um dos pontos fundamentais é a pessoa ter consciência do que está acontecendo com ela e o diretor tem que ter um preparo também pra decodificar o que está rolando lá.

25 - E esse preparo passa por onde?

R - São os laboratórios. O meu preparo? O meu preparo tem toda a minha formação como psicóloga. Antes de fazer o curso eu trabalhei muito, foram coisas que eu trabalhei, antes de mais nada, em mim mesma, que eu acho que é o que mais habilita. E você também estudar aspectos ligados ao desenvolvimento humano, como são, como funciona essa questão da emoção. Aí é pano pra manga.

26 - O que você entende como dramaturgia do corpo e dramaturgia da cena?

R - Eu não me preocupo com isso. Dentro do método a gente tá todo tempo fazendo. Distinguir o que é dramaturgia do corpo e dramaturgia da cena... Como eu lido com o corpo que dança, então é dramaturgia do corpo, né? Não tem nada que não venha do corpo da pessoa, nada. Não tem nenhuma intervenção minha. Qualquer coisa que vá ofuscar ou que vá impedir esse corpo de se manifestar, tá fora.

27 - O que você entende por dança contemporânea?

R - Você sabe que eu nunca me preocupei com esses rótulos. Eu vejo que o método, ele tá dentro do prisma da dança contemporânea porque o que eu entendo da dança contemporânea é a destituição de apegos a formas, apegos a técnicas, a linhas, é uma liberdade de criação, é retornar o corpo quanto à sua organicidade, de estar fazendo aquilo que lhe compete fazer, de ser menos formal, mais abrangendo os conteúdos que lhe dizem respeito. E, de uma maneira geral... porque a dança contemporânea acabou quase virando um código definido e não é isso. Então...

28 - Código em que sentido?

R - Determinado padrão.

29 - Estético?

R - Código não. Padrão. Padrão estético.

30 - Que passa por...

R - Nem sei por onde passa. É como se... há anos atrás, em 70, a dança contemporânea tinha um significado, em 80 outro, em 90, 2000, né? Eu acho que a gente tá vivendo um momento que a coisa um pouco se perdeu. Eu tenho a impressão. Mas tudo aquilo que tá lidando com o que está vivo no corpo e lidando com interdisciplinaridade, ampliando o campo de expressão, deveria estar dentro desse pacote.

31 - Existe dança contemporânea brasileira?

R - Não sei te dizer. Não sei te dizer, assim, enquanto movimento, um movimento maior...não sei mesmo. Isso aí teria que ser um pessoal que está mais por dentro das manifestações atuais do que tá se colocando como dança contemporânea.

Obrigada pela entrevista.

Entrevistas realizadas na Segunda Mostra de Fomento à Dança

Entrevista com Antônio Nóbrega

Galeria Olido - Sala Paissandu - São Paulo

Dia 30/09/2008 - 22h

Antônio Nóbrega iniciou sua carreira na década de 60, integrando simultaneamente a Orquestra de Câmara da Paraíba e a Orquestra Sinfônica do Recife. No início dos anos 70 o multiinstrumentista, cantor e dançarino passa a integrar o *Quinteto Armorial* e em 1976 envereda por um caminho autoral. Seus processos de pesquisa envolvem os princípios do movimento armorial, mesclando a arte erudita à popular.

Em sua trajetória produziu diversos espetáculos: À *Arte da Cantoria* (1981), seguiriam *Maracatu Misterioso* (1982), *Mateus Presepeiro* (1985), *Reino do Meio Dia* (1989), *Figural* (1990), *Brincante* (1992), *Segundas Histórias* (1994), *Na pancada do Ganzá* (1995), *Madeira que Cupim não rói* (1997), *Aula espetáculo Sol a Pino*, *Pernambuco falando pro mundo* (1998), *Pernambouc* (1999), *O Marco do Meio Dia* (2000), *Lunário Perpétuo* (2002), *Antônio Nóbrega e banda* (2005), *9 de frevereiro* (2006), *Passo* (2007).

A entrevista com Antônio Nóbrega foi realizada após sua aula-espetáculo *Passo*, apresentada na Segunda Mostra de Fomento à Dança, em São Paulo.

Entrevistadora Ana Carolina Mundim

Nóbrega, obrigada pela disponibilidade em ceder esta entrevista. Ela está organizada em três etapas: perguntas sobre sua carreira; sobre a aula-espetáculo *Passo*, que vimos hoje; e sobre questões conceituais da dança, para que possamos tomar contato com o seu pensamento artístico de modo mais amplo.

1 - Hoje você pontuou, na aula-espetáculo, todas as influências das danças populares que impregnaram seu corpo, ainda no Recife, e o modo como se apropria delas depois, e também da relação com a técnica de Klauss Vianna. Eu gostaria de saber se você

possui alguma outra influência nesse percurso de sua carreira que você considere relevante para a construção de uma poética no seu trabalho artístico.

R - Além do Klauss Vianna, que, sem dúvida teve um papel dos mais importantes, talvez o mais importante na minha chegada aqui em SP... enfim, o ensinamento São Paulo eu acho que me veio através de Klauss Vianna. Agora, isso não quer dizer também que, por outro lado, eu tivesse deixado de continuar convivendo ou aprendendo com os artistas populares. Continuei fazendo isso mesmo com os da minha região, voltando continuamente, e também alargando um pouco meu leque de estudo, visitando grupos daqui de São Paulo e de outras regiões do Brasil.

Bem, ao lado destes dois universos, eu tive também uma necessidade de acessar a literatura sobre a dança. A literatura crítica e histórica da dança. Normalmente, nós, dançarinos de São Paulo, nós conhecemos, sobretudo, a tradição da dança ocidental, quer dizer, a dança clássica, modernamente a dança contemporânea, a dança moderna, jazz, mas desconhecemos, por exemplo, que existem outras tantas linguagens de dança de importância semelhante àquela que a dança clássica tem para o ocidente. Eu citei aqui na aula-espetáculo as danças de Bali, por exemplo, a dança balinesa, a Ópera de Pequim, o universo do teatro japonês, o Kabuki, o Nô. O Peter Brook usa uma frase muito feliz, um conceito muito feliz para dar nome a todo esse universo, ele chama "os grandes teatros diferentes do mundo", teatro compreendido no seu sentido maior, teatro que também abriga a dança.

Mas eu tive em São Paulo também... eu pontuei a minha formação com aulas, por exemplo, com a Denise Stoklos. Fiz em um momento aula com Sônia Mota, viajei para o exterior e fiz aula na escola de circo em Châlons-sur-Marne, fiz teatro Dimitri na Suiça, mas devo dizer que foram cursos, oficinas muito pequenas em relação ao tempo de permanência, não porque eu desgostassse, mas porque eu senti que em meu caminho, eu precisava de uma autonomia maior. E eu só encontrei realmente uma liberdade maior de desenvolver o trabalho com essas danças, quando eu me desapartei de qualquer dança, de qualquer linguagem formal. Na medida em que eu me aproximava da forma do clássico, da forma da

mímica, eu não queria. Eu queria era aprender os princípios e aplicar naquele universo que meu corpo já guardava. Então meu caminho foi dentro dessa estrada.

2 - A partir de 76, quando você inicia um trabalho mais autoral, quais as transformações que você considera bem pontuais e significativas nesse percurso, até essa síntese que a gente viu hoje, com a aula-espetáculo *Passo*?

R - Eu considero que o marco inicial, uma resposta já que eu dei, artisticamente falando, foi com o espetáculo *Figural*, mais do que com o *Reino do Meio Dia*, que foi o espetáculo que se apresentou no *Carlton Dance*, em 89, se me recordo. Mas quando eu criei esse espetáculo eu não tive uma sensação de plenitude nele e por isso logo em seguida criei *Figural*, que era espetáculo de dança também, mas que absorvia dança teatral, através de um personagem que eu criei chamado Tonheta. Foi um momento significativo, lá em 89. E voltando atrás, como nós já conversamos, aí no plano de aquisição de conhecimento... Você me pergunta no plano da criação. Então eu acho que é a partir disso, a partir do momento de *Figural*.

3 - E a vontade de trabalhar com outras pessoas se inicia quando?

R - Se inicia precisamente com o espetáculo seguinte que foi *Brincante*, que é um espetáculo de temperamento, sobretudo, teatral, de caráter teatral, mas que também abrigava a dança. E aí eu tive como parceira a Rosane, que já tinha sido parceira comigo no *Maracatu Misterioso* mas que a partir desse, continuou sendo por vários outros, no *Segundas Histórias*, que é a continuação do *Brincante* e depois, então, eu enveredei mais para os espetáculos de caráter musical, onde a dança era um dos elementos, mas não o coração do espetáculo. E nesse universo estão *Na Pancada do ganzá*, *Madeira de Cupim não Rói*, *O Marco do Meio Dia* (no *Marco do Meio Dia* a dança teve um pouco mais presente), *Pernambuco falando para o mundo*, *Lunário Perpétuo*, e atualmente o *9 de Fevrereiro*. O *9 de Fevrereiro* é um espetáculo que já, a meu ver, prenuncia o *Passo*.

Inclusive tem um trabalho coreográfico no *9 de Frevereiro*, que é a coreografia da *Melodia Sentimental* de Villa-Lobos, que a gente reapresenta no próprio espetáculo *Passo*.

4 - Além da aproximação da sua família atuando em algumas de suas produções, como se dá o contato de outros integrantes - que vêm da experiência com a cultura popular - nos seus espetáculos, como é o caso do *Passo*?

R - Olhe, no *Passo*, até por um determinado tipo de tradição, primeiro veio minha mulher, depois vieram meus filhos, minha filha, que dançou aqui hoje. A outra, a Marina, é namorada do meu filho e parte da formação dela foi no *Brincante*. Ela teve formação anterior ao *Brincante*, fez um pouco de ginástica olímpica, fez capoeira, e depois se adestrou no universo das danças lá, que o *Brincante* ensina. Depois eu tive a presença, por contaminação, de sobrinhos, que estão no *Passo*. Depois um outro dançarino que veio de Recife e se adestrou na dança através do frevo, o Otávio. Depois um casal de artistas daqui (ele era músico, depois começou a se dedicar à linguagem corporal), o Alício e a Juliana. A Juliana dançava, mas começaram a se interessar também pelas danças populares, viajaram para o Nordeste, ganharam uma Bolsa Vitae, fizeram um trabalho sobre o cavalo marinho. Foi esse o conjunto que eu realizei. As pessoas que procuram o *Brincante*, até o momento, no campo da dança, há mais pessoas que vêem no campo da dança popular um segmento da arte ou para recreação ou para manter sua cultura corporal em dia. Eu tenho encontrado ainda poucos bailarinos que se encontram nesse universo. Tem aparecido muito pouco, essa é a verdade.

5 - Nesses processos de composição coreográfica e dentro do *Brincante*, você considera que exista um método de trabalho específico?

R - Não, eu considero que nós estamos construindo esse método. Essas danças nunca foram codificadas de uma maneira, minimamente, que desse unidade, que desse estrutura a elas. Foram vistas sempre como danças folclóricas. E as melhores experiências que têm no Brasil de levar essas danças ao palco são feitas a medida em que elas são colocadas no

palco de uma maneira, como se costumava dizer, estilizadas. E isso foi feito de uma maneira muito bonita: O Balé da Bahia...em Recife, o Balé Popular... Mas a meu ver a colocação dessas danças era como se eu me apropriasse do universo popular, trabalhasse aquilo de uma maneira melhor e apresentasse para o público. O que eu procuro é criar, é transgredir esse vínculo, já, com a sua função popular. Porque uma dança popular, ela está inserida dentro de um determinado contexto: é o religioso, é o funcional... Ou seja, o funcional, eu canto, por exemplo, quando tô batendo côco, eu tô fazendo a ciranda na beira da praia... Então, eu vi nos movimentos, possivelmente nos passos dessas danças, algo que transcendesse essa sua funcionalidade. Então eu procuro criar um léxico com esses movimentos independente de sua situação folclórica. Quer dizer, pra mim não interessa mais se o passo que faço aqui é de caboclinho, de cavalo marinho, de capoeira, não me interessa. Me interessa uma letra, é um léxico, e determinadas características que eu absorvo do temperamento de se mover esses passos, que aí é onde eu diria que reside um certo temperamento, uma certa singularidade de um possível Brasil.

6 - A necessidade de construir o *Passo* surgiu de uma vontade trazer uma síntese, um referencial histórico da sua carreira?

R - Olhe, a dança pra mim foi um misto de coisas: eu tanto queria, quanto as forças que estavam ao lado me empurravam. Eu nunca disse: "Eu vou fazer um espetáculo de dança". Eu sentia necessidade, mas as coisas parece que conspiraram a favor. Por exemplo, o Prêmio Klauss Vianna foi, em princípio... ele não ganhou. Foi uma oportunidade que teve o *Brincante*. Rosane me questionou se não poderia entrar com o espetáculo, até para... era mais um espetáculo que beneficiaria mais os alunos do *Brincante*. Era um espetáculo ligado ao universo da alunada *Brincante*. Nós não ganhamos. Quando foi no fim do ano a Funarte, então, ou reviu ou por algum motivo nos reconvidou. Eu disse que dentro daqueles patamares, dentro daquela visão, a gente não poderia fazer exatamente, mas que eu poderia fazer dentro de outra maneira. E aí eles deram o aval e nós fizemos. Depois me inscrevi no Fomento e ganhei. Então as coisas vieram ao mesmo tempo, entendeu? Elas vieram juntas. Alguma coisa, sei lá, me atraiu para que eu fosse realizando esse trabalho. E embora eu seja

principalmente um músico, tenha uma rotina de músico, a dança é uma coisa que me atrai muito e a reflexão sobre ela também. São coisas que estão muito no meu dia a dia de artista.

7 - E o formato de aula-espetáculo, que já não é a primeira vez que aparece? Por que essa opção?

R - Pelo seguinte: primeiro por que eu não dispunha mais do grupo para fazer o trabalho. Depois como essa questão da dança brasileira ainda requer uma conversa, eu acho que é bom se falar sobre isso. Eu acho que levantar esses temas, levantar esse assunto enriquece. Eu me aproprio tanto do universo da dança, mostro a dança, mostro por onde a gente está e, ao mesmo tempo, procuro fazer um diálogo com as pessoas, que elas escutem. E gostaria muito de escutá-las, mas eu confesso que normalmente é isso que ocorre*, raramente eu tenho interlocutores, mas tudo bem. É assim mesmo.

8 - E a questão do Fomento? Além da questão financeira que é a mais eminente, qual a importância de receber esse prêmio na segunda etapa de seu projeto?

R - Questão financeira que é vital, né? Olhe, a dança, eu acho que ela tem um papel no Brasil, deve ter um papel no Brasil que tá começando a se realizar. Ou seja, a dança está tendo uma visibilidade maior, ela tá sendo um segmento, um campo artístico em que já começa a vir uma platéia que acompanha, coisa que não havia há pouco tempo atrás. E ainda mais pra nós, nós somos um povo muito dançarino, somos um povo com uma índole dionisíaca muito forte e, pra mim se manifesta, principalmente no universo do povo. O povo sempre festeja dançando, pelo menos na minha cidade. E tudo é motivo pra se tocar uma orquestra de frevo, pra se tocar um frevo. Isso não faz mal não, isso faz um bem muito grande às pessoas. Então, quando as instituições do Brasil, de ordem governamental instituem um projeto em que dá à dança, justamente aos bailarinos e coreógrafos um papel de maior visibilidade e na própria vida da cidade, a gente só pode ver isso de uma maneira muito bem-vinda. Então, eu acho que vem realmente num momento que é oportuno a dança

* Aqui, ele se refere à falta de perguntas e ou comentários provenientes da platéia.

estar presente. E é isso. A dança tem que ser mostrada em todos os seus quadrantes e falta mostrar um quadrante na ótica da dança brasileira. Então essa é minha "funçãozinha" um pouco com essa aula-espetáculo.

9 - Dentro deste contexto que você apresenta, gostaria de saber o que você entende por dança contemporânea?

R - O que eu entendo por dança contemporânea. Por um lado, historicamente, a dança esteve presente em determinados movimentos artísticos. Então, à dança clássica se sucede a dança moderna, à dança moderna se sucede a dança contemporânea, em que pese um pouco da presença do moderno dentro do contemporâneo, mas o contemporâneo é mais alemão, a dança moderna é mais americana. Como o nome sugere, a dança contemporânea era para atender contemporaneamente aquele momento histórico europeu. Mas a medida que o tempo foi passando, esse contemporâneo foi se cristalizando em uma determinada linguagem. Então, a dança contemporânea é uma determinada linguagem, claro que uma linguagem não parada, que absorveu e continua absorvendo várias vertentes. Nós temos contemporâneo do Limón, temos contemporâneo lá do início com a Mary Wigman. Não sei, me corrija se estou errado. Então é um contemporâneo que também, vamos dizer, se atualiza, mas é uma dança já com suas características. Então, nesse sentido, eu acho que ela virou uma continuação, virou uma língua de dança, mas que tem... que a gente pode ver a dança contemporânea dentro do fio da dança européia, da dança ocidental. Da mesma forma que a gente percebe Wagner, que a gente percebe Stravinsky, que a gente percebe Schröenberg, dentro da linha da música ocidental que começa lá desde Monteverdi, passa por Vivaldi, passa por Bach e chega até esse pessoal, a dança ocidental também tem uma trajetória que o contemporâneo também faz-se dela. O contemporâneo, a meu ver, não antagoniza com a história da tradição européia. O que antagoniza, de certa forma, o que antagoniza não, o que eu acho que fornece alguns outros elementos, é uma visão mais aprofundada da realidade de novo mundo. O ocidente ainda não se deu ao luxo de buscar o novo mundo. O novo mundo ainda não se encontrou com o ocidente. No caso da dança isso é

assim... o atestado que a gente vê na dança que se realiza nas nossas cidades é um atestado de que a Europa ainda continua com os olhos fechados para o novo mundo.

10 - Para terminar, você coloca que o lugar desse trabalho que a gente viu hoje, talvez esteja na dança brasileira contemporânea. Mas, você entende que exista uma dança contemporânea brasileira? Ou não?

R - Eu não posso falar com muita propriedade porque eu não quero correr o risco do desconhecimento. Eu não freqüento todos os concertos de dança. É possível que haja uma dança contemporânea brasileira. O que seria uma dança contemporânea brasileira? Seria uma dança contemporânea com certos signos de uma gestualidade, de um temperamento, de alguma coisa que diz respeito ao Brasil. Pode ser um território. Pra mim a grande questão é a seguinte: nós sempre nos apropriamos de alguma coisa da dança popular. A história da dança, da presença da dança brasileira no resultado de dança foi o seguinte: a estrutura do dançarino brasileiro foi criada dentro do clássico, dentro do moderno, dentro do contemporâneo e aqui e acolá. Alguns bailarinos, alguns coreógrafos se interessaram por algum segmento da dança popular, fosse a capoeira, fosse o candomblé. E eles assimilavam um pequeno corpus de gesto do movimento dessas danças e os incluía dentro daquele corpo estruturado, dentro de uma história que não era aquela história do candomblé. O que eu proponho é diferente. O que eu proponho é um corpo que nasça de uma estrutura dessa e dialogue com o mundo sem cerimônia. Mas ele vai ter um corpo já com estrutura, assim como tem o corpo do clássico que absorve outras coisas. Mas, a meu ver, esse passinho do candomblé, esse passinho da capoeira, sempre me pareceu uma coisa artificial, sempre parecia uma citação e eu espero, eu sonho com a dança que o Brasil não esteja como citação, mas que esteja como *indie*, como coração, substância de vida. Não sei se consegui, provavelmente não consegui ainda, mas eu me coloco nesse sentido e seguramente algum passo devo ter dado por mais que a minha vaidade aqui se presentifique.

Muito obrigada pela entrevista.

Entrevista com Carmem Gomide

Galeria Olido - Sala Paissandu - São Paulo - SP

Dia 01/10/2008 - 16h30

Carmem Gomide é graduada em Comunicação e Artes do Corpo pela PUCSP e estudou por dois anos no Joffrey Ballet, em Nova York, Estados Unidos da América. Trabalha nas áreas de dança contemporânea e performance. Integrou o elenco do Balé da Cidade de São Paulo (1988 a 1990) e do Balé Opera Paulista (1991 a 1993). Como bailarina participou dos espetáculos *Parsifal*, dirigido por Jorge Takla e *Aulis*, dirigido, por Celso Frateschi. Desde 1992 realiza trabalhos autorais como intérprete-criadora, tendo produzido as obras *La Danaide*, *Terra Estranha*, *Corpo Jubiloso: Carne Selvagem*, *Duas Pessoas*, *Adiamento*, *(RE)volta*. É fundadora e presidente da Cooperativa Paulista de Dança.

A entrevista com a bailarina Carmem Gomide foi realizada antes da apresentação do espetáculo *Corpo Erótico*, na Segunda Mostra de Fomento à Dança, em São Paulo.

Entrevistadora Ana Carolina Mundim

Carmen, obrigada pela disponibilidade em ceder esta entrevista. Ela está organizada em três etapas: perguntas sobre sua carreira; sobre o espetáculo *Corpo Erótico*; e sobre questões conceituais da dança, para que possamos tomar contato com o seu pensamento artístico de modo mais amplo.

1 - Você teve experiências variadas em sua carreira profissional que vão desde o intercâmbio no Joffrey Ballet até o Bacharelado em Artes do Corpo, na PUC, passando ainda por profissionais como Marcos Verzani, Liliane Benevento, Penha de Souza, Klauss Vianna, entre outros. Neste percurso, quais são as influências que você destaca como relevantes na construção do trabalho que desenvolve hoje?

R - Bom, eu começo a sonhar em ser bailarina com 9 anos, então, é realmente um desejo muito forte. Eu faço tudo que é possível pra sair de Ribeirão Preto, que é onde eu nasci, pra

ir onde as coisas realmente poderiam me dar essa noção do que é a dança. Acho que a dança pra mim recomeçou várias vezes. Acho que isso reflete muito meu currículo. Primeiro querendo fazer o balé clássico. Quando eu entro no Balé da Cidade... como uma espécie de única possibilidade que a gente tinha, naquela década de 80, era entrar pra uma companhia de dança. Não havia um mercado muito fértil fora das companhias. Quando eu entro no Balé da Cidade eu acho que tem uma grande influência de como eu vejo a dança. Eu venho com um desejo até de ser uma bailarina clássica. Eu volto de Nova York ainda com esse desejo.

Quando eu começo a trabalhar com Luis Arrieta, eu acho que Luis Arrieta foi uma pessoa que me mostrou um outro lado da dança, como ela poderia ser muito rica de significados. Foi o primeiro coreógrafo com quem eu me apaixonei, por ele, pelas questões que ele propunha como coreógrafo. Dancei todo o repertório dele. Foi a primeira grande influência pra eu me tornar uma bailarina contemporânea e, principalmente, já começar a ver que eu poderia coreografar, que isso poderia ser uma possibilidade bastante concreta na minha vida. Aquilo já começou a me instigar. A maneira como ele conduzia a coreografia, as questões, aquilo era bastante forte. Não fiquei muito tempo no Balé, fiquei três anos.

Quando eu saio do Balé muitas pessoas foram muito importantes. Acho que Klauss Vianna, Ivonice Satie. Eu tenho um encontro muito forte com ela, nessa época. Ivonice tava chegando de Genévre, de volta, com uma bagagem bastante interessante, como coreógrafa, como professora, pensando o corpo já de uma forma menos rígida. Acho que eu fui muito em busca disso: como esse corpo pode ser menos rígido? Menos do balé? Mas, ao mesmo tempo, super influenciada, ainda, por essa escola européia. Aí, o Klauss era uma paixão, assim, mas eu achava muito complicado, radicalmente ia pra uma coisa que quebrava completamente com a escola que eu vinha tendo.

Eu começo, aos poucos, a criar meu próprio repertório. O primeiro trabalho que eu faço chama "La Danaide", influenciado pela Camille Claudel, pelo trabalho de escultura dela, lá no Feminino da Dança, no Centro Cultural SP.

Aí eu comecei a ver que eu precisava experimentar um pouco mais as linguagens. Então eu fui fazer um musical com Jorge Takla, com coreografia da Claudia de Souza. Foi uma experiência muito interessante, pra ver como funciona, a cena... Acho que você vai pegando

uma cancha de produção, porque quando você sai de companhia você é um intérprete, você vai pegando mais a questão da produção como é, como é estar fora de uma companhia estável.

Depois fui trabalhar com o Celso Frateschi. Era pra fazer dança. Ele mudou. Então eu fui fazer aula de voz. Enfim, eu tive que me adequar à peça, que ele mudou completamente. Não ia mais ter dança. Ia ter apenas um coro de atrizes. Ele me convidou pra fazer esse coro, desde que eu fizesse um trabalho pra poder alcançar as alunas dele, da EAD, que estavam na peça. Fui fazer com a Mônica Montenegro, as aulas. Foi uma experiência muito interessante, porque com o Celso realmente a gente fez produção. A gente limpou... foi o primeiro espetáculo do porão do Centro Cultural, então a gente fez limpeza, selecionou materiais que ia usar na peça. Então realmente a gente fazia tudo: boca a boca, distribuição de filipetas... Foi uma produção mesmo. Como é você estar numa produção, onde você está sem nenhum tipo de apoio. Você está no mercado e você tem que achar seu público. Basicamente essa é a escola do Celso, essa escola que vem do teatro engajado, onde todo mundo faz tudo. Foi muito interessante esse trabalho do Celso. E nesse trabalho eu vi que meu negócio era dança mesmo. Eu fiquei muito infeliz de não dançar. Falei: "Acho lindo o trabalho de vocês, mas meu negócio é dança". E começo a procurar realmente outros caminhos, porém, eu sentia muito essa questão do desvalor que tinha em relação à dança, principalmente. Eu acho que o teatro, ele tem lugar garantido, aqui em São Paulo, principalmente. E a dança, aquilo me dava um incômodo muito grande: qual é o valor da dança? O que isso reflete na minha vida? Porque eu tô fazendo isso? Porque esse esforço enorme pra fazer dança nesse país?

E nesse questionamento, e fazendo um trabalho aqui, outro ali... Nesse meio tempo eu tive uma pequena companhia de dança, que chamava *Terra Estranha*, onde eu consegui juntar umas pessoas que estavam saindo de um monte de companhias. Fizemos uns 6 meses, 8 meses de trabalho juntos, em 92, 93. A Ivonice (Satie) coreografou, o Ismael (Guiser), eu. Foi o meu primeiro trabalho que eu fiz realmente uma coreografia para um grupo. Toda produção era responsabilidade minha. Eu ia com a carteirinha, com a pasta atrás das pessoas vender o espetáculo. Foi uma época que o SESC acolhia muito, então a gente fez no SESC alguns espetáculos. E eu fui vendo que diretora de companhia não era também a

minha praia, porque você desliga muito do fazer, do dançar. Você tem milhões de outras questões que você tem que ficar vendendo, você chega no teatro tem que ficar vendo parte técnica, então você também pára de dançar. Não era também o que eu queria, então eu parei com esse grupo porque eu falei: "Não, eu quero dançar, então tenho que achar essa situação."

Eu tenho três filhos, então, nesses intervalos que tem minha carreira, eu tava tendo um filho, parando um pouco pra pensar a respeito de tudo isso e aí quando abriu o curso da PUC, o Artes do Corpo, há dez anos atrás, eu entro. Sou da primeira turma de Artes do Corpo. Eu acho que o curso foi realmente a mudança na minha carreira. Até porque eu fui da primeira turma que foi uma turma muito especial. Posso falar isso sem falsa modéstia porque a gente pegou uma turma muito híbrida. Era um pessoal que já trabalhava, tinha todo o tipo de gente buscando um caminho. E a gente tinha muita liberdade nesse começo pra falar o que a gente achava, tirar professor, contratar professor. Os alunos realmente faziam uma avaliação do curso todo o semestre, então a gente tava muito próximo da direção. Na época o diretor era o Norval Baitello e a coordenadora era a Christine Greiner. Quer dizer, era um time, assim, dos sonhos. Só gente maravilhosa. O Norval vinha dar aula. Eles estavam apostando muito no curso. Então a gente pegou todo mundo pondo muita energia e eu tive a sorte de conhecer o Renato Cohen.

Fui fazer performance. Eu falei: "O que é esse negócio de performance? Vou entrar nesse negócio aqui." E tive a sorte de conhecer o Renato que foi uma influência enorme na minha carreira. Com o Renato questões filosóficas, que eu nem tinha coragem de colocar, elas encontraram terreno fértil, porque o Renato tinha uma generosidade de lidar com as questões: tudo era possível, tudo era arte, tudo era possível. Faça! Aconteça! Não tinha restrições. O Renato foi na PUC, assim... Na verdade eu acho que eu permaneci na PUC por causa do Renato. Porque chegou um momento ali dentro, que, como eu vinha da dança, era muito complicado pra mim. Eu já tinha uma carreira enorme dentro da dança, né? Você entrar num curso que, de certa forma, propõe uma dança mais básica porque tem que acolher todo mundo que tá chegando... Então pra mim era muito difícil ficar dentro da estrutura da dança. Mas mesmo assim eu fiz créditos de dança e performance porque eu

falei: "Não, essa é a minha formação e eu tenho que sair daqui com essa chancela de que eu fiz dança." E tinha muitas questões que na época eu também não entendia, questionava, não concordava, não concordo até hoje com algumas questões, mas o curso me fez ver que aquilo era extremamente importante.

A gente tem uma disciplina do Jorge Albuquerque, que até participou aqui das oficinas do Fomento com a gente, que é a *Teoria dos Sistemas*, que eu acho que é uma ferramenta fundamental pra todo o artista, que é a questão da complexidade, como a arte é lidar com a complexidade. E a partir dessa matéria também eu percebi porque eu queria tanto fazer aquilo, porque eu não desistia nunca e porque apesar de ter uma insatisfação, uma angústia, eu continuava, eu permanecia naquilo. Então eu vi que é essa a questão mesmo: é muito instigante lidar com arte. A questão da complexidade de como tantas coisas cruzam seu caminho quando você faz um projeto de criação. É muito enriquecedor. É realmente um desafio e aquilo passa realmente a nortear sua vida. Essas questões, na faculdade, me motivaram a reencontrar um caminho para a dança no meu trabalho, mas mais ligado à pesquisa, mas sem afastar (isso era difícil pra mim), sem me afastar das minhas raízes. Sem me afastar de toda parte que eu passei técnica. De certa forma, a universidade tinha um pouco esse papel de negar um pouco de onde você vem, o que você traz. Eram pessoas muito radicais. Eu falei: "Não vou negar meu passado de técnica mesmo". É impossível. Aquilo tava no meu corpo. Passei vinte anos fazendo aula de dança, de ponta, não tem como aquilo sair do meu corpo. E eu acredito muito também nesse caminho. E acho que são caminhos possíveis. A gente não pode porque escolheu um caminho eliminar todos os outros. Eu acho que isso que é bacana. Você tem vários caminhos, várias possibilidades. Acho difícil. Até as pessoas falaram: "Nossa, mas é muito complicado o que você quer fazer. Você veio de um caminho e quer passar pra outro, trabalhar com pesquisa." Eu falei: "Não, acho super normal." É difícil porque você tem que passar por uma quebra no corpo de todas essas questões porque você vai passar a transmitir um outro tipo de pensamento. Como o seu corpo vai refletir esse outro pensamento se você não traz uma outra formação pro seu corpo? Ele vai continuar refletindo a dança clássica, enfim... na técnica. Então essa quebra que eu fui fazendo, pouco a pouco, na Universidade. Começou na Universidade e depois que eu saí buscando alternativas de treinamentos, eu acho que isso foi fundamental.

Mas o germe começou na Universidade: tem que ser feito outro treinamento, tem que começar a pensar outras questões.

2 - Como você entende a pesquisa que realiza atualmente? Quais as transformações significativas que você enxerga neste percurso, desde a saída na Universidade até hoje?

R - Eu acho que o meu trabalho... eu venho tentando muito fortemente aliar realmente o maior número de coisas que acho importante na minha vida. Então eu acho que a questão da dramaturgia no trabalho é muito importante. Acho que têm muitos trabalhos hoje, em dança contemporânea, que vão para a pesquisa e se esquecem que tem dramaturgia, que tem um público. A gente depende de um público. Vai ver espetáculo que não tem ninguém na platéia... você cancela o espetáculo. A gente vive do público. A gente precisa mostrar o nosso trabalho. Eu procuro aliar questões da pesquisa, mas sem esquecer que a gente é uma arte de entretenimento também. A gente lida com o espetáculo, com o público. E eu não vou chegar na bilheteria e perguntar se a pessoa leu o Agamben, o Bonaventura, enfim... a pessoa tá passando na rua, ela quis entrar, quer dizer, ela tem que, de alguma maneira, conseguir entender, dialogar com aquilo que você tá propondo. Então isso é uma questão muito forte pra mim, quando eu tô fazendo o meu trabalho. Embora eu tenha questões muito complexas, busque autores... eu procuro, quando estou criando... vem muito forte pra mim essa questão da dramaturgia. Eu tive um professor muito bom na PUC que falava muito isso, que é o José Rubens Fonseca. Ele dá dramaturgia lá e ele propunha exercícios muito interessantes exatamente disso. "O que você tá falando, afinal?" Eu acho que a gente tem que ter um pouco mais de objetividade também ao lidar com a pesquisa, senão fica uma coisa que a gente afasta, a gente se afasta do nosso principal objetivo que é a comunicação. Por isso o curso até chama Comunicação e Artes do Corpo. A gente tem que comunicar alguma coisa. Eu acredito muito na arte transformadora. Você entra num lugar e sai diferente. Se você sair igual, provavelmente você não vai voltar pra ver aquilo de novo.

3 - O que você entende por dramaturgia da cena?

R - Nem sempre um processo narrativo linear, mas um processo onde haja pilares de mudança, onde a pessoa consiga se apoiar. Apoiar o próprio conhecimento. Tem trabalhos que seria a parte espacial, a parte espacial vai contando uma trajetória. Tem um trabalho que eu fiz anterior a esse que a dramaturgia tava muito mais no espaço. Então a parte especial era o que contava, o que acontecia nesse trabalho: ela foi daqui pra lá, de lá pra cá. Eram tatames que iam se transformando, então aquilo contava uma trajetória. Eu acho que no *Corpo Erótico* tem essa interação do vídeo do corpo, com a instalação (que são os panos). Você vai transitando de pilares, que aquilo vai tendo um reflexo na dramaturgia de como contar aquele trabalho. Você começa contando de uma forma, você vai trazendo aquele olhar, mas depois você chega no final e tenta surpreender, trazer uma outra coisa que a pessoa não está esperando. Eu gosto também muito de lidar com isso: o trabalho vem vindo numa direção e de repente ele dá um salto, vai pra outra direção, e como aquilo se junta. Eu acho que como juntar tudo isso é o que eu chamo de dramaturgia. Todos esses pilares que precisam estar presentes porque você acha que eles são fundamentais e de alguma forma eles comunicam uma trajetória daquele acontecimento. Porque eu também não acredito em personagem, não acho que é uma representação. Eu acho que em todos os trabalhos eu falo de mim mesma, eu me coloco mesmo como artista e como pessoa. Eu tô falando da minha trajetória de vida, das questões que eu vivi. Todos os meus trabalhos dessa fase pós -universidade e depois desse contato com o Renato, principalmente, que falava de arte e vida, dessas questões da performance, eu acho que isso tudo faz sentido pra mim, que nada tá separado. Por isso é tão importante, por isso você não vê só a vida sem aquilo. Aquilo é a sua vida, não tem uma representação. Você tá no palco. É você, não é uma outra pessoa, um personagem, é você.

4 - Nesse sentido, você fala também de dramaturgia do corpo. O que você entende por dramaturgia do corpo?

R - Quando o seu corpo está passando aquilo que seu projeto se propõe, mas sem passar por uma coisa, vamos dizer, embalada, por uma parte técnica, onde você vê a técnica, a

embalagem, mas você não vê a questão que tá sendo levantada. Pra mim a dramaturgia do corpo é como aquela questão acontece no corpo e não nos objetos ou na embalagem que você dá pr'aquele corpo. É como a densidade do corpo vai transmitir as questões do projeto, as questões que motivaram o trabalho. Porque eu só consigo trabalhar partindo de uma grande motivação. Se eu não tiver apaixonada pelo tema, a motivação vier de uma coisa que vem se revelando, eu não consigo partir pra um projeto de criação. Eu acho que pra trabalhar com um projeto de criação e pesquisa, você tem que realmente estar muito apaixonado pelo o que você faz.

5 - E sua pesquisa, então, está pautada nessa idéia da dramaturgia da cena e da dramaturgia do corpo?

R - Isso.

6 - Só para localizar, poderíamos dizer que sua pesquisa começa depois da sua produção coreográfica?

R - É. Eu acho que consigo classificar melhor... eu acho que desde meu primeiro trabalho era isso que eu buscava. Eu tenho os vídeos dos meus primeiros trabalhos e eles refletem muito que é essa busca que eu tô procurando, mas ainda isso não era claro pra mim. Isso passa a ser claro a partir de todos esses contatos que eu já falei.

7 - Você entende que tenha algum método ou sistema de trabalho que você veio construindo ao longo desses anos ou não?

R - Eu acho que lidar com a improvisação. Eu acho que é uma base, porque sempre parto da improvisação.

P - Proposta por você mesmo ou por outras pessoas... Cada trabalho é de um modo?

R - É. Eu sempre trago muito material. Então, o caso desse trabalho (*Corpo Erótico*). Eu trabalhei com a Mariana (Muniz). Tinham muitas propostas minhas, mas muitas propostas também da Mariana. Nesse caso específico do *Corpo Erótico*, as propostas eram mais minhas, porque foi um trabalho em que fiquei muito tempo sozinha. Eu trabalhava na *Cultura Inglesa*, que foi o Festival que me deu essa primeira oportunidade de desenvolver esse trabalho. Então eu fiquei em um teatro que eles me deram, muito tempo trabalhando sozinha. E a Mariana vinha mais pra pontuar, ela me ajudou mais a criar um roteiro desse trabalho. Meu trabalho anterior, o *(RE)volta*, que foi um trabalho também com a Mariana, ela teve um papel muito mais forte, de influência, de propor coisas. Esse eu já vim com uma questão muito mais pronta, até porque o Lucien Freud era um personagem que eu queria trabalhar com ele há muito tempo. Já tava no imaginário. As questões já estavam assim... lá atrás. Eu já tinha uma questão com ele, que tava meio adormecida.

8 - Eu gostaria que você falasse um pouco mais sobre a parceria com a Mariana Muniz.

R - A Mariana... eu trabalhei há muito tempo atrás com o Carlos Martins, que ele dá aula na Anhembi-Morumbi. E ele falava muito da Mariana porque eles são muito amigos até hoje. E era uma coisa interessante porque ele falava da Mariana, do trabalho da Mariana e eu não conhecia a Mariana. Aquela questão ficou pra mim. Eu fui fazer a Faculdade. Isso foi anterior à Faculdade. Um dia, quando eu saí da Universidade, eu pensei: acho que a Mariana é a pessoa que eu estou procurando nesse momento. Aí eu vi um trabalho dela, dirigido por ela, que eu gostei bastante, um trabalho da Claudia Palma. E eu achei que eu queria trabalhar com uma mulher como diretora e eu fui atrás da Mariana, meio sem conhecer, de fato. Eu fui atrás dela, propus. Ela já tinha visto alguns trabalhos meus, inclusive dirigidos pelo Renato, e ela topou. Falou: "Vamos começar esse trabalho." E eu gostei muito. Esse trabalho foi interessantíssimo, a gente ficou um ano juntas só na pesquisa, sem estrear.

P - Sem apoio financeiro?

R - Sem apoio financeiro. Depois que estreou o trabalho, ele ganhou dois prêmios: *Klauss Vianna* e *Caravana Funarte*. Foi um trabalho muito cuidado, teve uma repercussão muito boa, foi com música ao vivo a estréia, então teve toda uma coisa de um cuidado, e vários parceiros interessantes. Além da Mariana, José Luiz Martinez, músico, que faleceu no ano passado, super moço. Foi um monte de parcerias bem interessantes que a gente conseguiu trazer nesse trabalho. Bem na seqüência, eu ainda tava com o *Caravana Funarte*, eu ganhei o *Cultura Inglesa*. A gente tinha quatro meses pra fazer o trabalho porque você ganha em dezembro e tem que apresentar no começo de maio. Então, na verdade, eu escolhi a Mariana no *Corpo Erótico* porque era uma coisa que já tava. Já estávamos muito íntimas, já tinha uma intimidade que eu achava que não caberia outra diretora nesse momento, que eu tinha quatro meses pra desenvolver. Então foi um trabalho que eu fiz muito sozinha e a Mariana entrou muito mais pra me ajudar no roteiro, na dramaturgia, na questão da música, dos tempos (maior, menor...). Porque eu não gosto de trabalhos solo que são muito longos, que se estendem demais. Eu acho que faz parte da dramaturgia saber um pouco dosar qual é o tempo que você já comunicou aquela idéia. Eu acho que uma pessoa de fora, ela tem mais condição de te ajudar a fazer isso. Eu acho que você tem que, como artista, ter essa certa humildade de aceitar o olhar do outro. Eu acho que o artista que quer ser tudo, ele acaba pecando, porque de dentro do trabalho é difícil você ter noção.

9 - Você sempre trabalhou com diretores, certo?

R - Sim.

P - Por quê a opção do trabalho solo?

R - Eu acho que muito porque eu queria dançar. O mundo hoje, do jeito que ele está, do jeito que ele se apresenta, as condições de trabalho... o trabalho solo é um trabalho possível de se realizar. Muito mais pela questão das possibilidades. Em um grupo você tem que ter uma dinâmica.

P - Uma necessidade profissional de manutenção, de continuidade, de circulação...

R - Até por essa experiência toda que eu passei anterior. Eu fui vendo que se eu trabalhasse sozinha a chance de eu poder realmente dançar, me dedicar àquilo que eu gosto, fazer a pesquisa, trabalhar com autores que eu admiro, seria muito mais fácil. Em grupo você vai ter pessoas que não querem trabalhar com aquele autor, você vai ter que abrir mão também. Eu acho que trabalhar com pesquisa é sempre mais difícil em grupo. Eu acho que a carreira solo te permite ir muito mais fundo na sua pesquisa. Você tem liberdade, está sozinha, você pode pesquisar o autor que você quer. Então, eu acho que muito mais pela liberdade que o solo te dá. Eu acho bacana. Adoro ver trabalhos em grupo, acho bacana quem cria um grupo e começa a investir, mas não é o meu perfil.

10 - Voltando na questão do *Corpo Erótico*... a inspiração a partir do trabalho de Lucien Freud, como surge? Parte da idéia de trabalhar com o erotismo e posterior busca pelo autor ou ao contrário, a contaminação pela obra do autor gerou o tema do erotismo?

R - Na verdade, quando eu vi as primeiras fotos de trabalhos dele, não me veio nenhuma questão muito formalizada. Só me veio o impacto visual, o corpo que transmite muita mais uma singularidade, uma intimidade, e ao mesmo tempo, nenhuma crítica, uma ausência de crítica, porque todos os corpos... ele retrata todos os tipos de corpos, em todas as posições mais estranhas, pouco convencionais. Aquele impacto, aquela maneira como os corpos estão se posicionando é o que vem me chamar a atenção, primeiramente. O abandono, muito mais que o Erotismo. Aí eu começo a ler um livro do Bataille, que chama *O Erotismo*. Aí ele começa a falar de um erotismo completamente incomum, da questão do xamanismo, das religiões, da revolução industrial... tem um capítulo que vai falar só do SADE, como o SADE foi mal interpretado, na época que ele viveu, porque, na verdade, ele imaginava tudo aquilo, mas ele ficou preso metade da vida dele, então ele, na verdade, escreve muito mais da hipocrisia que ele vê, do que de uma vivência. Aí eu fui pesquisar

um pouco mais a obra, inclusive, do SADE, por causa disso. Aí eu comecei a ver que tinha, pra mim, na obra do Lucien Freud, essa questão do erotismo, mas por um outro viés, que não é esse que a gente está habituado a ver, porque isso que a gente tá habituado a ver nem é erotismo. Isso daí é pornografia, algo que está buscando resultado rápido, de impacto, banalização do corpo, uso, mercadoria. E não é disso que nenhum deles tá falando. Eles estão falando de um outro corpo, que é possível e que tá em todo mundo aquele corpo. Até mesmo a modelo, tem dias que ela acorda e ela tá um monstro, sei lá. Você vê até em entrevista que elas falam: "Tem dias que eu acordo, eu me sinto um monstro." Acho que o Lucien Freud deixou: "Vamos mostrar o corpo como ele realmente pode ser." Ele pode ser uma coisa jogada no sofá todo furado. Isso é a humanidade também. Isso faz parte da vida, das questões.

P - E qual a sensualidade disso também, né? Que está muito mais na valorização do corpo do que na banalização...

R - É muito mais ligado às questões ontológicas do corpo, da vida. Aquele corpo não necessariamente quer se mostrar pra outra pessoa. Ele tá simplesmente vivendo aquele momento. Eu tentei buscar essa questão de como um filósofo poderia trazer questões que ajudariam a ver a obra desse autor, que é um artista plástico, e provavelmente nem tá pensando nisso (risos). Às vezes eu falo: "Coitado do Lucien Freud se ele vê meu trabalho (risos)".

11 - Este tema vem como uma necessidade, uma motivação sua, ou surgiu como oportunidade a medida em que se abriu o edital da Cultura Inglesa?

R - Eu conheci Lucien Freud muitos anos antes de até pensar nesse edital da *Cultura Inglesa*. Eu tinha, inclusive, o projeto pronto. Eu tinha feito um projeto sobre Lucien Freud, que tava... era um projeto que eu fiz pra Faculdade, pra uma determinada disciplina e falei: "Esse projeto é interessante, acho que vou mandar pra *Cultura Inglesa*." Era uma coisa que eu já tinha escrito há cinco anos atrás.

12 - Eu gostaria que você falasse um pouco sobre como os conceitos entre a pornografia e o erotismo afetaram seu corpo no processo de criação.

R - Eu acho que o trabalho vai muito mais pra questão, isso até eu esqueci de falar, ele traz uma questão da pulsão de morte que o Bataille fala muito e isso permeou muito mais o trabalho do que as questões eróticas propriamente. Acho que é um trabalho que fala de morte o tempo inteiro. O corpo na sua possível finitude. Isso é uma questão que me preocupa muito, que me angustia muito. Todos os meus trabalhos, de alguma forma, passam por essa reflexão da morte. Eu perdi minha mãe e foi uma experiência para a qual eu não estava preparada. Ela morreu, eu tinha trinta anos, eu acho que era meio cedo. Por isso que nos meus trabalhos eu falo que entra minha biografia completamente. Nós sofremos um acidente na minha infância, eu fiquei muito pouco tempo com minha mãe porque ela ficou no hospital. Depois minha irmã... Eu fui a pessoa que fui poupada desse acidente, né, "poupada"... E quando as coisas se regularizaram, ficaram mais normais, e finalmente a minha mãe, finalmente eu achei que teria esse encontro com ela, ela faleceu. Então a morte sempre ronda a minha vida desde pequena. Eu estou sempre sentido uma coisa meio de um roubo: "Nossa, era pra eu ter vivido isso com mais plenitude, isso não aconteceu..." Um vazio. Eu acho que isso é uma coisa que eu também retomei com mais força nesses últimos trabalhos.

Começou com esse trabalho com o Renato, que era a questão do abismo, do vazio, se reflete muito no *(RE)volta*. O *(Re)volta* vai falar mesmo dessa volta a todas essas questões que causam a revolta. Aí chega no *Corpo Erótico,* nesse corpo que, pra mim, é um corpo que pode ser chamado corpo morto. É um corpo erótico, mas totalmente permeado de morte. Acho que o Bataille explica muito isso: a questão da morte, ela tá muito próxima do erótico. Há sempre essa idéia de morte. O orgasmo também tem uma idéia de morte: de auge, apogeu e morte. Os rituais xamânicos são totalmente ligados à morte.

P - A morte em vida, né? O desejo também parte desse princípio...

R - A morte em vida. Tudo acaba passando pela questão da vida, da morte, do auge, do interesse, do desinteresse.

13 - Você fala também sobre o tempo do erotismo. O que você considera o tempo do erotismo? Está dentro destas questões que você está levantando agora, entre a plenitude e a morte? Como você vê isso na construção do trabalho?

R - Eu acho que o que o Bataille fala é fundamental. A Revolução Industrial modifica totalmente o tempo do corpo. O corpo agora tem que cumprir um ritmo muito mais próximo de uma máquina. Toda vez que penso nisso, vejo que cada vez isso está mais presente (risos). E o tempo agora é do computador, que é mais rápido ainda que a máquina. Ele é muito rápido. Você não tem tempo pra nada. A questão do tempo é uma coisa pra se questionar mesmo. O que é esse tempo que a gente tá vivendo, que não se tem tempo, mas tem que ter tempo. Que tempo é esse? Eu acho que nas relações isso acontece muito... cada vez diminui o tempo dos casamentos, diminui cada vez mais, dura cada vez menos. As coisas estão... Não tem tempo para refletir sobre o tempo, sobre as questões acerca do tempo. Então eu acho que a questão do tempo é uma questão a ser pensada. Não proponho dar um veredicto acerca disso, mas levantar essa questão.

P - No trabalho você chega a fazer citações sobre a questão do matrimônio em relação a esse tempo de erotismo, não?

R - Ele passa por essas questões, mas não tá muito apontado, não é esse o foco. Ele passa muito pela questão... tem uma parte de um vídeo que ele é todo na água. Eu acho que a água é um elemento que traz pra gente o tempo de volta. Pelo menos pra mim, quando você entra na água... até porque a água, ela exerce uma força e você tem que se dar o tempo. Você não consegue sair correndo dentro da água. Você tá dentro de uma piscina, você tá preso de certa forma num outro tempo. Eu trago muito a água pro trabalho, eu acho que a água é um elemento que ajudou a pensar que é um outro tempo, mas que tempo é esse não

sou eu quem vou dizer. Eu acho que temos que pensar um pouco mais na questão do tempo nas relações

P - O tempo também cumpre essa função, de certa forma, que é lidar com esse outro corpo que está envolto...

R - É. Até um amigo meu falou: "É uma pena que você não dança tanto nesse trabalho." Eu falei: "Mas como não? (risos) Você é quem tem que voltar a refletir sobre o que é a dança." Porque justamente esta questão do tecido é extremamente... propõe pro corpo um desafio enorme. Aquilo é a pressão. Ele exerce uma pressão, ele exerce um controle. Eu acho que o trabalho fala muito também dessa questão do controle. A grua, quando ela vem, ela propõe um olhar, um foco, um controle. Quem tá no controle? Quem tá controlando? Quem tá sendo controlado? A questão do panóptico, do controle. Acho que isso também vem... o erotismo também tem muito essa questão. A pessoa tem um determinado gestual que ela quer controlar. O outro... Quem controla quem. Acho que essa também é uma questão importante do trabalho, de quem controla quem.

14 - Quando você fala de controle do corpo, gostaria de fazer um recorte sobre a questão técnica. Você coloca a importância de estabelecer quais as necessidades do corpo para um treinamento adequado na construção específica de cada trabalho. Eu queria que você falasse qual foi o treinamento encontrado para a realização do *Corpo Erótico*, além da improvisação?

R - Para esse trabalho tem sido fundamental fazer *Pilates*. Eu encontrei *Pilates* há alguns anos na minha vida e tem sido um treinamento importante pra mim. Porque o Pilates permite você não ter nenhum treinamento técnico, mas sim do osso, muscular, das questões do corpo mesmo, sem, necessariamente, passar por uma condição mais técnica, que dê um invólucro, uma roupagem, seja em peso, ou em pulso, enfim, cada técnica vai trabalhar com uma questão... eu acho que o *Pilates* vai trabalhar com uma questão que é mais simples até, questão do músculo, do osso, do posicionamento, da coluna, um pouco da força. Eu acho

que o Pilates me põe em sintonia com meu corpo pra depois eu conseguir trabalhar outras questões. Não há outro treinamento que eu faça além deste, até porque não dá tempo (risos).

15 - Eu queria retomar o comentário de seu amigo que dizia que você não dançava neste trabalho, para lhe fazer uma pergunta contextual. Atualmente uma terminologia muito disseminada é a da dança conceitual. Você entende que exista uma dança conceitual? Caso sim, o que você entende por dança conceitual?

R - Olha, eu não acho que a minha dança é conceitual. Eu acho que eu danço nos meus trabalhos. Eu acredito na minha formação, inclusive, toda ela influencia no meu trabalho. Isso tá no meu corpo. Anos de balé clássico. Acho bonito, acho que a dança traz uma questão estética interessantíssima que a gente não pode abrir mão. Acho que as pessoas têm ainda, inclusive no imaginário, essa questão com a dança, o corpo, o corpo perfeito, o corpo virtuoso. Acho que essas questões, elas tem que, de alguma forma, permear o trabalho. Isso não vai ser fundamental, mas permear o trabalho. Acho que a questão estética, ela tá na arte, de alguma forma. Eu acho que a performance, ela dá mais conta das questões conceituais e quando a pessoa quer trabalhar com a questão só do conceito, que também é uma possibilidade, ela tá trabalhando muito mais no campo da performance. Porque eu acho que a performance dá conta dessas questões muito mais do que a dança. Quando você fala de dança, está falando também de questões técnicas, de questões dramatúrgicas, de questões estéticas, muito mais como um universo, e eu acho que a performance te dá mais essa possibilidade de ir pro conceito. Essa é a forma como eu separo. Inclusive, eu tenho trabalhos que são de instalação e, meu trabalho de formatura, que fiz monografia e trabalho prático, era uma instalação. Eu falo: "é interface dança-performance", porque eu estou questionando, pondo esse trabalho em outro lugar, questionando o lugar do conceito no meu trabalho. Eu acredito, é claro, que hoje, quando se fala de dança, o campo é muito complexo, porque se você não está um pouco mais situado, assistindo coisas, você pode achar que um espetáculo que não se mova com virtuosismo não é dança, coisa que a gente sabe que é um conceito ultrapassado. Mas eu acho que a dança tem sim que trazer uma

questão ligada mais ao corpo e como isso acontece no corpo. Eu acho que pra mim o que define é assim: "esse trabalho poderia ser feito por uma pessoa, que não um bailarino?" Então eu responderia: "Não." Esse trabalho teria que ser feito por um bailarino. Como disse a Pina Bausch, quando perguntaram pra ela porque ela escolhe só bailarinos... "Porque ele até escova os dentes diferentes dos outros", ela respondeu. Eu responderia um pouco assim: eu acho que é um trabalho que teria que ser feito, de qualquer maneira, por um bailarino, então não pode ser feito por uma pessoa que está em busca só de questões de conceito.

16 - O que você entende por dança contemporânea?

R - Eu acho que dança contemporânea é quando ela é capaz de abarcar esta questão da complexidade, a complexidade do corpo, de trazer questões para o corpo. Onde a questão não está mais só na questão técnica, mas nas questões também de como se resolvem no corpo, na dramaturgia. Eu acho que ela vai refletir muito mais o universo em que você vive hoje. Eu acho que a dança contemporânea, ela tem que refletir o nosso momento, o nosso tempo. Não porque ela se chama contemporânea, mas acho que é um modo como a dança hoje, ela entrou num processo de transformação. Acho que a dança hoje reflete muito mais uma vanguarda do que o teatro. O teatro teve uma reflexão muito forte e parou. Hoje quem pegou as questões pra fazer uma reflexão sobre a cena, sobre o contemporâneo, sobre autores que estão refletindo sobre isso, acho que é o bailarino de dança contemporânea, que ele tá trabalhando hoje com pesquisa. Ele está muito mais hoje na vanguarda, em questões de artes cênicas.

17 - Você entende que exista uma dança contemporânea brasileira?

R - Eu acho que a gente sempre sofreu muita influência, da Europa, dos Estados Unidos, e hoje principalmente da Europa. Eu acho que os nossos artistas vêm buscando uma reflexão muito importante e ganhando um descolamento das questões européias. Eu acho que você já vê bailarinos apontando pra um trabalho bem autoral e bem descolado dos europeus. Mas eu acho que a gente tá num processo de contaminação sempre. Na dança, então, acho que

esse processo de contaminação é mais rápido porque já passa pelo corpo, então, aquilo já entra numa corrente de significação. Eu acho muito difícil falar em dança contemporânea brasileira. Eu particularmente acho que esse processo de contaminação ainda é muito forte. Acho que a dança européia ainda influencia muito nosso trabalho.

18 - Aonde você localizaria seu trabalho? No contexto da dança contemporânea?

R - Sim.

19 - Para finalizar, eu gostaria que você falasse qual foi a importância de receber o Fomento, além da questão financeira que é eminente, tendo em vista que é um prêmio da cidade de São Paulo, conseguido com empenho dos próprios bailarinos profissionais da cidade?

R - Eu acho que a Lei de Fomento foi uma lei fundamental pra dança em São Paulo, porque sempre São Paulo teve uma produção enorme, que acontecia dessa maneira desorganizada, pontuando aqui e ali. O Fomento trouxe um abrigo pra todos esses bailarinos que estavam ali fazendo sua pesquisa há anos, nessa luta. O Fomento deu uma segurança. Eu acho que ele trouxe uma credibilidade pra dança. É possível. Dança é conhecimento. Temos que investir nisso, porque é importante e é cultura. Então, traz uma auto-estima pra quem vem sempre se questionando: "Mas o que estou fazendo?". Sempre aquele dilema com os colegas que se formaram em Economia, por exemplo, conseguindo se virar na vida e você ali, patinando (risos). Então, acho que trouxe uma auto-estima muito grande para os bailarinos e pesquisadores. Acho que a Lei de Fomento é uma lei da auto-estima na dança. Trouxe o trabalho, viabilizou uma série de grupos "alternativos", que é uma palavra meio ruim porque ninguém é alternativo a nada, mas são pessoas que estão no mercado conseguindo trabalhar hoje de uma forma mais estável, graças à Lei do Fomento. Eu sou fundadora e presidente de uma Cooperativa de Dança. A gente tá vendo como isso reflete na vida do bailarino, como o edital movimenta a Cooperativa, como aquilo gera uma série de interesses, até, por esse mercado de dança. Ainda é muito cedo, estamos ainda no quarto

Fomento, mas imagine se em quatro edições já teve um movimento enorme, trabalhos circulando, trabalhos estreando, já movimentou os teatros. No primeiro semestre não tinha pauta em teatro, foi um dos probleminhas que a gente enfrentou: quase ficar sem pauta. A gente tinha edição do Fomento, mas não tinha teatro. A gente teve que fazer uma série de arranjos pra conseguir pauta porque encheu: Fomento à Dança, Fomento ao Teatro. Encheu a cidade de espetáculos. É de uma importância!

20 - E a relação com público tem sido positiva, em termos de participação?

R - O nosso edital era de circulação, então a gente conseguiu circular em teatros distritais: a gente foi pro Martins Pena, fez João Caetano, depois a Sala Crisantempo ofereceu duas semanas pra gente e aí viemos aqui pra Olido. Então a gente pôde ter uma idéia bem boa. Por exemplo, o Martins Pena, que é na Penha, que eu achava que era um teatro que eu não ia ter público, foi o que eu mais tinha público. Então a gente vê também que descentralizar, sair desse grande miolinho é importante, porque você vai pra um teatro como a Penha e tem muito público, gente interessada, as pessoas vêm ao teatro. A nossa experiência é que seria muito bom descentralizar ainda mais a produção. A produção ainda fica muito centralizada na cidade de São Paulo, e aqui nesse eixo, do centro, no máximo aqui (Olido), Sérgio Cardoso... eu acho que tem uma carência muito grande nos bairros. A gente não conseguiu ir pros CÉUS[14]. Até tentou. Mas tenho um colega que foi e disse que foi fantástico, foi muito interessante a experiência de ter ido pros CÉUS, então acho que a Lei ainda tem um papel que mais tarde a gente vai poder falar sobre ele. É meio cedo.

Ainda temos que lutar muito porque é pouco dinheiro e os grupos precisam se manter. Eu sei o que é você montar um grupo e ter que acabar com aquele grupo. É muito frustrante. Você ter um trabalho que tá indo e de repente você fala: "Não, não dá mais pra continuar com o trabalho". Tem que ter uma parte do edital que é só pra manutenção e aí o dinheiro não dá: você ter trabalhos novos, trabalhos de manutenção, trabalhos de circulação, é muito pouco o dinheiro. Então nós temos que lutar muito ainda pra melhorar esse orçamento, temos que sensibilizar ainda mais os vereadores, pra realmente... Mas fincamos já uma

[14] Os CÉUS são Centros de Educação Unificados na cidade de São Paulo.

primeira bandeira, super importante, que tá dando muitos frutos. Eu falei no meu relatório que eu acho que, justamente porque houve esse aporte de capital e de espetáculos, essas pessoas que administram teatros públicos também têm sua função mudada, porque ela não tem mais a função só de receber espetáculos, ela, de certa forma, também tem que estar ligada com essa questão fomentadora, com o entorno onde ela tá inserida. A gente percebeu isso no João Caetano. Tem tanta coisa acontecendo no entorno, tem hospital... mas ninguém sabe que ali tem espetáculos todo final de semana. Você vai perguntar na rua, as pessoas não freqüentam o teatro e estão do lado, são vizinhos. Então, isso é uma coisa que eu até coloquei no relatório. Esses teatros distritais têm que fazer um trabalho de bairro, pra quando chegar o trabalho, que tá chegando todo fim de semana, ele já ter um afluxo de público. Porque o máximo que você consegue de mídia, não vai acessar esse público. A mídia que você vai conseguir é muito pequena. Então acho que aumentar a mídia também é uma coisa que é um trabalho que a gente precisa, porque aumenta o número de trabalhos, mas não tem espaço em mídia. Então, como você vai divulgar seu trabalho? Como levar o público? As pessoas falam: "Ah, não tem público". Gente, não é que não tem público, não tem divulgação adequada. Divulgação adequada é assim, bater na cabeça da pessoa que aquilo vai acontecer. Sair no guia... a pessoa passa o olho no guia, ela vai procurar alguma coisa que ela já sabe o que ela quer, pra ver a hora. O guia não é um lugar onde a pessoa vai buscar um espetáculo pra ver. Então acho que a divulgação, do entorno dos teatros precisaria ser mais discutida mesmo, essas questões, mais profissionalizadas. Eu falo isso porque meu marido é jornalista, então a gente discute muito isso, eu sempre tenho um assessor de imprensa junto comigo. Todos os meus trabalhos, isso tá no orçamento. Muitas pessoas cortam esse orçamento, elas acham que é um orçamento caro, desnecessário. Eu acho que não, que o assessor de imprensa vai garantir um pequeno espaço que seja na mídia pra você mostrar o seu trabalho e isso pode ir amplificando. Conforme você vai fazendo um trabalho de mídia, aquilo vai ganhando um pouco mais de espaço também. Então é ir tentando trabalhar um pouco mais nessas questões que extrapolam o trabalho, que vão mais pra parte de produção e é uma coisa que eu venho tentando bater na tecla.

- Muito obrigada pela sua atenção.

Questionário Cia Nova Dança 4

Cristiane Paoli Quito

Galeria Olido - São Paulo - SP

04/10/08 - 15h

Em 1995 é fundado o *Estúdio Nova Dança*, em São Paulo, por Tica Lemos, Thelma Bonavita, Lu Favoretto e Adriana Grechi. A idéia era criar um espaço diferente para a criação onde o corpo pudesse estar "desterritorializado", ou seja, um corpo que alargasse fronteiras, na experimentação criativa, sem comprometer-se com nenhuma linguagem específica. Dentre outras experiências, o *Estúdio* abrigou, desde 96, pesquisas desenvolvidas por Cristiane Paoli Quito e Tica Lemas, com a *Cia Nova Dança 4*. O *Estúdio* teve suas atividades encerradas em 2007, mas a Cia permanece na cidade de São Paulo. Os trabalhos desenvolvidos pela *Nova Dança 4* sempre foram pautados na conscientização corporal e na improvisação (Tica Lemos introduziu o contato improvisação no Brasil), mesclando diferentes linguagens, como dança, teatro, música e performance. Seus trabalhos cênicos se constróem em tempo real, na interação dos intérprete-criadores entre si, deles com o público e com o ambiente. A utilização de espaços urbanos é uma constante no grupo, cuja preparação técnico-craitiva percorre a *Ideokinesis*, o Contato Improvisação, a Respiração *Sokushin*, A *New Dance*, *Clown* e o jogo teatral.

Em seu repertório, constam os seguintes espetáculos: *Um passeio no jardim* (1998), *Miragens* (1998/1999), *Sincrônicacidade* (1998/1999), *Águas de Março sobre Lina Bo Bandi* (1999), *Poetas ao pé d'ouvido* (1999/2003), *As 10+* (1999/2001), *Passeios...* (1999/2003), *Arcadas* (1999), *Ares do Rio* (1999), *Acordei pensando em bombas...* (1999/2001), *Performance de improvisação com Steven Paxton, Lisa Nelson e Renée Gumiel* (2000), *Tempo Real* (2000/2001), *Projeto Brincadeiras de Papel - intervenções cênicas* (2001/2002), *O Homem Cordial - Projeto não-lugar* (2001), *Projeto Danças na 24* (2001), *Experimentações* (2001), *Corpopalavra* (2002), *Palavra, a poética do movimento*(2002/2003), *Vias Expressas* (2004), *Experimentações inevitáveis* (2005), *Série antropofágica* (2006/2007), *Influência - primeiros estudos* (2008).

A entrevista com a diretora da *Nova Dança 4,* Cristiane Paoli Quito, foi realizada antes da apresentação do espetáculo *Influência - primeiros estudos*, realizada na Segunda Mostra de Fomento à Dança, em São Paulo.

Entrevistadora Ana Carolina Mundim

O questionário foi organizado em três partes: perguntas sobre sua carreira, perguntas sobre o espetáculo *Influência* e perguntas sobre seu trabalho no contexto da dança hoje (como você formula seu pensamento).

1 – No seu percurso profissional, quais foram as influências que você destaca como relevantes na construção do trabalho que desenvolve hoje?

R - Na verdade eu venho do teatro, né? A minha formação, por coincidência ou por trajetória de localização e de encontros, ela se deu muito pelo trabalho de máscaras. Desde a máscara neutra, passando pelas máscaras expressivas até chegar no palhaço. E isso me deu uma noção muito forte da relação do movimento do corpo, de construção das personagens e também da relação da improvisação. Eu tive a sorte de trabalhar com a Commedia dell'Arte também, que me fez entender o processo de improvisação, de uma maneira onde a personagem nasce antes, e depois se dá a relação de roteirização. Então, isso foi me dando um pouco uma noção de que o intérprete tinha que ter uma relação de autonomia muito grande. Essa é uma trajetória que acaba fazendo uma ponte quando eu encontro, depois de passar vinte anos de teatro mais ou menos, eu fazendo... Eu tenho uma formação externa, eu fiz Direito e daí eu fui encontrando o que eu desejava na formação de teatro. Fui fazendo cursos livres, me integrando a grupos, eu era atriz, depois faço produção, da produção começo a fazer cenário e luz, até chegar a dirigir de uma forma, também, que não era planejada. Sempre escutando, mesmo, o que a vida propõe. Fui fazer Philippe Gaulier, na França, depois na Inglaterra e quando retornei fiz alguns espetáculos já no aprofundamento da direção. Eu viajei em 88, voltei por volta de 90 e em 91 eu fiz *Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes*, que é um pouco um marco dentro do universo

que é o trabalho de máscaras, que era Commedia dell'Arte misturada com clowns. Era um encontro das duas linguagens, trabalhando com a Tiche Vianna, como parceria. Trabalhando sempre com a improvisação para um resultado final. Na verdade, tinha sempre o desejo e o questionamento da improvisação como resultado final, quer dizer assim, como resultado final aberto, até por conta da própria estrutura da Commedia dell"Arte, como historicamente ela tinha sido desenvolvida. Então tenho um grupo chamado *Trupe de Atmosfera Nômade*, onde a gente fica cinco anos fazendo pesquisa com o trabalho de palhaço, com o trabalho de tragédia, enveredando pra uma coisa da comicidade, mas sempre trazendo seu contraponto e criando espetáculos com um resultado final fechado. Quer dizer assim: improvisando para um resultado final fechado.

Quando em 95 esse grupo se desfaz, eu faço um ano sabático. Voltei à Europa e comecei a ver muito... fui fazer meio assim.. estudar por vias do ver... assistir... fui pro Canadá... fui aproveitando e vendo festivais, muita coisa... E ao retornar, por coincidência, eu encontro um grupo, fiz um grupo de teatro, e essas pessoas me apresentaram à Tica, Tica Lemos, que estava abrindo o *Estúdio Nova Dança* naquela época, junto com a Adriana Grechi, Telma Bonavita e Lu Favoreto. Ela veio fazer esse trabalho comigo, que era um infantil, chamado *A Banda*, com palhaços, tal e, na verdade, senão me engano, esse trabalho nem é efetivado, basicamente, mas ali ela começa a me mostrar o trabalho de improvisação dela. E ela já fazia esse trabalho de improvisação como resultado final, mas sempre em solo. E a gente se associa, eu me associo ao *Estúdio Nova Dança*, com a parte de teatro. Então realmente o *Estúdio* começa a ter uma abertura para o teatro e ali a gente começa a se influenciar, na verdade. O trabalho todo de dança começa a me afetar e o trabalho de teatro começa a afetar aquelas figuras e a ampliar-se dentro da relação do próprio *Estúdio*, do pensamento do *Estúdio*, num momento muito forte, muito intenso. Aí eu acho que começou uma mescla muito interessante.

E, na verdade, eu começo a ter uma influência do BMC, grande. Começo porque assim... pra mim já era... eu já tinha um trabalho com a Neide Neves, na verdade com o Klauss Vianna, mas mais fortemente com a Neide Neves. A Neide foi minha parceira em alguns trabalhos. A Neide veio... Klauss Vianna e Neide Neves vieram trabalhar comigo no Teatro de Bonecos que eu fazia, que eram os *Zurkzis,* junto com a *Cidade Muda,* que era um grupo

de Teatro de Bonecos importante por volta da década de oitenta, começo de 90. Depois ela faz *O Rei de Copas* comigo nesta *Trupe de Atmosfera Nômade*. Então eu já tinha um trabalho em que a preparação corporal era forte. Quando eu começo a fazer teatro, eu começo a entender que o esporte que era uma coisa que eu gostava, desde natação, voleibol, handball, o jogo coletivo tinha a ver nessa relação do jogo teatral e das dinâmicas. Peter Brook faz essa passagem não necessariamente com o esporte, mas com o futebol. A dinâmica me favorecia muito. Eu trabalhei com... meu primeiro professor foi o Janô, Antonio Januzelli, que é um personagem do teatro, no sentido da improvisação, muito forte. Então quando eu encontro a Tica e as meninas do *Nova Dança*, isso começa a ficar muito evidente: a necessidade do jogo improvisacional, mais as relações do entendimento dos sistemas corporais, que o *BMC* [15] proporciona. E eu começo a aplicar isso fortemente no meu trabalhado de teatro. Eu tinha uma equaçãozinha muito simples que era movimento-imagem, uma idéia, e eu começo a trabalhar isso de uma maneira consciente, da relação da percepção do intérprete, das imagens que seu corpo produz o tempo inteiro. É inerente, o tempo inteiro estamos produzindo imagens através das nossas sensações corporais. Então eu começo a aplicar isso dentro do teatro e da dança. E também a questão aristotélica do entendimento, do desenvolvimento de começo, meio e fim, que é um pouco da relação com *Canovaccio,* da Comeddia dell'Arte. Então, com isso a gente começa a fazer a apresentação dos personagens, conflitos, dissolução e resolução do espetáculo.

A gente começa a aplicar isso na... a fazer uma pesquisa na *Cia Nova Dança 4,* que chamava Núcleo de Improvisação, e nesse núcleo de improvisação nós tínhamos ainda outras pessoas. Foi em 96 mais ou menos, então tinha Wilson Aguiar, Luis Ferron, Lena Whitaker. Quer dizer, era uma outra conformação, pessoas um pouco mais maduras, mas percebemos que para fazer essa investigação, talvez as pessoas precisassem ter mais disponibilidade de tempo, porque realmente era um cavucar, naquela época. Como estruturar uma improvisação para o resultado final? E aí acabamos reestruturando esse grupo, que passou a ser nossos alunos que saíram dali. Então a *Cia 4* começa a se estruturar

[15] BMC : Body-Mind Centuring. Método desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen, baseado na aplicação de princípios de anatomia, fisiologia e psicologia, utilizando o movimento, o toque, a voz e a mente.

mesmo em 97 com essa configuração. São praticamente as mesmas pessoas até hoje: Diogo Granatto, Alex Ratton, Cristiano Karnas, que, na verdade, a gente faz um paralelo.

Em 96 eu sou chamada pra dirigir um espetáculo na *EAD*. Lá eu proponho pra fazer o primeiro espetáculo de estrutura aberta, com 24 alunos, entre eles estavam Cristiano Karnas, que hoje faz parte, Gero Camilo, Marat Descartes... uma porção de gente que hoje faz o teatro paulista aí. E ali a gente faz uma liga de contato improvisação, mais o trabalho de palhaço, mais o movimento-imagem. Então a gente começa esta investigação em paralelo com a *Cia Nova Dança 4*, que vai se estruturando e em 98 a gente faz um pequeno espetáculo que era *Um passeio no jardim.* Tinha 15 minutos ou 20 minutos que conseguia ficar vivo, vinte minutos de improvisação. Então Lívia Seixas, Diogo Granato, Cristano Karnas, Tica e eu. Mais tarde, em 2002, entra Gisele Calazans, Érika Moura. E aí os músicos. A gente teve um grande período que ainda trabalhamos com alguns músicos. Tem um núcleo de pessoas que gira em torno. E aí assim: a nossa brincadeira era fazer com que a improvisação parecesse uma coisa marcada. Então a gente vinha um pouco pra uma coisa mais clássica de desenvolvimento, com o espetáculo *Acordei Pensando em Bombas,* onde o Cristian Duarte também fazia parte. A coisa é meio quadradinha, achar mesmo a coisa de duos, trios, uma coisa mais fechada. E aí quando a gente consegue fazer um pouco uma comunicação... porque assim, a grande questão era que a gente queria trabalhar a improvisação, mas havia muito preconceito naquela época. Porque se divertiam mais as pessoas que faziam do que quem via. Então a grande questão era como fazer a platéia também se divertir e sentir isso. É um espectador que está ali interagindo, vendo aquilo, faz parte. Aquilo acontece aquela noite e depois adeus, acabou: "Hoje já foi, que bom que hoje já foi, ou que pena que hoje já foi, também." Porque se num espetáculo cartesiano a gente sofre das intempéries do dia, num espetáculo improvisado isso às vezes fica mais evidente.

2 - Potencializa o risco, né?

R - Potencializa o risco, mas também a intensificação é enorme. Essa é a proposta do jogo. Então a gente faz o *Bombas*, consegue uma comunicação bastante positiva, aí a gente se vê livre pra romper com tudo, e faz o *Palavra Poética do Movimento,* que a gente joga já a

estrutura de rizoma, trazendo a coisa do Deleuze e do Gattari, do corpo sem órgãos. E aí já vai pra uma ruptura das estruturas verticais, propondo uma estrutura horizontal.

3 - Você pode pontuar melhor como vocês se apropriam desses conceitos pra composição, pra estruturação de improvisação?

R - Nós treinamos muitos anos, quer dizer assim... primeiro a relação dos sistemas orgânicos do corpo pra poder ter um "vocabulário." Então isso: não deixa de ser um coletivo que tem uma mesma estrutura do pensamento de movimento. E aí vamos pra vários estudos corporais. Então a Tica faz esse pensamento inicial de corpo: contato improvisação. Eu trago todo trabalho de movimento-imagem, ligado a essa idéia de percepção de imagens, e trago o palhaço. A gente é alimentado por alguns improvisadores, como Steve Paxton, Katie Duck, que faz a coisa das entradas e saídas, traz um conceito das entradas e saídas, e nos alimenta muito. A gente se apropria disso, desse conceito de trabalhar essas entradas e saídas. Isso não quer dizer que a gente não trabalhasse já a arena. Trabalhava muito com arena no teatro, num jogo chamado *Cadema*, de *Commedia dell'Arte*, de um que sai, faz com duplas, de espelhos, enfim, vai se alimentando de um trabalho corporal e de espaço geográfico, e aí a gente começa a trabalhar as relações conceituais.

Então, pro *Bombas*, a gente começou a trabalhar as relações temáticas. Então para o *Bombas* a gente começa pegar as questões sobre Revolução. Nosso tema passa a ser a Revolução. Vai desde o que é a palavra Revolução, até a Revolução Francesa, a nossa incapacidade como brasileiro de fazer uma Revolução. A gente começa a pegar coisas políticas, começa a estudar qual é... na época, tava começando a vir o furo político, então a gente começa a se alimentar dos jornais, começa a pegar os assuntos que nos interessam, eu pegava muita coisa de tv, muita coisa de rádio, fazia uma compilação e isso nos alimentava. Mas sempre nesse sentido do que seria a estrutura política-organizacional do país e de São Paulo, principalmente de São Paulo. Aí a gente pega as coisas da Febem, mas sempre trazendo o aspecto de uma visão da classe média, que somos, e não querendo ser aquilo. Não é uma visão de fora, tentando um olhar de dentro, mas uma visão de fora realmente

sofrendo aquilo, a ação de afecção. Aí a gente estuda Spinoza, vai entendendo um pouco como essas organizações vão se dando e vamos também trabalhando um pouco em cima do Sérgio Buarque de Holanda, a relação do brasileiro. Mas sinto que como a gente trabalha a improvisação, a gente não tem que ser a outra pessoa, não tende a trazer outros personagens, mas tende a se colocar e, por isso, também tem um aspecto performático, de dar a sua opinião sobre aquele assunto. Nisso a gente vai... até que a gente chega trabalhando com Deleuze e Guattari, e mais tendo sempre o Rubens Rewald, como um dramaturgui, que, na verdade, era alguém, e é alguém que nos alimenta com os assuntos: vem, faz propostas de texto, faz propostas de discussões. E aí a gente vinha trabalhando uma dramaturgia, segundo as nossas necessidades. Então, por exemplo, no *Palavra Poética...* enquanto no *Bombas* era uma relação cartesiana ainda de buscar um desenvolvimento com começo, meio e fim, no *Palavra Poética do Movimento* a gente tenta... justamente, pega o platô do Deleuze e do Guattari, pega a área de rizoma e começa a fazer um espetáculo onde tudo... o desejo faz escorrer, escorre e corre. Então sempre que algo está se confluindo pra um clímax, a gente vem e corta. E, na verdade, a multiplicidade das coisas acontecendo e se sobrepondo. Isso dá um espetáculo bastante esquizofrênico. Misturado já também às coisas do corpo sem órgãos. As possibilidades das coisas não serem como são. Essa coisa de não ser contra os órgãos, mas sim ser contra a organização dos órgãos. Por quê não "desorganizar"? Falando bastante superficialmente. A gente entra nesse viés de uma desestrutura da questão do começo, meio e fim, e tudo passa a ser um grande meio. Isso tudo tem sempre uma estrutura de estudar os textos, e tentar trazê-los pro corpo. Então isso, assim: a gente faz o que a gente chama de compêndio. Pegamos vários textos que nos interessam naquele momento e trabalhamos em cima de onde a gente aponta os dados, que nos são principais, ou que nos são mais tocantes. E aí a gente começa a trabalhar tanto aquilo no corpo, a palavra no corpo, como naquela época a gente trabalhava também a questão da emissão sonora. Tudo isso é uma pesquisa grande, por exemplo, também, de como emitir o som, então, por exemplo, a coisa da emissão sonora dos órgãos. Como a gente tava trabalhando o corpo sem órgãos, a gente começou a trabalhar profundamente a relação da emissão do som através dessa percepção dos órgãos. Não é através dos órgãos, mas pela pressão, que a gente também trabalhava, trabalha muito o

contato improvisação. Então tinha isso: a imagem da palavra e a emissão através dos órgãos, pelos órgãos. Não é também uma emissão, não tradicional, mas sim pela emissão do diafragma. Aí vai toda a questão do diafragma, a questão da pressão orgânica do corpo, isso tudo transfere para a passagem da traquéia. Isso tem uma modificação pra gente poder dançar e falar ao mesmo tempo. Às vezes a gente sentia muito que a gente parava pra emitir a palavra, então a brincadeira era justamente conseguir fazer com que a emissão do corpo, fosse orgânica, que a emissão da palavra fosse orgânica como a dança. Então, que uma coisa não se cessasse pela outra. A gente faz todo um trabalho de emissão desse som. É interessante porque como eu sou uma pessoa de teatro, essa pesquisa acabou se alastrando bastante.

É muito interessante. As pessoas do grupo são todos bons professores. A Tica, Tica Lemos, principalmente, fez com que eles fossem se direcionando mesmo, porque pra viver de dança em São Paulo, não é fácil, é bastante difícil. Então, uma das maneiras de manutenção do grupo era com que... (e a gente tinha um espaço, o *Estúdio Nova Dança*) era que esses meninos pudessem também sobreviver através do que faziam e continuar a pesquisa. Então hoje em dia todos eles têm os seus grupos, são diretores de teatro, de dança ou de teatro, então tá tudo... isso foi muito disseminado. E é muito interessante como têm muitos grupos de teatro influenciados por essa pesquisa da emissão sonora, ou mesmo da relação de presentificação através do *BMC*, ou da *Ideokinesis*, que é um trabalho que a gente praticava lá no *Estúdio*. Então o que a gente faz é estudar o que nós estamos interessados no momento, ir a fundo, aproveitar o Rubens. O Rubens vem fazendo essas... ou eu ou quem está na direção, na investigação naquele instante, propõe a leitura de textos, o estudo de textos.

4 - Então, sempre as criações partem do princípio da leitura, de algo que move o grupo. Mas existe a intenção de se falar sobre um tema? Ou seja, existe o intuito prévio de se falar sobre um tema e as referências teóricas são trazidas a partir disso?

R - Isso. Ou aconteceram, também, algumas vezes, onde nós fomos convidados para fazer um trabalho... por exemplo, tinha o Ricardo Muniz, que ele era um programador geral do

SESC, e às vezes ele me convidava muito para fazer alguns eventos. E às vezes ele mesmo fazia uma proposta. Por exemplo, Deleuze e Guattari surgiram de uma proposta dele. Ele tava fazendo uma abertura... o Sesc quando compra um espaço, ele faz uma grande festa que não é nem a inauguração ainda. É só a abertura, num espaço esquisito geralmente. Eles compraram na 24 de maio, o antigo *Mappin*, *Mesbla*... não lembro mais... um desses. Ele propôs de fazer naquele espaço um grande não-lugar e ele nos trouxe a temática do Deleuze e fez um *dancing*. Tinham uns desempregados que ficavam procurando emprego ali e ele queria que a gente convidasse aquelas figuras pra dançar, mas que fosse uma dança que não era a dança de salão. Porque ele fazia uma coisa inspirada nos *dancings*, que tinham ali na década de sessenta, na década de cinqüenta, que era aquela coisa das *dancing girls*. A gente fazia num cenário da Daniela Thomas, que era terra, a gente fazia essa dança, convidava as pessoas para dançar. Era um conflito bastante interessante porque eram desempregados que não tinham pra onde ir, ficavam ali procurando emprego. E nós, vindos de uma classe média, com conceitos, etc, vindo pra dançar uma dança de contato. Mas ao mesmo tempo tinha isso: quando alguém entrava, saía, e aquilo dava novas confluências ou novas interferências e outras pessoas se coligavam. Ali foi um nascedouro de como... eu fiquei muito encantada com o texto e falei: "Vamos atrás disso. Vamos trabalhar, vamos em cima do que significa isso!" E era Artaudiano, então a gente foi atrás dessa. Pra nós, uma modificação também da relação corporal. De como jogar essa dança... a gente queria fazer uma ruptura de sair de uma coisa cartesiana e ir pra uma coisa de liberdade, mas não queria a liberdade pela liberdade. Queria um entendimento que, pra mim, na época, e acho que até hoje, nós vivemos essa ruptura o tempo inteiro e isso foi ficando muito forte dentro do grupo.

Às vezes alguém trás um tema e a gente aproveita porque, como é improvisação, a gente tá o tempo inteiro ligado a tudo que se oferece. Nós somos impregnados o tempo inteiro pelas estruturas, pelos textos, pelo momento. E aí, depois disso, a gente precisou voltar um pouco pra coreografia porque a gente começou a ficar muito horizontal, nada se fixava. Então fizemos um espetáculo que foi o *Vias Expressas*, que acontecia em cada cômodo do Estúdio. A tentativa era... nós estarmos cada um em um cômodo do *Estúdio* e a relação era dos pequenos acasos, das pequenas coincidências que ás vezes se confluíam numa mesma

história. E o espectador podia seguir quem quisesse e fazer sua própria história, criar a sua própria trajetória.

Aí a Ana Francisca Ponzio nos convidou pra fazer um evento no *Banco do Brasil.* Queria fazer o *Vias Expressas*, mas lá era pequenininho e eu falei: "Bom, qual é o tema?" Ela me disse que era dança-teatro, por isso ela estava nos convidando. Disse que tinha muita vontade de convidar a Maria Helena Ansaldi, pra Maria Helena Ansaldi abrir aquele evento. E eu disse a ela: "Então, me dá uma entrevista da Maria Helena Ansaldi.". Ela me trouxe o livro da Maria Helena Ansaldi, que chama *Atos* e a gente começou a fazer *Experimentações Inevitáveis*, trazendo alguns trechos, usando esse compêndio e já tentando voltar à relação mais vertical, não horizontal, mas ainda aberto. Buscando fazer começos, meios e fins, mas muito aberto no compêndio. A gente falava *Hamlet*, a gente falava... misturava depoimentos pessoais, fizemos durante um tempo também estudos de dramaturgia, de construção dramatúrgica em tempo real. E, depois disso, tivemos oportunidade de ganhar o *Funarte* e chamamos o Steve Paxton, a Nancy Stark Smith e a Lisa Nelson. De certa forma, gera *Influência.* Gera três experiências de espetáculos: um com Steve Paxton, um com Nancy Stark Smith e uma renovação do *Experimentações Inevitáveis*, que a gente faz com material da Lisa Nelson, que virou *Antropofágica 3*, que a gente ganhou o APCA, do ano passado, de 2007, retornando a uma coisa coreográfica, mas não diria cartesiana, um pouco menos...

5 - Com células de movimento previstas ou não? O que é esse pensamento coreográfico que você fala?

R - Não tinha células previstas. Falo como um jogo coreográfico, dado pela Lisa Nelson. Com vários... ela faz vários chamados, onde a gente trabalha de fora e vai pra dentro do jogo e as pessoas de fora, muitas vezes, chamam alguns comandos que modificam essas estruturas, como vai desde pausa, desde uníssono... Você pede, você tá de fora, você pede uníssono. Vai fazendo esse treinamento, recolocações, similaridades. Você vai fazendo comandos, então é um treinamento, não é uma coisa fixa. Nós treinamos isso e depois abre-se. Aí nós fomos profundamente no livro da Maria Helena Ansaldi. O que acontece? Nós

pegamos três capítulos que todo mundo sabia qual era a história daqueles capítulos e outros que cada um sabia aleatoriamente. Íamos para essa improvisação e treinávamos na palavra, em roda. Depois trabalhávamos com a composição. Então sabíamos que tínhamos núcleos: núcleo da família, núcleo da história da dança, núcleo da dança e do teatro, do casamento dela com Sábato, mas a tentativa, e a busca, era contar uma história e colocar também a mistura de nossos depoimentos pessoais. Porque, a medida em que fomos estudando a Maria Helena Ansaldi, percebemos que a dança e o teatro não se modificaram muito em termos de dificuldades, etc. Então o jogo era contar uma história, que não necessariamente era a da Maria Helena Ansaldi, mas que se misturava à da Maria Helena Ansaldi, porque ela era mais o eixo. Então muitos dos depoimentos às vezes não são dela... são criações dos meninos, misturados às suas histórias e a história do outro, num misto entre verdade e mentira.

6 - Como chegam no *Influência?*

R - No *Influência* a gente decide que ia fazer uma coisa crua, que era se utilizar pura e simplesmente do trabalho do Steve Paxton e da Lisa Nelson, principalmente, com algumas coisas da Nancy Stark Smith. Fazer no silêncio, sem música. E fazer uma relação de imagens e movimentos desta influência em nossos corpos.

7 - A influência do trabalho com eles?

R - Exatamente. Como eles vieram nos modificar.

8 - E por quê a opção pelo silêncio?

R - A opção do silêncio foi porque quando o Steve veio, eu propus a ele que a gente fizesse um espetáculo em silêncio. E, na época, foi interessante... porque ele questionou um pouco porque fazer em silêncio. E eu queria fazer em silêncio porque a gente vinha de um momento de muita fala, os músicos... então eu achava importante a gente fazer um resgate

do movimento e trazer toda a explosão no movimento, sendo que a gente tinha posto muita música. Como é improvisado, todo mundo entra conforme lhe dá a necessidade e a percepção de vontade. Eu tinha uma pergunta mesmo: como a gente conseguia sustentar um espetáculo em silêncio? E nós, naquela época, fizemos um espetáculo com ele no *Consolação* (SESC), duas noites, e fizemos em silêncio e foi muito interessante. Porque ele achava muito conceitual fazer em silêncio. E depois ele mesmo disse: "Nossa, não foi tão conceitual como eu imaginava." Porque acho que ele tinha uma idéia um pouco dos anos sessenta, acho que lá de trás um pouco. E, na verdade, a gente tinha uma necessidade de... eu trabalho muito com a busca de uma comunicação. É claro que não é garantido sempre, mas essa é a busca. Então, como a gente tinha feito esse trabalho com ele em silêncio, eu resolvi que a gente faria em silêncio de novo. Porém, quando a gente começou, eu entendi que uma das grandes potências que tinha acontecido na diferenciação do nosso trabalho, na comunicação do nosso trabalho, era a tentativa de contar uma história, porque durante um certo tempo eu não tinha preocupação de contar uma história, mas sim de explodir uma história, mil histórias. E aí influências... o Steve trouxe pra gente um material de coluna, que é um trabalho específico dele. Toda vez que eu via os meninos fazendo esse material de coluna me dava uma sensação de suspense. Aí eu propus que a gente fizesse também uma influência em cima dos filmes de suspense. Então o *Influência* tem uma influência também do cinema, do cinema de Hitchcock.

9 - É a história do processo corporal que eles trazem (Steve e Nelson), influenciando no trabalho de vocês com as imagens?

R - Exatamente. Com a questão do movimento-imagem. Aquela imagem traz... então tem um movimento básico da coluna que dá sensação de você sempre tá olhando pra... e tem isso: esses movimentos eram feitos no chão e eu achei tão bonitos os movimentos aplicados. Na verdade é uma série de movimentos que são movimentos de aquecimento, de treinamento, não necessariamente aplicados à dança. E eu entendi que eles podiam ser movimentos por si só, que contivessem já, dentro de si, uma imagem, e que se a gente aplicasse uma sensação, uma respiração, a gente também tinha uma amplificação dessa

imagem, trazendo um tema, um conteúdo. Então, a brincadeira foi fazer a influência também do cinema. A gente começou a brincar com isso. Na verdade nós fomos além do...

10 - Algum filme específico?

R - *Um corpo que cai.* Mas têm outros filmes também que a gente... mas o ambiente é mais Hitchcock. Aí tem Brian de Palma, mas Brian de Palma também já é influenciado por Hitchcock. Então vai um pouco essa tendência.

Já faziam anos, desde 95, que eu não fazia cenário. Fazia, quando eu fiz alguns outros espetáculos de teatro, porque a *Cia 4* sempre trabalhou também com arquitetura, tentando resolver a questão da relação do intérprete com a arquitetura do espaço ou do vazio. Você faz um cenário super interessante, depois pra você viabilizar a feitura do seu espetáculo em outros lugares, o carreto é caro, essa estrutura não se adapta ao local. E a *Cia 4*, quando nós começamos a trabalhar, a intenção dela era de que ela não impedisse a feitura em lugar nenhum. Então realmente a gente trabalha na rua, em espaços exíguos, aonde for... em espaços super abertos, praças, enfim... a nossa busca é a assimilação. Teve um período enorme que nós trabalhamos com a relação arquitetônica da cidade, nós íamos na Praça da Sé e treinávamos lá, misturados ao público mesmo.

Então eu acabei fazendo uma estrutura onde eles se jogam: esse corpo que cai. Aí acabou tendo o Diogo, que há alguns anos vem trazendo a estrutura do Parkour.

11 - Como vocês organizam essa preparação técnica, que passa por *Ideokinesis*, Palhaço, *BMC*, Máscara, *Parkour*, *BBoy*? Como isso tudo se organiza numa preparação técnica?

R - Durante muitos anos era eu trazendo algumas informações, a Tica trazendo informações, a gente treinando, a gente experimentando, questionando, trazendo novas formas do fazer, que não são aquelas coisas estritas. É um pouco o experimentar, o transformar, o retornar, mas são sempre estruturas que já, de alguma forma, tem uma... quase são estruturas clássicas, onde a gente bebe ali e depois acha novos caminhos. Chegou

um momento que é isso: eles estão maduros, então chega uma hora que cada um começa a trazer seus experimentos. Eu chamo a *Cia Nova Dança 4* como uma matriz. A gente começa a pesquisar, dela saem coisas que são jogadas fora, pra fora, e depois essas coisas voltam modificadas. Então teve um período onde a gente se propôs, nesse trabalho da vinda do Steve, da Lisa, durante esse projeto, também era beber o que esses intérpretes da *Cia 4* tinham vivenciado externamente e tinham trazido pra dentro. E passamos a trabalhar coisas que cada um trazia. Nessas, veio o *Parkour* e esse foi um elemento muito forte de trabalho que ele também tá posto aqui no *Influência*. Alguns... super verticalizado, por exemplo, o trabalho de respiração que nós fizemos, que é a respiração do *Aikidô*. Então, a Tica que é uma mestra em Aikidô e o Cristiano Karnas e a Erika, que fazem toda uma aplicação da respiração dentro do teatro, trouxeram isso também. Então a gente vem bebendo agora da maestria desses meninos que saíram daqui e trazem isso de volta.

12 - Esses elementos se misturam nesses momentos de encontros ou em determinados momentos alguém vem com esse material?

R - Depende um pouco. Nós temos dois dias de ensaios que são quintas e sextas, esses são nossos dias. Às vezes a gente tem períodos, como foi a vinda da Lisa, em que ficamos um mês trabalhando. Quando veio o Steve também. Aí têm explosões de tempo de trabalho. Mas teve um período, por exemplo, onde a gente só trabalhou, quase um ano, a gente só trabalhava a técnica, as coisas por nós já trabalhadas anteriormente e dessas relações que os meninos estavam interessados. Então, às vezes eram três vezes por semana, às vezes duas vezes por semana, onde a gente trabalhava a repetição desse treinamento, de retornar coisas que a gente treinou lá atrás. Porque também é isso, né? Hoje não somos mais iguais, então como é que você relaciona de outro modo, de outra maneira? Porque a improvisação, claro que ela pode se dar... nós podemos nos encontrar e fazer esse jogo improvisacional acontecer naquela noite, naquela hora. Mas nós somos uma companhia que propõe uma relação temática. Nossos espetáculos, eles têm relações temáticas, eles não são simplesmente a relação de encontro. A gente tenta produzir uma dramaturgia. Então, pra isso, a gente não combina a relação de movimento, mas obviamente nós conhecemos o

movimento. Temos movimentos comuns, de estudo comum, e conhecemos uns aos outros, o que dá uma dinâmica possível de uma relação diferenciada nesse contar. Eu tenho trabalhado muito, em vários lugares, essa relação da improvisação. A gente trabalha muito pra parecer normal, fácil, mas é uma coisa bastante difícil de ser feita porque mesmo você conhecendo, mesmo você tendo uma estrutura de vocabulário comum, as combinações são infinitas, mesmo tendo uma limitação. Acho que é que nem aquele cubo, aquele quadrado que você fica ali. Existe uma limitação, porém essa combinação é enorme, é infinita. Tem sim um esquema... O que acontece agora é que quando esses projetos são possíveis e viáveis através de uma Lei de Fomento, de um edital da *Funarte*, a gente não fica restrito a dois dias de ensaio. A gente passa a ter mais dias de encontro. Às vezes fica isso. Sempre essa sensação: "Pô, se a gente tivesse um cotidiano comum." Óbvio que a gente vem sempre com uma relação idealista, como acontece na Europa.

- Deveria ser a relação natural.

R - Por quê que tantas companhias são tão absolutamente geniais quando você vê a relação de movimento? Porque essas pessoas, elas estão pra isso. A relação de sobrevivência, ela é muito cruel. Mesmo o Fomento, ele não dá conta de todas as nossas necessidades. Hoje em dia, na cidade de São Paulo, o que você ouve mais é a palavra cansado, exaurido, porque as pessoas estão em todos os lugares a toda hora. Por outro lado também tem uma relação da própria explosão da coisa. Hoje em dia somos todos chamados pra fazer outras influências, trazer nossas descobertas em outras esferas. Assim como cada um também já tem o seu próprio grupo. Mas essa relação de conseguir fazer um projeto, verdadeiramente projetar, e ir a fundo... porque ele não se torna só aquilo. Ele dá novas possibilidades.

- De certa forma, vocês conseguem manter a pesquisa durante esses anos, com alguns momentos de maior profundidade...

R - Sim, de maior profundidade com um tempo, um espaço de maior profundidade.

13 - Você pode falar um pouco mais como entra a questão do processo colaborativo? Tem a sua direção. Além disso, ainda há a condução da Tica ou isso foi mais no começo? Como fica essa relação "hierárquica"? Esse olhar de fora conduzindo, mas ao mesmo tempo todos contribuindo... Como se dá isso?

R - Tem uma reflexão. Eles me chamam de chefa. Sou a chefa.

14 - É a escolha?

R - Não sei se é só a escolha, mas é uma profusão de... "Ah, e se a gente fosse por aqui!" Quer dizer, tem um aguçado na pesquisa também porque eu sou muito movida a desafio. Às vezes eu não vou por uma coisa... podia às vezes até fazer uma coisa mais fácil. Por exemplo, mesmo no nosso trabalho, se fosse falar: "Vamos pegar as melhores cenas". A essa altura a gente faria uns absurdos de coisas já pré-estabelecidas, mas é a nossa natureza o correr o risco, o inesperado, o não sabido. É interessante, eu falo: "Por que eu vou..." Por que eu sei fazer, eu sei fazer uma coisa marcada, sei também que quando faço, eu faço... mas eu não sei se é isso. Quer dizer, nada é certo, nada é contido, as coisas... a vida é assim. Ela esvai-se na mão. Essa coisa da eteriedade do trabalho me encanta muito, acho muito interessante. Isso não quer dizer que não sofra as agruras dessa eteriedade. Mas ela é real. Então tem um lugar que é esse do desafio. "Por quê que a gente não cai por esse canto?" Talvez eu pudesse pegar só os elementos do Steve, da Lisa e pudesse fazer um grande encontro de improvisação. Não, mas a gente inventou de fazer... então vamos fazer uma dramaturgia buscando a coisa do cinema, trazendo essas relações, ampliando mesmo. Então existe isso. O pensamento da Tica, ela tem um pensamento corporal que sempre é aonde a gente também trabalha uma palavra final. Só que os meninos estão também muito fortes, tanto na relação dessa criatividade da relação temática, como na relação do pensamento corporal, de propor questões ou de solucionar questões. Só que a maestria da Tica é absurda. O entendimento da leveza, do peso. Isso aí é uma coisa que ela já traz há muito tempo, tem um olhar muito fino.

Mas hoje em dia não sou só eu. Por exemplo, uma delícia... teve uma época que desde escrever projeto, fazer tudo, éramos nós duas, principalmente. Hoje não, hoje somos todos nós. Nós discutimos uma idéia, daqui há pouco Gisele vai e direciona um projeto, o Diogo pega e já estrutura um pensamento, Alex a mesma coisa, Cristiano, Erika. Já tem um patamar que é assim. Talvez eu dê uma palavra final ainda, mas por puro... não sei se hábito, mas eu diria até um pouco de respeito deles. E tem uma coisa assim: quando eles fazem um espetáculo, são eles que fazem. Eu não faço o espetáculo. Eu penso o espetáculo com eles, eu treino com eles, mas quem faz o espetáculo ali na hora são eles. Eu não vivo aquele instante. Vivo nos meus desejos, nas minhas frustrações, nas minhas alegrias. Então eles têm uma autonomia que ultrapassa essa questão de ter... Acho que por isso que eles me chamam de chefa, porque no final das contas eu não sou a chefa. Quer dizer, quem tá tomando as decisões ali, na hora mesmo, são eles. Eu sempre digo a eles assim: "lembrem-se de que eu também faço o espetáculo e eu gostaria de me sentir representada." Tem alguns critérios estéticos que: "Lembrem-se que de preferência não ou de preferência sim. Vamos trazer esse lugar."

15 - E como é dado um ponto final dentro da estrutura coreográfica improvisacional que vocês organizam, especialmente em um espetáculo como *Influência*, que é em silêncio?

R - Como assim o ponto final?

- Como vocês organizam o momento de terminar a finalização?

R - O fim do espetáculo? É um grande desespero.

16 - Sim, porque é a relação do jogo, né?

R - É a relação do jogo. É um entendimento entre quem tá fazendo a luz e quem... a pessoa que faz a luz, ou que opera o som são muito importantes, são quase diretores cênicos. Então

essa relação é uma escolha também. Quem tá fazendo a luz também tá fazendo escolhas do que deve ser visto, do que deve ser escondido... se bem que eles têm um treinamento muito forte de entrar ou sair da luz por desejo próprio. Então mesmo que o iluminador queira te colocar, você pode sair o tempo inteiro e isso virar uma perseguição. Mas é um entendimento conjunto de que a dramaturgia se deu. Isso é muito difícil. Porque pra um, talvez, a dramaturgia se colocou, pra outro talvez ainda tivesse o desenvolvimento. Mas como a improvisação é muito aberta, então às vezes eu saio da coxia, imaginando que eu vou fazer a complementação daquela cena, mas no meio do caminho alguém me interrompe e me leva pra um outro caminho. Essa escuta e esse entendimento do que é que estava, o que cada um fez, como um conjunto daquilo se deu, é bastante delicado, é muito delicado, principalmente no silêncio. Porque na palavra, de costas, você tem essa noção. Quer dizer, musicalmente se direciona. Você tem um clímax mais emotivo, mais intensificado. Na relação do silêncio não. Então, por exemplo, hoje, aqui, em geral, eu peço bastante que eles venham pra fora, pra olhar de fora, pra poder entrar também, ver de fora, porque da coxia é super difícil, mas não é impossível. Agora é isso. É um jogo de risco.

- É a relação do olhar e do sentir e de colocar o corpo em percepção constante.

R - E de confiança, né? De pura confiança.

A gente chama *Influência - primeiros estudos.* Nem é o produto final. Eu gostaria muito de trabalhar o aprofundar desta dramaturgia. Acho que tem muito detalhe pra trabalhar e um entendimento do que é essa relação dramatúrgica, dessa percepção de como a gente vai terminar essa história, como a gente constrói. Então eu gostaria muito... até são projetos que a gente quer fazer de continuidade de aprofundamento da relação dramatúrgica.

17 - O que você entende por dramaturgia do corpo e o que você entende por dramaturgia da cena?

R - Na verdade, acho que eu entendo um pouco... pra mim elas não são separadas, elas são complementares. Na medida que eu tenho um entendimento dessa imagem produzida pelo corpo e todo o desenvolvimento do que um corpo pode dizer, ela, somada a outros corpos, traduz a cena. E a cena tem uma relação de construção de desenvolvimento de um plano maior estruturado para uma história ou para a ruptura de uma história. Toda cena tem uma relação de conflito. Você querendo fugir ou não. Ela pode até ter uma relação de paralelismo. As coisas acontecem em paralelo. Mas elas sempre vão confluir para algo que seja solucionado, resolvido. No corpo eu acho que esse conflito se estabelece quando você escuta a sua sensação. Talvez por isso eu insista tanto nessa relação da imagem e da sensação, porque ela vai trazer um aflorar de infinitas emoções que vão produzir a possibilidade de muitos "quens". É um pouco isso. A relação dessa dramaturgia do corpo pode ser independente da história que eu conto, porém ela vem a serviço da história que se deseja contar. Eu não consigo, não tenho formação estrita da dança. Não sou uma coreógrafa, apesar de acabar induzindo a uma coreografia. O meu pensamento esbarra muito na formação teatral. Nesse sentido, pra mim, essa estrutura de conflito e de solução é bastante forte, bastante presente.

18 - Bem, voltando um pouco... você colocou que o Steve Paxton falou da questão da dança conceitual e do medo que ele tinha em relação a isso. Você entende que exista uma dança conceitual? E, caso sim, o que você entende por dança conceitual?

R - Não. Acho que, talvez, seja uma nomenclatura que entrou mais como uma possibilidade de defesa. Porque às vezes a gente embarca muito num estudo, numa relação de conceito e não consegue comunicar. Acho que talvez essa tarja, venha mais nesse sentido. Por outro lado, não se dá pra simplesmente... Mesmo que eu fale : "Eu vou dançar porque eu quero dançar." O que me motiva? Qual a relação de motivação? Uma pergunta: o que motiva dançar? É a vida? É a alegria da vida? É a tristeza da vida? O que for... Isso tem algo que dê um embasamento. Porém, toda essa relação do entendimento, do estudo, do aprofundamento, das relações do que já foi estabelecido, daquilo que está para ser estabelecido, os confrontamentos de informações, tudo isso pode me oferecer um

entendimento mais profundo de como eu posso fazer essa comunicação. Então, acho que quando usei essa tarja, era mais no sentido do preconceito mesmo. Difícil responder porque às vezes eu vejo trabalhos, e pode ser que a gente incorra nisso também. Mas eu vejo trabalhos que têm bastante aprofundamento, mas não têm comunicação.

- No corpo?

R- Exatamente. Não têm comunicação no corpo. Então às vezes fica separada a relação de conhecimento do pensamento e conhecimento do corpo. Isso às vezes se separa. Às vezes a gente tem trabalhos corporais maravilhosos que também não têm uma estrutura que esteja embasada o suficiente para nos levar a novas reflexões, a novos pensamentos. Quando as duas coisas se encaixam é uma delícia. Porque... um corpo preparado, ele é sempre vivo, principalmente se a gente tem a idéia... por exemplo, uma pausa consciente e sabendo porque a pausa está sendo oferecida, pode durar, pra mim, dias e vai ser muito interessante. Porque é esse saber: qual o conteúdo estou oferecendo? Nem que seja a percepção total de que este corpo é vivo, que existe uma pausa externa, e eu tenho o mundo muito intenso e rápido e fluido dentro do meu corpo. Pra mim isso também é conceitual, no sentido da relação da compreensão do que você é feito. Qual a sua relação com a gravidade? O que é também a relação conceitual, né? O que é o conceito? Quais são essas dimensões? Eu não sei.

19 - Voltando ao trabalho, você acha que vocês encontraram um método específico de composição ou não?

R - Não sei se é específico, mas é bastante... é próprio, é próprio.

- Que seria...

R - Nomear é difícil.

- Sim, mas trabalham a partir das pontes com o jogo, da relação com a dramaturgia...

R - Eu acho que é a multiplicidade de todos esses tópicos que a gente veio... é uma somatória de conhecimentos e de treinamentos e de vivências. Eu acho que a gente tem, sim, um método de trabalho muito claro, tanto assim que eu os aplico em outros trabalhos. Estou com um espetáculo de Beckett na *Escola de Arte Dramática*, onde eu aplico muito do que a gente faz aqui. E ao mesmo tempo eu vou lá e estudo Beckett e, com certeza, meu trabalho, de novo, a hora que eu pegar a Companhia *Nova Dança 4,* nessa relação dramatúrgica com mais tempo, eu vou trazer esse entendimento que eu tive ali, trabalhando Beckett só nas indicações. No *Ato sem Palavras* são só indicações, você não tem palavras, não tem diálogo, são só indicações. Maravilhoso, maravilhoso.

- São comandos de jogo?

R - Ali... nem chega a ser comando de jogo não... Ali é estrutura mesmo. O ator é arremessado da... são ações. São ações que viram uma coreografia. São ações teatrais que estabelecem uma relação coreográfica, com o movimento. Foram percebidos, foram assimilados, foram somados, vários tópicos de conhecimento da interpretação, da relação com a dança, da utilização do espaço, da emissão de comunicação. Vários tópicos que foram somados e estão nesses corpos e estão na nossa maneira de pensar. Mas eles têm uma distinção metodológica que vira uma só, que se soma e vira uma só. Então, nesse sentido eu acho que a gente tem um jeito próprio de fazer. Quando eles não são aplicados como um todo, se sente falta dessas estruturas. Porque é isso: se você pega só um jogo de entradas e saídas e faz, sem aplicação da possibilidade do palhaço, onde um erro pode ser um acerto, você pode ultrapassar essa linha e jogar isso a seu favor, e modificar. Vai desde o trabalho de contato improvisação, aonde a relação de toque com o outro se estabelece. Por exemplo, eu trabalho... a medida que eu aprendi... desculpa se eu tiver me alongando... mas a *Antropologia do Teatro*, como trabalha o *Lume,* essa coisa da exaustão. A medida que eu aprendi a estrutura do *BMC*, da *Ideokinesis*, eu entendi que eu podia chegar no mesmo ponto sem chegar à exaustão. Ao contrário: na relação de energização, mais a respiração, o

trabalho da respiração do *Aikidô*, pela energização, pelo relaxamento. A filosofia é "relaxar para estar vivo". Então a gente trabalha com uma coisa onde teu corpo pareça fácil. Teu corpo tem uma tonificação, mas ele está relaxado, ele está disponível, ele está poroso. Então tem uma série de estados físicos, estados emocionais, que essa somatória de conhecimentos faz chegar a essa relação de estado presencial. Estado presencial, disponível para reconhecimento de um quem. De um quem que... hoje em dia mesmo no teatro, eu não consigo fazer uma coisa super desenhada de personagem. Não me agrada hoje em dia. Ele precisa ficar um pouco poroso, ele precisa ficar possível de outras relações. Não de se criar outros personagens necessariamente, mas de passar por novos estados de sensação. Não sei se você assistiu ao *Aldeotas*. O *Aldeotas* pra mim é uma síntese de um trabalho entre a dança e o teatro ou teatro-dança. Ali é só dança, e as personagens, elas são traduzidas mais por uma relação de desenho no espaço e da sensação da imagem da palavra, onde você constrói, o espectador constrói todas as suas imagens concretas e, ali, é só, praticamente, uma indicação. Então, existe sim um jeito próprio de se fazer. E tenho a impressão de que entre nós existe uma retroalimentação do que é isso. Tanto é que eu sinto dificuldade.,. precisaria até escrever porque já se misturou tanta coisa que às vezes fica até difícil saber de onde veio cada elemento.

20 - O que você entende por dança contemporânea?

R - Eu não entendo nada. Eu acho que eu não entendo nada de dança contemporânea.

- Onde você acha que se localiza?

R - Na verdade, o meu entendimento de dança contemporânea acho que vem um pouco da liberdade de novos corpos traduzirem o espaço do gesto, do movimento, e de nessa nova tradução construírem um novo vocabulário. Novo vocabulário de tradução sobre a vida. Porque eu acho que a gente dança o tempo inteiro tentando fazer essa tradução gestual. O que eu entendo é que alguns... o balé clássico tem todo um vocabulário de dança, vocabulário de movimento e que, de novo, fazendo ali os encaixes, você tem uma infinitude

de possibilidades, assim como tantas outras danças e artes marciais, que se transformaram em dança. E a medida que a gente vem trazendo novas possibilidades, acho que a descoberta do chão é uma libertação, dentro da possibilidade dessa comunicação gestual. E essa coisa dos corpos, da infinitude de corpos, que possam estar nesse conjunto de comunicação. Agora, me falta mesmo um conhecimento mais profundo da dança. Talvez eu conheça mais o teatro. Eu me empresto. É interessante. Eu acho que eu me empresto da dança pra poder articular melhor o meu teatro. Queria ter mais até... Teve um momento no *Nova Dança* que eu acho que eu tive mais proximidade.. então, de ver, de estudar, de estar mais presente. Eu tenho dificuldade das conceituações, na verdade, isso não que dizer que eu não beba, que eu não estude, que eu não trabalhe, mas sabe de... de estruturar, nomear. Eu sinto que talvez por isso que eu faça tanto o trabalho de improvisação. Eu tenho um pouco de dificuldade de amarrar as coisas.

21 - E a New Dance vem como essa libertação também?

R - Eu acho que sim. Ela é o facilitador. Ela veio como a oportunidade.

22 - Oportunidade de trabalho com a improvisação?

R - Pra mim a improvisação vem antes. Aconteceu uma coisa comigo, porque é isso, assim: como eu trabalhei com as máscaras, a máscara neutra te dá essa possibilidade. O teatro é gesto, ele é movimento, ele é estrutura gráfica no espaço, ele é. Então a estrutura gráfica... um diretor quando marca uma cena, ele está marcando uma estrutura coreográfica. Ele está estruturando um modo de ler a cena.

23 - Como você vê a contribuição da *New Dance*? O que ela traz de elementos novos para essa estruturação que você já tinha do teatro?

R - Ela vem trazer, pra mim, toda essa capacitação de uma consciência corporal, de um insistir num corpo que não seria apto a se movimentar, a ter prontidão. Então é assim:

"Escuta, vamos aqui que a gente acha." Vamos nos elementos dos sistemas, vamos numa liberdade de movimento. Aceita o seu movimento, aceita o seu corpo, aceita um entendimento da explosão desse corpo. Ela vem mais nesse sentido pra mim. Ela vem um pouco numa caminhada. Pra mim ela vem numa oportunidade de encontros, ela vem numa possibilidade de abstração, de subjetividade. Aí eu não sei se é a *New Dance*, ou o que eu entendo como um todo de dança contemporânea Ela vem nessa oportunidade de ruptura das interfaces entre as linguagens. Porque existe uma tendência ou existia uma tendência à segmentação. Foi muito difícil durante um certo tempo, ter vindo do teatro. Por exemplo, eu vivi no *Estúdio Nova Dança*, durante um tempo, e eu continuava fazendo teatro. E as pessoas de teatro falavam: "Onde você está? Cadê você?" Eu dizia: "Estou aqui na esquina." Eles achavam... Muita gente de teatro achava que eu tava fora. Hoje tem gente que acha que eu só faço dança. Na verdade, meu teatro tá lá, só que ele tá totalmente impregnado dessa dança, que é a *New Dance*. Muito provavelmente porque é daí que eu vim mais estruturada. Mas é daonde exatamente? É uma coisa que já existia e ela é fortificada? Eu não sei exatamente. Eu realmente não sei. Mas o que eu sei é que um dos meus trabalhos maiores é transitar sobre as interfaces do circo, do teatro, do teatro de bonecos.

Eu comecei a dirigir no teatro de bonecos porque eu entendia de máscaras. E, muita coisa do teatro de bonecos, eu entendi na dança. São as coisas das articulações, essa questão das imagens do movimento, desse manipulador interno, desse observador interno, da relação do movimento da dança. Eu sinto bastante dificuldade em... eu acho que, assim... nesse sentido, eu acho que a Tica talvez fosse a pessoa mais indicada a estar aqui. Porque talvez até por isso eu não tenha... eu bebo muito da fonte do que me foi dado por ela, do entendimento na relação dos corpos, mas talvez eu esteja só confusa.

24 - Uma última pergunta: dentro desse contexto, você trouxe a relação de um momento em que vocês estudaram a questão da brasilidade por meio de Sérgio Buarque de Holanda. Além disso, traz essas experiências com pesquisadores europeus que são, o tempo todo, contaminação para a *Cia Nova Dança 4*. Eu queria saber se

você acha que existe uma dança contemporânea brasileira? Caso sim, o que a faz estar nesse lugar territorializado?

R - Eu acho que existe sim. É uma coisa que eu sinto um pouco... São Paulo é uma cidade cosmopolita, de uma influência européia muito grande. Acho muito louco quando as pessoas questionam uma influência européia numa cidade como São Paulo. Escuta, eu não sou nordestina. Lá também existe a influência européia, mas não tenho essa coisa tão chão, tão evidentemente brasileira da miscigenação. Porém, ao mesmo tempo eu sou talvez mais miscigenada do que tantos outros, porque eu, como paulistana, paulista, eu sinto bastante isso. Eu lembro também... porque, assim..: " O que é dança brasileira?" Eu acho que a dança brasileira é uma miscigenação. O meu código de entendimento, mesmo que ele tenha recebido muitas influências da relação européia, ele tem uma tropicalidade, ele tem essa relação antropofágica. A gente aqui é um grande sorvedor. Essa é a nossa essência. De sorver. Sorver. Então não tem como separar. Agora é inegável que o nosso clima tropical traz modificações a essa dança, traz intensidades diferentes, traz um humor diferente, traz uma outra percepção. Então assim, acho que dentro disso, até nossa maneira de jogar, ela é diferente. Nós temos uma relação um pouco diferenciada... nós somos menos rígidos pra começar. Então isso... se eu começo a trabalhar... por exemplo, nosso jeito de improvisar, é totalmente diferente. Apesar de ter tido muita influência desses americanos, Steve Paxton, nossa maneira de jogar é diferente, nosso *timing* de relação é diferente. Isso pra mim é brasileiro. Nosso corpo, ele vem já estruturado de uma ancestralidade brasílica que não tem jeito. Eu vejo, por exemplo, o Ângelo Madureira e Catarina fazendo uma codificação de movimento dentro da relação coligada com o balé, ou da estrutura mais clássica, mas, ainda assim, com uma estrutura bastante desenhada dessa relação do clássico com o frevo. Onde nasceu o frevo, então? Qual a influência? É impossível negar essa influência porque ela já vem de berço, ela já vem da estrutura essencial. Eu tenho dificuldade de não me sentir brasileira. Eu sou brasileira. É assim que eu entendo o mundo. Eu entendo o mundo segundo as minhas sinapses brasileiras, quer dizer, de todas as codificações. Então, como é que eu não faço... eu digo que é muito interessante porque uma vez veio um francês, agora não vou me lembrar o nome dele, ele viu o nosso trabalho e aí chegou de canto: "Dá pra

tocar mais música brasileira?" Mais sambas. A gente tocava era o Bocatto, o Faria, um trio maravilhoso, o Celso Nascimento. "Mas dá pra ser uma coisa mais..." "Escuta, mas você quer o folclore, você quer o folclore brasileiro? Então isso não é o caso". Se é nesse sentido, hoje em dia nós não temos a rede internet? Perdeu-se as barreiras, mas isso não quer dizer que eu não tenha uma clareza do que é ser brasileiro. Eu acho que o nosso trabalho, apesar de todas as influências, ele é bastante brasileiro, com um jeito muito próprio de fazer.

25 - Eu teria ainda uma pergunta sobre o *Estúdio Nova Dança*, mas não sei se você ainda teria tempo de responder. Como se deu o nascimento do *Estúdio Nova Dança* e o que o levou a encerrar as atividades? Porque, de certa forma, os grupos continuam vivos, alguns com as mesmas características, ou pelo menos próximas, e outros se dissiparam, de algum modo, mas as pessoas estão aqui fazendo dança, com um germe muito forte do que foi plantado ali.

R - Eu chego um pouco depois. Claro que eu sei e posso te contar a história. A Tica e a Lu Favoretto, principalmente, se encontram e desejam ter uma sala de ensaio pra fazer seus ensaios. São amigas, conhecidas, que desejam fazer um local de ensaio. Nessas, elas encontram a Adriana e a Telma. Então, dividir as coisas talvez fosse melhor do que seguirem sozinhas e elas começam a procurar. Encontram um espaço ali na Treze de Maio, começam a fazer uma reforma, e obviamente a junção daquelas cabeças começam a estruturar coisas. Cada uma dali com características bastante claras e diversas umas das outras: a Tica e a Adriana Grechi vieram da *New Dance,* na Holanda, a Lu Favoretto do Klauss Vianna e a Telma Bonavita, eu não me lembro exatamente, mas vem de uma dança clássica e contemporânea. Então elas começam a se juntar e começam a ter questões de trazer gente, começam a ter um pensamento que vai florescendo em termos do espaço. Essa coisa de criar as *Terças de Dança.* Quer dizer, o *Estúdio Nova Dança*, ele foi realmente um precursor de muitos movimentos. Mesmo essa coisa de fazer as *Terças de Dança* que eram essas pequenas cenas curtas de trabalhos ainda não terminados ou trabalhos que já tinham sido terminados, mas que não tinham espaço pra mostrar, a formação de público... Aí

começam a trazer também esse espaço que é de uma confluência de encontros, de pensamento e as aulas em si. Eu chego um pouco depois, acho que uns seis meses depois e aí a gente começa a ter essa intersecção com o teatro. Ali começam a acontecer os núcleos. Tinha uma *Cia Nova Dança*, que era a Tica, a Lu Favoretto, Georgia Lengos, que dançavam dirigidas pela Adriana Grechi. Tinha um outro núcleo que era a Telma Bonavita e o Cristian Duarte. Durante algum tempo eles apresentavam juntos esses dois espetáculos: *Quase Funda* e *Lembranças da Queda*. Ali começou a flutuar muita gente interessante do universo da dança. Gente que já tinha se estabelecido com coisa, gente que tava interessada em construir algo. Foi ponto de encontro também de muita gente do teatro, por conta dessa coisa da minha ligação com a *EAD*. Então as pessoas vinham. O *Estúdio,* ele teve uma força, eu acho, que também deu inspiração para o nascimento de outros estúdios, das pessoas terem coragem de estabelecer estúdios e novas linguagens. Não sei se, talvez seja até pretensioso, dizer novas linguagens do fazer da dança, do fazer do teatro, trazendo um questionamento, mais do que um pensamento. Às vezes a gente não sabe, a gente não tem, às vezes tem assertividade, mas não tem exatamente a concretude do que se está fazendo, mas aquilo está naturalmente se desenvolvendo entre as relações, entre os pensamentos. Vinha muita gente de fora, no começo do *Estúdio*. Sempre teve essa vinda que era muito saudável. Muitas discussões que aconteciam, até naturalmente, por conta dos eventos que se tinha. Era também um espaço de mostrar o trabalho, da gente se infiltrar umas nos trabalhos das outras. Então o *Estúdio* teve uma vivacidade muito grande, virou um ponto de encontro mesmo, muita gente se fez ali. As *Terças de Dança* foi muito importante, eu acho. Não só as *Terças*, mas também as *Jams*. Aconteciam as *Jams*. Eram muito legais. E o bar. O bar do *Nova Dança* também era um lugar onde a gente se encontrava. Aí o seguinte: aconteceu durante, acho que imaturidades naturais do entendimento do movimento de cada um. Por exemplo, Telma logo se desligou porque foi ficar um ano na Holanda. Uma necessidade de estar lá e depois, quando voltou, o *Estúdio* tinha caminhado de maneira diferente e ela teve dificuldade desse reencontro. Daqui há pouco, tinha dificuldade, tinha uma questão muito grande sobre a localização do *Estúdio*.

Tinha uma coisa interessante. Nós tivemos até apoios pra fazer os nossos trabalhos, como estrutura de trabalho, de criação, mas o *Estúdio* jamais recebeu um apoio financeiro pra sua

existência. E nós, fazíamos, quase teve um momento que a gente começou a fazer caridade. As pessoas pediam bolsa, a gente fazia uma espécie de permuta e quando chegava lá no final do mês, final do mês, ou final do ano, a gente tinha tirado dos nossos bolsos pra fazer aquilo viver. E houve um momento em que nós começamos a dar aula nas universidades e o *Estúdio* ficou carente da nossa presença. Então articular, estruturar toda essa engrenagem, ficou maior do que a gente. Houve um momento em que isso... Então... ele era muito simples, por um lado, mas era uma estrutura que precisava de dinheiro, precisava de uma organização estrutural econômica base, que, às vezes, a gente queria ser artista e tinha que dar conta de resolver questões graves administrativas. E às vezes a gente teve ajudas, como foi da Dora Leão, como foi da Pepita Prata, que foram nossas administradoras, mas que não necessariamente resolveram todas as questões. Então isso sempre foi uma pergunta, uma pergunta muito interessante. Como, às vezes, um trabalho etéreo, de um fim tão rápido, como um espetáculo, às vezes, conseguia um apoio, e uma estrutura, tão fundamental e fundante, nunca conseguiu. De formação, porque a gente formou muita gente e, te digo, formou mesmo na base da vontade, do amor, do carinho por aquilo, sem, inclusive, entender o que estava fazendo. Entendendo sempre à *posteriori*, sabe? Então chegou uma hora, nós olhamos para as nossas vidas e estávamos esgotadas e aí dissemos: "Escuta, como é que a gente pode continuar? Dá jeito de continuar? Talvez a gente tenha dado a nossa contribuição aqui e talvez daqui há pouco a gente retorne." Mas o projeto *Nova Dança*, ele continua. O pensamento, as companhias, o encontro.

O *Estúdio* acho que é de 95 ou 96... acho que é 95 até 2007, comecinho de 2007. Assim, ele finaliza em 2006, aí a gente dá uma rabichadinha com a vinda do Steve, pra fazer o espetáculo.

Obrigada pela entrevista.

Questionário Giz de Cena

Galeria Olido - São Paulo

05/10/08 - 11h

A *Companhia Giz de Cena*, iniciada em 2005 pelas bailarinas Lívia Império, (também integrante do *Balagandanças*), e Gisele Penafieri, ambas oriundas do curso de dança da Anhembi-Morumbi (SP), desenvolve uma pesquisa que visa a constituição de trabalhos cênicos para o público infantil. A *Cia* trabalha a partir do universo da criança (brincadeiras, cantigas, jogos, histórias) e cria um produto cênico onde a dança dialoga com outras linguagens artísticas (música, artes visuais, teatro e palhaço).

A partir do primeiro espetáculo, *Levadas da Breca*, o elenco estabelece uma parceria com a educadora infantil e também bailarina egressa da Anhembi-Morumbi, Elizabeth Medeiros, que possui formação labaniana e em danças brasileiras (especialmente côco alagoano), além de forte contato com o trabalho de Irmgard Bartenieff.

A experiência, bem-sucedida, gera a necessidade de desenvolvimento do segundo espetáculo, *5 Dançadeiras... peiras meiras dimofeiras saracoteiras,* que foi premiado pela Segunda Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança, da cidade de São Paulo. Para a construção desse trabalho, a *Cia Giz de Cena* recebeu as participações de Renata Meirelles, Estevão Marques e Henrique Schüller, ministrando para o grupo, respectivamente, assessoria de brincadeiras, oficina sonoro-corporal e oficina de consciência corporal.

Foram realizadas duas entrevistas: com Elizabeth Menezes, diretora da *Giz de Cena*, até a finalização do Fomento e Lívia Império, criadora da *Companhia.* As entrevistas foram realizadas antes da apresentação do espetáculo *5 Dançadeiras... peiras meiras dimofeiras saracoteiras*, na Segunda Mostra de Fomento à Dança, em São Paulo.

Entrevistadora Ana Carolina Mundim

Entrevistada Elizabeth Menezes

O questionário foi organizado em três partes: perguntas sobre sua carreira, perguntas sobre o espetáculo *5 Dançadeiras... peiras meiras dimofeiras saracoteiras* e perguntas sobre seu trabalho no contexto da dança hoje (como você formula seu pensamento).

1 – No seu percurso profissional, quais foram as influências que você destaca como relevantes na construção do trabalho que desenvolve hoje?

R - Tá... Nossa, a história é longa... é porque se tratando de cultura infantil, eu logo já me remeto à minha infância, que foi de uma atividade bem dinâmica nesse universo da brincadeira de rua, dentro da escola, com o esporte e aí com a dança. E essa dança, o balé. Então enveredei para a dança pelo balé clássico, mesmo, fundinho de quintal. Eu sou da região do Jabaquara, zona sul, então eu fui adentrando o centro da cidade com a dança. Eu saí de um fundinho de quintal, com uma aula de balé até quase particular, numa salinha, em um quartinho de empregada, que era de uma professora do Jabaquara, aí eu fui pra Santa Cruz, que era uma academia já maior, daí eu conheci jazz, dança moderna... Aí fui pra Vila Olímpia e conheci a Helena Katz, já dentro desse universo da história da dança. Pra mim foi um marco esse contato com a Helena Katz, no sentido de ampliar esse repertório da dança, além do balé que, até então, criança, pra mim era o ápice da dança. Então, nesse período, que foi 88, 87, 88, foi quando eu então... A Helena ia abrir uma faculdade de dança aqui em São Paulo. Teve um cursinho e nesse cursinho eu tive acesso a vários outros profissionais. Foi aí que eu conheci as danças brasileiras, foi aí que eu conheci a abordagem do Laban e tantas outras. Mas, danças brasileiras e Laban, nesse momento, foram bem marcantes no sentido de ampliação. A dança moderna sim, também, porque paralelo eu conheci a Sônia Mota. Então, aí a dança começou a ter um outro panorama pra mim, a parte até física mesmo. Antes eu tinha um corpo troncudinho, coisa de adolescente. E essa passagem pra um movimento expressivo, essa passagem pra um movimento espontâneo, que eu já tinha da cultura infantil da rua, dos bailinhos, nesse momento se ampliou mais, e eu, na verdade, me reconheci na dança, porque o balé era aquela coisa desencaixada, não fazia tanto o meu estilo.

Depois de 88 pra 89 foi quando eu realmente defini a dança profissional pra mim. Eu sou formada em Magistério e com as crianças, em escola, a arte sempre foi uma prioridade mesmo. No fundo, mas que me fazia toda... a minha relação com a educação, a relação com a criança. Eu via que pela arte é onde eu sentia mais o grupo, onde estava mais em contato com eles, do que pela sistematização da educação. Enfim... aí dançando com o Tião Carvalho, dançando com a Cibele Cavalcanti, Tião Carvalho das danças brasileiras, Cibele Cavalcanti com o Laban, Sônia Mota com a dança moderna, então aí eu fui chegando mais próximo ao meu corpo, ao meu movimento, e à minha dança, que hoje é a dança brasileira, que traz toda essa diversidade.

Acho que, dando um salto aí, eu tive toda uma trajetória, um percurso de conquista de pesquisa mesmo, de relação da dança brasileira. Que dança brasileira é essa? Não é mais o balé clássico. Que dizer, não é mais não. Não é o balé clássico a dança brasileira. Então, preocupada com essa questão da educação, como levar a dança pra criança, sem essa moldura, que eu já me vi pressionada reconhecendo no balé clássico. Foi quando surgiu um trabalho com a Célia Gouvêa, um trabalho de criação, como intérprete-criadora mesmo, o *Festarola*, em 90, 89, 90, e aí em parceria com a Telma César, que ela veio de Alagoas e ajudou bastante a Célia nesse trabalho de pesquisa com a cultura brasileira. Então a gente se uniu para projetos mesmo, de educação da dança. Mas com esse viés de trazer o repertório da criança, da cultura infantil e, através desse repertório, fazer toda a exploração de movimento, dar toda a liberdade de movimento pra criança, acreditando nos princípios do Laban, em que cada um tem o seu esforço, em que cada um tem a sua expressão e tem a sua possibilidade de ocupação do espaço com essa arte. E mais o repertório das danças brasileiras, que também a gente via que a gente correria o mesmo risco da dança clássica em ensinar só o passo da dança, principalmente uma dança de Alagoas, que aqui em São Paulo eu tinha um repertório, mas não da dança tradicional. Eu tinha um repertório espontâneo, mas da cultura infantil, das brincadeiras, da ginástica olímpica. Então essa parte criativa da criação do movimento eu tinha muito dentro desse universo, mas não de contato com a cultura tradicional. A gente teve essa preocupação: como ensinar a dança brasileira sem correr esse mesmo risco? Porque também o repertório são evoluções espaciais, de evoluções. Nessas evoluções, os passos, toda uma estrutura do corpo. O

Laban, então, foi essa base, esse sustento. A gente tinha essa preocupação de fazer um aquecimento com o repertório das crianças, do brincar. Na dança que a gente ia dar, escolhidas quais eram as brincadeiras que estavam lá, que tinham uma certa afinidade com a qualidade de movimento, essa brincadeira, ela servia pra gente como aquecimento. Das movimentações dessas brincadeiras a gente já ampliava pra outro momento da aula que é de, então, ampliar a exploração com o espaço, a relação com o tempo, brincar com a questão da qualidade do peso de cada criança, de cada movimento, até chegar, e com isso, já trazendo a movimentação daquela dança em si. Então, pra gente era uma alegria de ver que a criança chegou àquela construção, àquela forma da dança brasileira por um percurso bem natural e em contato com a arte da dança por esse processo criativo. Então isso pra mim ampliou bastante, no sentido da minha atuação no Magistério... que foi se ampliando. Fui deixando de ser professora de Magistério pra ser professora de dança dentro da escola...

2 - Em que período foi isso?

R - A gente ganhou... porque em 91, 92 foi quando a gente começou a trabalhar em Casas de Cultura. O início desse movimento que acredito que hoje tenha chegado no Fomento. Porque já tinha uma geração que, acredito, num inconsciente coletivo da arte, buscando mesmo essa linguagem que hoje eu reconheço na dança contemporânea. Então, a gente teve esse espaço das Casas de Cultura... a gente foi pra Tatuapé, Itaquera, várias regiões de São Paulo, com essa proposta, com esse projeto de danças brasileiras pra criança, e aí em 91 pra 92 a gente ganhou a Bolsa Vitae.

3 - A gente, quem?

R - Eu e a Telma César.

4 - E esse encontro com a Helena que você fala que te amplia um universo e te leva para as danças brasileiras, quando foi?

R - Foi em 87, 85, 87. Eram vários workshops que tinham e em um deles eu a conheci e depois fui conversar com ela porque eu dizia: "Nossa, isso é muito novo pra mim!" A Universidade mesmo, ela foi... esse curso que teve, foi em 88, por aí. Porque em 89 eu já tava com a Célia Gouvêa. Então foi um crescente. Em 92 a gente ganhou, eu e a Telma, essa Bolsa Vitae e 93 foi pra divulgar. Porque paralelo também tinha a nossa formação enquanto intérprete-criadores, a gente também queria criar. A gente foi... eu me considero privilegiada, nesse percurso didático e artístico. Então a gente dava oficinas, mas as oficinas nas Casas de Cultura, elas sempre combinavam um resultado cênico, porque era natural, era um processo que a gente tava ali conhecendo o grupo, conhecendo as crianças, aplicando o trabalho, e aí aquilo virava uma festa porque já tem isso na dança tradicional brasileira, já é uma grande festa. Então terminar um projeto como esse, com a festividade, ainda apresentando, podendo apresentar pros pais, isso sempre fez parte. E, na Casa de Cultura Tatuapé, a gente conseguiu um grupo de crianças, um grupo de terceira idade e o nosso trabalho cênico. Foi bem rico assim, porque o projeto mesmo, ele contemplou esse tempo. A gente tinha meia hora de criação, mas era... ali a gente tinha um espaço físico, a gente tinha o contato de um repertório que a gente selecionou pras crianças e pra terceira idade. E foi lindo o resultado porque a gente uniu tudo: a gente dançando, as crianças... então, acho que hoje falar de cooperação, jogos cooperativos, pra mim, a dança, ela tem esse princípio da cooperação, no sentido da união e as danças brasileiras, acredito que ainda mais. Eu acho que agora a gente tem esse ganho com a dança contemporânea, que ela abraça tudo isso. Pensando aí também na minha formação, o que eu tive de informação na formação, em relação à educação somática. Então você tem um olhar pro outro que é diferente. Você tem a sensibilidade da brincadeira, desse universo infantil que você quer estar mais com as pessoas, e esse olhar que é mais cuidadoso, que é com a saúde do corpo. E essa saúde que chega ao cênico, que chega à expressão, que chega a um processo de aprendizado que não é massificador. Foi mais ou menos essa etapa.

5 - Como essa história chega no *Giz de Cena?*

R - Eu segui, depois dessa experiência com a *Fundação Vitae*, com esse projeto. Eu segui na área de educação, então até hoje eu trabalho em escola com criança e na formação de professores, com esse repertório, com esse todo. E eu entrei na Universidade Anhembi-Morumbi porque até então a minha formação era só de dança, ou melhor, Magistério, e dança, mas essa dança brasileira no sentido de ir fazendo. Até então academias, porque Universidades não tinham tantas. Aí eu entrei na *Anhembi-Morumbi* e lá eu conheci a Lívia, conheci a Gisele. E, assim, na verdade depois que eu saí, eu já estava saindo, é que a Lívia e a Gisele me chamaram pra assistir o que elas estavam montando. Então o primeiro espetáculo que foi concebido, elas me chamaram só pra dar uma olhada: "Beth, ah, vem cá. Esse seu conhecimento com criança pode ajudar a gente." A gente foi pra casa da Gisele, numa salinha, e eu, assim, a minha formação não é de direção, mas nessa hora eu me vi contribuindo por conta desse repertório. E assim eu fui me aproximando delas, já na formação do projeto em si. Então, no primeiro eu não ajudei a construir, só fui dando alguns toques, até que então elas me chamaram: "Não, venha como diretora pra esse trabalho". Aí a gente foi conseguindo maturar o projeto, mas dentro dessa dificuldade que é a realidade de qualquer companhia, de qualquer grupo que tenha essa instabilidade: não tem lugar, não tem... acho que é uma labuta eterna.

6 - Elas lhe chamaram pra dirigir o primeiro espetáculo, mesmo você entrando depois?

R- É. Como diretora do primeiro, já com ele montado. Então a gente foi assim num constante, né? Porque o trabalho nasce, mas ele vai, a cada apresentação, tomando um corpo próprio. E, com isso, a companhia, acho que a Lívia tem muito esse outro lado, além de intérprete-criadora, que é de produtora do grupo, que é desse movimento intensivo de escrever muitos outros projetos pra vários outros incentivos. Então a gente até ganhou o Fomento a primeira vez, mas não foi possível, houve um contratempo que não foi possível ficar. A gente ganhou o segundo e aí sim, eu me vi repetindo um pouco esse privilégio que é você ter uma estrutura básica pra desenvolver a sua idéia na área da arte.

7 - O primeiro vocês ganharam, mas não conseguiram realizar o projeto?

R - Na verdade foi porque... a questão de documento. Porque uma das integrantes era profissional da Secretaria, então isso não pôde. A gente perdeu por conta disso. A gente ganhou e perdeu.

8 - E era para o primeiro espetáculo ou para o segundo?

R - Para o segundo. Já para esse[16]. O primeiro não. O primeiro já tava, a gente já tinha circulado. Então foi isso: a gente começou com todo esse benefício que o projeto traz.

9 - Sobre isso, eu gostaria de fazer uma pergunta: receber o Fomento tem a indiscutível questão da verba, que é eminente para o trabalho, mas, além disso, o que isso gera? O que trouxe como contribuição para o grupo? Como você vê o movimento do Fomento em relação à dança na cidade de São Paulo?

R - Acho que é um reflexo de todo um empenho de uma geração que vem mesmo com uma grande labuta conquistando não só esse projeto em si do Fomento, como outros. A própria Ana Terra, coordenadora da Universidade Anhembi-Morumbi, traz uma geração que ela vem sustentando a dança. O Fomento é uma conquista no sentido dessa condição básica para o profissional, artista brasileiro, paulistano, conseguir realizar ali não o sonho, mas colocar em ação a sua profissão. Então, tem a questão financeira? Tem. Mas além da questão financeira tem uma série de outras condições que aqui a gente encontrou: uma sala, todo o material que a gente precisou e principalmente, também, a questão da equipe. Até então, com a *Levadas da Breca*, a gente tinha as intérpretes-criadoras e a diretora. Um iluminador, um técnico de som, vinha muito por conta do local que a gente conseguia apresentar. O Fomento possibilitou a gente ter uma equipe que levou a gente a chegar na realização que é dessa formação contínua do profissional, no sentido de ele ir aprimorando a sua atuação no que o trabalho pede e no que ele ainda necessita. A gente conseguiu dois

[16] O espetáculo a que ela se refere é o *5 Dançadeiras... peiras meiras dimofeiras saracoteiras*.

preparadores corporais, um voltado mais pra cultura popular, que a gente trabalha bastante a questão dos ritmos brasileiros, a questão do tempo. E um de consciência corporal, o Estevão.

10 - Eu queria que você falasse um pouco sobre isso porque a Lívia me mandou alguns materiais em vídeo e os relatórios do Fomento e vocês tiveram um processo bem rico. Eu queria que você pontuasse como foi essa experiência pra vocês.

R - No trabalho anterior, a gente se via muito limitado porque essa questão financeira que a gente volta a ela, ela corresponde a um tempo de disponibilidade para o trabalho. Então a gente tinha dois encontros de quatro horas em que a gente queria colocar tudo ali, todos os estudos, todos os ensaios. Então o espetáculo todo tem que trabalhar todas as partes, mas pra trabalhar tecnicamente a companhia precisa desse trabalho. Isso tudo foi muito forte pra gente no sentido de desafio, de vamos conseguir: "A gente precisa trabalhar o canto, a gente precisa trabalhar o ritmo, a gente precisa trabalhar a consciência corporal, a gente precisa trabalhar o fluxo do movimento..." A gente foi trazendo uma agenda, assim, com essa autonomia e com essa independência, mas sufocada, então a gente ia conquistando, assim, a coisa mínima. E com o Fomento isso já mudou, o cronograma foi um outro. Então, preparação corporal: "O que a gente precisa?" Precisa de um trabalho mais afinado no sentido da estrutura, reestruturação corporal. Esse corpo que a gente quer é o mesmo que a gente quer realmente transportá-lo para os espetáculos, que a gente acredita. Então o Henrique Schüller veio e minuciosamente trabalhou de uma forma fantástica, com esse conhecimento do Laban, mais da Bartenieff, que é de toda essa reestruturação em movimento. Isso levou o grupo, assim, a duas horas de trabalho, podendo ficar uma hora num movimento minucioso e se auto-perceber. Então, cada um dentro da sua autoria de construção de corpo, pôde identificar suas limitações e identificar essa nuance de conquista e de dilatação do corpo. Com o Estevão, então, essa arquitetura do corpo em movimento na relação com a música mais direta, porque o grupo já tinha antes, como foi o primeiro trabalho, e tem que é a proposta da companhia fazer a relação da dança com outras linguagens. O primeiro espetáculo com a música, isso já tava um pouco, mas com o

Estevão isso ampliou porque ele tem todo um repertório, uma dinâmica própria da aula, que é potencializar esse corpo para o movimento, mas o movimento com voz, o movimento com ritmo, o movimento em que pôde abarcar, pôde recolher toda a pesquisa que foi feita anterior, porque a gente tá um pouquinho fora do que foram as etapas. Vou falar um pouco do processo do trabalho em si. Mas tudo que foi de objeto e de material que foi recolhido da primeira etapa com a assessora de brinquedos e brincadeiras, Renata Meirelles, isso, com o Estevão, foi potencializado.

11 - Vocês codificavam células de movimento e cenas de uma etapa pra outra, para poder trabalhar, a partir daquilo que vocês tinham em comunhão, com a próxima pessoa que ministraria oficina?

R - Sim. Essa dinâmica e organicidade do trabalho em si é muito rica, porque você vê assim: tem um tanto que foi o projeto escrito, a coisa escrita que tá lá no papel. A idéia é essa. Então, só vai poder se concretizar essa idéia, se realmente a gente tiver uma equipe de treze pessoas e se a gente realmente tiver essa condição que o Fomento nos oferece em relação ao espaço, isso tudo que a gente já falou. Além disso, também a gente teve uma questão de tempo, pra esse período de doze meses. Depois ele foi reduzido, então nessa redução a gente conseguiu manter a equipe e então destrinchar por etapas, esse tempo para a realização. Então a gente priorizou um primeiro momento, uma primeira etapa, que foi a de pesquisa do universo da cultura infantil, com assessoria da Renata Meirelles. Então, pela Renata a gente teria ido muito mais, porque aí a gente se depara com essa questão: por mais que o Fomento tenha sido e seja algo maravilhoso, ainda a gente tá nesse processo de conquista que é algo muito mais estável que a gente precisa, no sentido do tempo, enfim... então a gente se viu novamente pressionada, dentro de uma condição favorável, mas pressionada nessa questão do tempo-espaço pro trabalho se realizar.

Então, com a Renata foi essa mão na massa, virar casa-criança, ir à casa dela, o brincar, o ver imagens... a casa da Renata é uma maravilha. Você vê aquela quantidade de brinquedo, ela em si, a brincadeira. Não voltar a ser criança, mas deixar a criança aflorar e explorar tudo aquilo. Para o grupo foi fantástico, foi muito importante. Então a gente já tinha uma

concepção do espetáculo em si, dessa questão de lidar com a diversidade, de levar a dança para a criança, mas de também fazer esse aproveitamento do repertório delas, no sentido das brincadeiras, dos brinquedos, só que com um eixo interessante que foi do trabalho anterior, porque a gente primeiro imaginava algo muito bagunçado no começo e que essa bagunça fosse tomando uma ordem, um corpo natural cênico. E isso seria como uma terceira linguagem, uma comunicação com uma terceira linguagem que é essa arte visual. Então lá na minha história de dança, trabalhar com artes, com música, com dança, com essa linguagem do teatro, pra mim sempre foi uma vontade muito grande, e eu identifiquei isso no bumba-meu-boi. O bumba-meu-boi é uma manifestação cultural brasileira em que realmente oferece um trabalho em que essas linguagens estão lá de uma forma muito, não só espontânea, mas muito viva.

Pra esse segundo trabalho a gente via que essa comunicação da dança com a música e com as artes visuais... essa arte visual... a gente fala: "Nossa! Idéias..". Idéia de trabalhar com a pesquisa que eu desenvolvi com o côco alagoano. As brincadeiras eram voltadas pra argila, candieiro, cabra-cega, fazendo a relação de candiero com cabra-cega, fazendo a relação de argila com essa consciência do corpo pra você poder pisar, não só mexer com as mãos, mas poder pisar. Então, na concepção do espetáculo no papel ficou muito com essa informação do Laban, também, e com o repertório que o grupo tinha de brincadeiras. Essa possibilidade de a gente trazer o eixo do espetáculo como o eixo de pesquisa das brincadeiras. Então a questão de níveis baixo, médio e alto, como a criança, como o corpo se desenvolve nesses níveis, pensando no bebê, no engatinhar, no estar em pé, mas como também isso tá presente nos brinquedos. E as crianças, como elas... essa parte motora, como elas se desenvolvem a partir daí. Então desde a amarelinha que te tira da terra e te leva pro céu, e você tá no chão, e você tá o tempo todo fazendo esse pulo e chegando a essa conquista, como a pipa que tá aqui, mas tá lá também, então essa sensação do corpo que também tá voando.

A gente tinha como princípio isso: trabalhar com essa desorganização pensando aí no visual, e também que nos levasse da terra pro céu, que a gente explorasse bem esse nível baixo, depois o médio, depois o alto. Então alguns brinquedos, eles foram elegidos no primeiro momento. E depois a gente, com essa dinâmica com a Renata, foi vendo que

outros foram tomando corpo, até também pela praticidade, pela própria lógica cênica e do processo do trabalho.

Então assim: pé de lata. Cheguei na casa da Renata em um outro momento e quando eu vi aquele pé de lata que não era aquele pezinho, não era aquele coquinho que eu já fiz de por no pé... não era aquela latinha mas era uma lata mesmo grande, eu pensei: "Gente, que demais isso! Ser ainda multiplicado..." Essa lata ser ainda maior, ou seja, essa imagem da criança sobre o gigante e do brincar com os apoios, e a gente já foi atrás. Então, uma brincadeira de pé de lata, ela dentro do espetáculo, ela simplesmente assim, trouxe toda essa busca da gente, da comunicação da gente coma música, o ritmo e o audiovisual, no sentido de que essas latas se tornaram também cenário, não só elas como também os outros elementos elegidos.

12 - Vocês falam que o espetáculo busca uma idéia de transformação da realidade. Eu gostaria de saber o que vocês chamam de transformação da realidade e como encontram isso no trabalho dentro do universo infantil?

R - A criança faz isso, ela transforma o tempo todo. A casa que você entra e vê criança é aquela casa que está transformada. É aquele brinquedo que já não é mais brinquedo. Essas coisas da estrela... minha mãe sempre falou que tem o ganhar e o quebrar o brinquedo. O que é quebrar o brinquedo? É realmente ressignificar, dar uma outra vida. Então é partindo disso que o grupo acredita nessa construção cênica. É o ressignificar aquele universo que é da criança, com arte. O corpo, ele se transforma, o objeto, ele se transforma e com isso ele comunica uma arte que é atual e que tá em total fruição com as crianças, na medida em que a gente ainda consegue trazer a criança pra cena. Quando ela tá em cena tem toda essa passagem como se fosse um ritual de estar no palco e também você vê em algumas crianças, essa natureza de estar no palco, que o palco deixa de ser aquela coisa da corte, do rei, e passa a ser um grande brinquedo, nesse sentido de transformação.

13 - Como vocês se organizam nesse processo colaborativo? Como as outras pessoas dialogam com esse olhar que vem de fora, da direção?

(Chega a filha bebê de Elizabeth, Gabriela)

R - Esse espetáculo foi uma geração intensa. Gerou bebês, gerou espetáculo. Eu ainda vinha pensando nessa questão porque foram nove meses de espetáculo e a gente acabou encerrando o espetáculo nas apresentações do Fomento. Tô contando isso, porque realmente foi ali uma criação. E me veio muito isso: essa criação do brinquedo cênico, quanto... a gente não criou um bebê, mas a gente criou um grande brinquedo que é um brinquedo cênico e que a Gabriela fez parte, a Olívia, o Sebastião...

- Eu estava perguntando sobre o processo colaborativo...

R - Mas você falou mais alguma coisa...

- Sobre a direção. Como é esse olhar de fora da cena? Como é estar participando de todo o processo, mas como direção. E como as pessoas que estão em cena dialogam com esse processo de direção?

R - Nossa! Aí que eu vi que ... eu diretora? Acho que não, viu... acho que não. Mas sei lá... esse mundo... Mas pra mim, acho que assim...Primeiro acho que tem uma questão na arte, na relação com a dor, que acho que faz parte do mistério da vida. Acho que a vida tem muitos mistérios e eu acho que a arte traz uma relação dessa com o mistério que é esse momento do criar, que, pra mim, são dois movimentos: é um de dentro pra fora e outro de fora pra dentro. Esse mistério é muito no estar por vir. Volta muito essa questão do tempo-espaço que você tem ali pra cumprir, então as etapas, elas vão te pressionando num determinado momento. Então a arte, ela traz essa relação com o sonho, em várias concepções, e essa necessidade de você saber filtrar isso e colocar, e deixar, que é esse movimento que vem de fora. Deixar a criação mesmo se valer, aparecer. Então, o grupo, eu acho que essa colaboração, essa relação do grupo com a direção, foi algo, assim, pra mim muito inseguro, no sentido assim de "Nossa! É uma grande responsabilidade!" E essa

insegurança foi um pouco para o grupo no sentido de falar: "A gente depende de você!". Então, essa fragilidade. Foi um processo meio frágil, nesse sentido de que "Olha, é uma companhia nova e está com um mérito nesse momento, e vai ser apresentado." Isso eu percebi que o grupo foi ficando bem ansioso no sentido de... A Lívia falava, e era muito bonito da parte dela: "Tenho certeza de que vai dar tudo certo e vai ficar lindo, mas ao mesmo tempo precisamos lidar com isso e com aquilo."

14 - O primeiro trabalho da Cia foi em 2005?

R - Sim, 2005 pra 2006. Então são conquistas que vêm acompanhadas de pressão, no sentido de "Que bom, mas ao mesmo tempo..." E a gente ficou lidando muito com essa questão do tempo em si, pra gente dar conta, porque enquanto você está ali no período de levantar material, que lindo que é você poder brincar. E vai falar: "Nossa, mas essa brincadeira possibilita isso, isso, isso. Nossa, mas essa aquilo..." Então você vai levantando, tanto é que o grupo tem um material que dá pra fazer mais uns quatro espetáculos, só de material dessa primeira etapa em relação aos brinquedos e às brincadeiras, porque realmente foi bem intenso.

Uma segunda etapa, que foi qual, então? Foi a de preparar o corpo, a de selecionar esse material, a de levantar, pra, então, chegar à criação das cenas. Essa segunda etapa também foi tranqüila, no sentido de que: "Ah, então toda essa minha ansiedade durante uma aula com o Henrique, eu consigo organizar dentro de mim. Eu consigo ver, me deparar com a minha limitação corporal e ver até onde, ver até onde não, ver em que momento meu corpo está para a criação, em que eu tenho para contribuir." E isso tá nesse campo da diversidade que é um tema do grupo, no sentido da própria formação do grupo. Então a gente tem uma pessoa, que é a Lívia, bailarina, também com formação da *Anhembi-Morumbi*, Gisele também bailarina. E as duas são as bailarinas do grupo... que eram, porque agora tem mais uma, com o seu repertório, a sua autoria distinta, no sentido, assim, da afinidade de cada uma. Então as duas se complementam, é muito bonito de ver, assim, o quanto a Gisele tem essa experiência com essa animação do palhaço, com esse lado mais extrovertido, com essa flexibilidade pro movimento, enquanto a Lívia já tem uma busca de formação com as

danças brasileiras e esse movimento mais direto, uma coisa mais controlada. A Rosália, que é a música do grupo, mas que tem um corpo totalmente disponível pra trazer a dança pra ele. E o Fomento nos possibilitou trazer mais duas pessoas: uma que, na verdade, foi substituída, que foi mais uma na área da música, que a Flora veio e aí com toda essa experiência também, além da música, com a cultura popular. Então ela veio de um contato, de uma experiência com o *Brincante*, que tá ligada ao Estevão. Então isso potencializou bastante o grupo. E a Priscila Basile, que é bailarina e que também tem esse contato com a cultura popular brasileira, mas pôde contribuir, a gente viu isso, no momento, que é o da contação de história. Então, pra mim, o que mais me estimulava, me estimulou durante o grupo em si, a proposta do grupo, mais esses processos, foi poder lidar com essas diferenças. Então, assim, não importa a questão do limite onde cada uma está na formação do grupo, mas o potencial de cada uma. Então aquela... o repertório de cada uma dentro da sua linguagem, eu via assim, o quanto pra mim seria possível potencializar dentro da cena, dentro do espetáculo. E essa potência ela começou a surgir, na medida em que a gente foi selecionando o material. E esse material... foi engraçado que essa seleção... então, a amarelinha era uma coisa que a gente queria mesmo trabalhar. Ela veio, a Teca-Teca. Só que a Renata nos trouxe uma série de outras amarelinhas, uma série de outras formas, e aí a gente se deparou que "Pera lá!" É possível uma cena com várias amarelinhas, mas também é possível a gente concentrar em uma e potencializar essa. Então a gente foi fazendo isso, foi filtrando o que a gente tinha. E um tanto de brincadeiras, de dinâmicas que foram trabalhadas pelo Estevão e pela Renata, que elas apareciam, elas apareceram, na verdade, durante o processo. Então a brincadeira com a lata "Olha Estevão! O ritmo que dá pra trabalhar!" E uma outra brincadeira que ele fez quando vê... "Ah! Não! Mas isso com as latas!" Pronto. Já foi pra lá que é o *Isto é.* Então, na medida, em que ele deu essa brincadeira, ela já... não foi pensado: essa brincadeira do Estevão, em aula, é para o espetáculo. Não. Ela veio sendo do espetáculo. Isso que foi curioso.

Então essa terceira etapa foi a mais... como fala?... não a mais difícil... aí talvez essa questão do mistério... a mais dolorida no sentido de que eu tô criando e ao mesmo tempo eu tô selecionando algo pra construir um repertório, pra construir um espetáculo. Então a gente foi se deparando com uma quantidade gigante de material e com um filtro disso.

E eu, como diretora, tive ainda, o que fez parte dessa dificuldade, foi a questão do meu afastamento. Eu me afastei pra ter o bebê justamente nesse momento. Então o grupo passou a ter cenas potencializadas, cenas. Foram montando cenas com a minha ausência. E aí, quando eu voltei, tinham algumas cenas, eu participei de umas outras e aí minha função foi organizar isso e a organização foi montar um roteiro. E engraçado, assim, como foi essa lida com o roteiro porque: "Peraí! Esse roteiro... se são cinco dançadeiras, a gente pode pensar em cinco roteiros". E o grupo nessa democracia, ele pensou cinco roteiros. E como que a gente, então, chegou a um roteiro? E aí que foi o momento mais difícil nessa relação com o tempo-espaço porque a gente tinha toda essa preocupação do cenário em si, nessa mutação do cenário, de como considerar, então, que de repente você se vê assim com um caos de objetos, de brinquedos, de brincadeiras e ao mesmo tempo com... de cada uma, né? Com uma visão muito clara de como isso podia se desencadear na medida em que a gente já tinha o levantamento lá das cenas. Então eu pulei uma parte no sentido de já ter as cenas e como a gente organiza elas pra gente poder, então, chegar ao arremate final dos ensaios. Então isso foi algo que o grupo, aí que foi a colaboração, de a gente ir filtrando até... isso sim, isso não, isso sim. E aí, acho que tanto a dança como a música, dentro da companhia, já tá, já tem um corpo próprio no seu diário porque a Rosália, ela chegava assim, e foi uma coisa que pra mim foi difícil dar conta, com um repertório pronto que ela criou, assim, de um dia pro outro: "Olha, tem essa música, tem essa música, tem essa música." "Não, mas peraí! Tem essa cena!" Então a minha forma de dirigir e de construir as cenas é por meio da improvisação e isso pro grupo foi difícil também: reconhecer dentro da fragilidade técnica, da experiência, que naquela improvisação, e olha que a gente usa muito esse recurso do vídeo e da câmera, a gente pudesse recuperar. Então a cena da peteca a gente conseguiu. É uma cena, é uma coreografia que a gente conseguiu tirar da improvisação. Só que não foi o suficiente o que a gente trabalhou em termos de montagem da própria coreografia por conta das outras demandas, mas também, assim, a Gi trouxe "Pera lá! Mas a gente pode mudar isso, fazer isso de costas... " Então essa vontade o tempo todo no grupo de estar criando mesmo, estar nessa criação constante. E isso no momento de, não reduzir, mas você sintetizar o espetáculo. Que exercício! Que labuta! Então acho que essa etapa foi a mais dolorida no sentido da organização. Mas, ao mesmo tempo, de a gente poder ver mesmo

aquele diálogo, coisa de família. "Vamos conversar?" E aí vem todos com o seu querer, com as suas justificativas, então cada cena pra mudar de lugar era difícil porque ela tinha porque estar ali. Então a gente ia, na prática, e falava: "Não, não, não. Então vem pra cá." Enfim, a gente chegou num resultado de uma hora e dez de espetáculo, sendo que a última cena que a Rosália trouxe, assim, ela trouxe a cena pronta na medida em que ela criou a música. Então pro grupo e pra mim ficou difícil falar: "Não, vamos tirar. É muito. Não precisa." Então colocou. E agora o grupo tá com uma outra direção e elas estão lidando justamente com isso, com essa limpeza que a cada espetáculo proporciona e com esse tempo ideal pras crianças também.

15 - Mas com uma outra direção neste mesmo espetáculo?

R - Eu saí do espetáculo no final do Fomento, das dez apresentações, eu me retirei. Foi uma concordância mútua. Pro grupo foi difícil "Nossa, Beth! Quanto a sua direção, pra gente contribuiu muito, mas também nos deixou com essa necessidade de ter outras direções para saber como que é mesmo essa relação da dificuldade de ambas pra chegar em um resultado." E eu também me vi dentro dessa limitação e falei "Não. Até aqui tá bom." Acho que a gente chegou nessa conclusão de uma forma muito tranqüila pra mim e pro grupo "Vamos buscar, e eu tô me retirando."

Então o espetáculo de hoje vai estar reduzido, não tem a última cena, as transições, que as meninas me passaram, é que elas estão muito mais objetivas, no sentido de que elas estavam mais ainda nessa questão da transformação mesmo que eu trouxe: "Que qualidade de movimento a gente vai trazer? Que relação de espaço a gente vai trazer pra cada transição, pra poder dar essa diferença na relação com o objeto e na manutenção da improvisação que, pra mim também é importante, trabalhar, considerar a improvisação, considerar o repertório de cada um em cena e assim como receber as crianças com essa liberdade de expressão no palco."

16 - Tenho algumas perguntas sobre a manutenção do grupo, depois do Fomento, mas penso que seja mais adequado a Lívia responder. Então, queria te fazer ainda

algumas perguntas mais referentes a questões conceituais sobre a dança. O que você entende por dramaturgia do corpo e dramaturgia da cena?

R - Então, eu tentei, nesse processo com o grupo, levantar um material teórico com essa vontade de também refletir e traduzir... da ação pra reflexão. Então a gente... eu me baseei muito nos princípios do Laban e também um pouquinho do Eugênio Barba. Eu diria que alguns textos eu selecionei pro grupo. Então pra mim essa relação corpo e cena ficou durante o trabalho muito na construção da individualidade, o quanto cada corpo tem a sua autoria, no seu processo como intérprete-criadora. Ele se constrói numa expansão e num recolhimento dessa fruição com um material, com um tema que ele, então, entra em contato. Toda essa preparação que a gente elegeu pra companhia foi nessa construção do corpo, foi nessa autonomia do corpo chegar em cena. Fazer essa passagem pra cena é fazer essa passagem pro diálogo. É levar esse corpo nesse levantamento de texto, que aí o nosso texto é a linguagem infantil, pra comunicar em cena. Então esse espaço físico da cena é essa dramaturgia que a Lívia deixa de ser Lívia, mas ela é uma Lívia potencializada à arte da dança. E isso pra mim é muito importante, você ver que aquele corpo não tá, como eu vou traduzir isso? Ele não é nulo. Ele está presente. Isso no espetáculo eu acho bonito de ver. Eu acredito que esteja sendo uma conquista: o quanto cada uma tem a sua figura humana, potencializada com a arte da dança no sentido da comunicação que ela faz com os elementos do movimento. Se o contato dela é com o ritmo, então como ela potencializa isso pra informar pra um público infantil e pra esse público adulto que acompanha que a ressignificação de algo que é comum, que é cotidiano, pode ter infinitas possibilidades. Não só infinitas possibilidades, como trazer, quando você tá num espetáculo, eu tenho essa sensação, você não tá no espetáculo, mas você tá fazendo parte, essa cinética que vai te colocando: você sua junto, você canta, então as crianças saem cantando. Então pra mim é assim: o corpo potencializado a uma cena que dialoga, que comunica.

17 - Você entende que exista uma dança conceitual? Caso sim, o que significa pra você?

R - Acho que essa questão racional do conceito pro ser humano, eu tô em conflito com isso no sentido de pensar na educação, no sistema educacional hoje. Como o nosso sistema é um sistema arcaico e com o Fomento, ele gera isso, essa possibilidade de mudança. E a gente fala disso, mas ao mesmo tempo, eu acho que é uma utopia, dentro desse universo fechadinho que a gente tá. Fechadinho, eu digo assim, porque quando você vai ainda, pra essa cultura de massa, dentro de São Paulo, e expande o seu contato com a dança, você vai ver que a dança, esse conceito de dança ainda não está dialogando. Ainda não é universal. Então pra mim, e essa é uma coisa que eu me sinto realizada como educadora, é que a cultura tradicional brasileira e o trabalho do Laban, do método Laban, do sistema Laban, eles me ofereceram essa liberdade de expressão e que eu acredito que o ser humano tem que salvar. Hoje ele já não tá porque essa liberdade de expressão dentro dessa sociedade, dentro desse sistema capitalista, está totalmente comprometido. Então esse conceito da dança, dentro desse universo da dança contemporânea, dentro dessa geração que tá realmente aí num movimento cooperativo de elevação dela, no sentido de poder mostrar em algum momento pra esse outro conceito de dança que ainda faz parte desse sistema. E falando isso Brasil, falando isso São Paulo, falando isso periferia, e tantas academias que têm aí, tem sim um conceito. Agora que conceito é esse, que a gente ainda tá discutindo? E eu sinto que esse sistema ainda está por vir a conquistar.

Então eu vejo que eu me sinto nesse momento, ou melhor, quando eu optei pelo Magistério eu pensava assim que eu estaria aqui na terra fazendo parte de uma transição de mudança de pensamento de educação, e isso depois eu transportei pra dança. Então eu me sinto privilegiada de ver que a gente hoje aqui, em 2008, está realmente em uma transição e uma transição muito positiva. Porque por mais que a gente ainda se depare com esse conceito de dança que é de forma, que é de estereótipos e que é de cultura de massa, que o dinheiro e a mercadoria estão a frente, eu vejo que tá pequenininho ainda, mas tá numa conquista, então, essa coisa de dança na educação que hoje a gente já discute. A dança como reflexão dos professores. Acabei de ler um texto da Lenira Rengel em que ela traz essa questão do corpo-mídia, que a Helena discute, enfim. Que mídia é essa? Como esses professores... Que corpo é esse que os professores estão comunicando pra criança? E ainda a dança faz parte da arte dentro da escola.

18 - Qual a importância de receber um prêmio como o Fomento?

R - Está se formando público. Isso foi interessante na experiência do grupo porque os espaços como os dos *CÉUS* [17], o grupo já tinha tido experiência, no Recreio nas Férias, que eles participaram bastante. Então foi incrível a gente se deparar com um público em dobro, dentro de uma sala, que você deve conhecer, do Teatro dos CÉUS. A quantidade... E as crianças lá participando. O que poderia, se a linguagem realmente não fosse adequada, se transformar num caos, a gente se deparou com crianças daquele grupo intenso. Eram duas crianças sentadas na mesma cadeira. Lotou. No outro dia estavam lá novamente e participando do espetáculo: "Já sei essa parte e quero confirmar minha presença aqui na segunda vez." Isso pra gente... em relação a essa duração é porque uma formação que vem sendo garantida por esse núcleo de dança, que tá nessa áurea de crescimento da dança, tá realmente garantindo. Pensar que minha experiência de dança vem a mais anos, mas o grupo em si, de uma universidade, já estar, no grupo com esse mérito, é que realmente essa informação na formação da dança é sustentável. Está sendo sustentável e o quanto esse projeto com toda essa documentação e com toda essa divulgação pode se ampliar.

19 - O que você entende por dança contemporânea?

R - É o prazer de dançar. É isso, né? Dança contemporânea é você falar: "Eu danço. De verdade. Aí eu não danço balé, aí eu não danço jazz, eu não danço moderno, eu não danço danças brasileiras, eu não danço Laban. Eu danço." E você falar isso... a dança contemporânea pra mim, ela te possibilita a te enxergar realmente como um bailarino, não o bailarino do tutus, mas o bailarino que é capaz de se adaptar, de ver dança na folhinha que tá olhando pra mim, e sentir a dança e chorar a dança. Mostrar as dores, as emoções, os pensamentos e o espaço, que todos devem ser pra dança. Acho que a dança não deve ser só pro palco. A dança contemporânea, ela mostra que a dança, ela é universal mesmo no sentido em que o corpo tá falando o tempo todo. E aí pra mim é interessante voltar pra essa

[17] CÉUS: Centros de Educação Unificados, de São Paulo.

questão da comunicação corpo-mídia. Essa comunicação constante deixa o bailarino contemporâneo talvez mais louco no sentido de se deparar com essa realidade cruel que tá aí fora. Acho que a arte nos salva nesse sentido de quando você tá fazendo arte, quando você tá ensinando arte com essa linguagem da dança contemporânea, você tá possibilitando mesmo essa liberdade de expressão, você tá abrindo essa liberdade de expressão e você não tá dando a forma dessa possibilidade de expressão. Você tá dando o conteúdo, o conteúdo que tá dentro de cada um, que é essa diversidade. Eu dou aula pra criança de cinco anos e aí, assim, eu tenho uma imagem das crianças dançando em que uma ficou parada durante a improvisação. E tudo acontecendo e ela lá. E a outra dançando e ela veio e girou. E ela continuou e daqui há pouco elas estavam girando juntas. E essa pausa dela era uma pausa presente, não era uma pausa "Não quero dançar, não sei dançar". Não. É ali, é meu espaço. Isso é muito lindo ver. Claro que é dentro de uma realidade de escola particular, dentro de... e que... mas eu trago isso porque pra mim dança contemporânea é tudo isso.

20 - Dentro de toda sua experiência com essa brasilidade no corpo, você entende que exista uma dança contemporânea brasileira?

R - Quero acreditar! Quero ter a pretensão de que eu tenho isso em mim. Acho que a minha carreira como intérprete-criadora está um pouquinho adormecida, no sentido de que eu estou há um ano sem apresentar meu espetáculo solo, que veio da Universidade, mas a forma que eu lido com a dança, ela me traz essa baixa de ansiedade de estar no palco apresentando. Então ela me traz muito essa questão processual, assim, da formação e de como acompanhar a dança. É até um pouco perigoso no sentido de me paralisar, mas me paralisar como se eu estivesse realmente assistindo agora o que realmente está acontecendo. Ai... eu perdi um pouco o que você falou porque entrei em outro pensamento.

- Se você acredita que exista uma dança contemporânea brasileira?

R - Desculpa, fiquei pensando outras coisas. Essa dança, pra mim, brasileira, eu considero que sim, partindo dessa visão e dessa minha história de dança. Ela existe na medida em que

a nossa cultura infantil realmente seja valorizada, no sentido de que tá lá na criança toda essa garantia do movimento espontâneo e dessa ressignificação, que aí é onde se cria e se recria. E as manifestações populares em que, lá, essa herança cultural, que ela vem via oral, ela existe de verdade. Ela existe de verdade no sentido, assim, de quando você vê um brincante, na sua manifestação, é um corpo contemporâneo. É um corpo presente. É um corpo que acredita. É um corpo e alma mesmo assim. E eu acredito que na medida em que o bailarino tenha o privilégio de se relacionar, de valorizar essa sua cultura infantil, na medida que ele tenha tido um quintal, e tenha tido esse contato com a cultura tradicional e tenha tido, na sua formação, um panorama das linguagens dentro da dança, ele chega em sua própria dança, como brasileiro. E ele tem essa liberdade de falar: "Eu danço."

21- O trabalho do *Giz de Cena*, você localiza dentro desse contexto da dança contemporânea brasileira?

R - Eu investi o tempo que eu fiquei com o grupo, pois hoje é um marco dessa separação, meu investimento foi aí, desse corpo plural, no sentido de que eu sempre falei pro grupo assim: "Olha, a gente precisa estudar música, a gente precisa estudar dança, a gente precisa estudar, ter esse contato com as artes visuais, ter essa linguagem que o Eugênio Barba nos trouxe, dessa parte da dramaticidade e até da cultura popular também." Porque é essa diversidade e esse panorama que possibilita um resultado cênico próximo a esse corpo brasileiro. Então eu acredito que elas estejam indo no sentido de que a música, pra mim, sempre foi... a luz, o figurino, que foi o que a gente menos conseguiu no processo de criação chegar a essa transformação. Um figurino maravilhoso, mas que, na prática, da concepção das cenas, a gente conseguiu lidar pouco com essa transformação, embora esteja presente e seja processo de criação. Mas em cada uma delas existe essa brasilidade no sentido de que eu sou o que eu faço. Não tem um esforço de fazer algo que não é delas. Isso pra mim é brasileiro. Em que cada uma tem lá uma experiência, tem um repertório e que elas colocam isso. Então a música, com a Rosália, e agora com a Flora, as duas estão o tempo todo criando e elas se comunicaram muito, se deram muito, empatia imediata. Então isso pra mim é ser brasileiro, é ser uma dança brasileira. É uma companhia que eu acredito

que tenha aí uma vida longuíssima no sentido de buscar uma comunicação com esse público infantil, com esse público adulto e com esse público bailarino também que tem que ser professor pra sobreviver. Então assistir espetáculo é um aprendizado de aula também.
A minha experiência como professora foi muito pro palco, até mães de alunos que assistiram, falaram "Nossa, Beth!" Professores da escola onde eu trabalho falaram "Nossa! Dá pra ver suas aulas no espetáculo". No sentido dessa adaptação do espaço cênico, que é um espaço diferenciado do espaço da escola da sala de aula, do pátio, da realidade que a gente tem quando dá aula na escola.

- Obrigada pela entrevista.

Questionário Giz de Cena

Galeria Olido - São Paulo

05/10/08 - 13h

Entrevistadora Ana Carolina Mundim

Entrevistada Lívia Império

1 - Qual foi o percurso do *Giz de Cena*? Porque vocês partem da idéia de realizar um trabalho voltado ao público infantil?

R - Eu trabalho também, já desde 2003, como intérprete no *Balangandança*. Então, foi a primeira companhia que eu fui trabalhar. Eu ainda estava na Faculdade e me identifiquei muito com a questão do público infantil. Me dei muito bem ali. Achei... achava que era muito mais divertido do que fazer dança pra adulto. Eu tava na Faculdade, fazendo TCC, mil coisas e rolou uma identificação mesmo, com aquele público. Aí eu chamei a Gisele e falei: "Vamos nos juntar e fazer umas coisas curtas pra fazer animação de festa. Ganhar dinheiro de algum jeito, não sei." Queria fazer alguma coisa assim e, meio, inspirada no trabalho do *Balangandança,* tinha a coisa da brincadeira, tal, e da interação. Aí a gente foi fazendo, só que a gente foi fazendo, o negócio foi virando espetáculo, não teve muito jeito. Eram duas artistas fazendo e a gente criou o primeiro espetáculo. A princípio tinha trilha sonora, de cd, tal. E chamei a Rosália, que é uma das integrantes hoje também, que é uma musicista, pra fazer uma coisa ao vivo. A gente começou a achar que era interessante.
Começou desse jeito, querendo fazer uma coisa que virou outra, e ao mesmo tempo eu participava de um grupo de estudos de educação, que era a *Ciranda das Artes*, da qual a Rosália também participava, que pensava no ensino da arte, com as linguagens intergradas. Então, eu comecei a achar que o espetáculo podia ser, assim como sempre foi: pensar a arte com as quatro linguagens ali todas juntas. Comecei a colocar isso dentro. Quando eu falei: "Chama a Rosália. Tem música ao vivo." Então é isso. O caminho de pesquisa. Se for pensar o caminho de pesquisa da companhia é pensar na integração da dança, que é o nosso chão, com as outras linguagens.

A dança e a música, nesse trabalho, estão muito mais ligadas do que no primeiro e aí a gente deu aquele passinho nas artes visuais... e a Rosália é atriz também, a Gi também tem um trabalho como atriz, então a gente vai somando as outras linguagens. É meio caminhar por aí.

2 - Como você define essa pesquisa que desenvolvem hoje e quais as transformações significativas desde 2005, com a estréia do *Levadas da Breca*, até hoje?

R- Começou com uma coisa de dança, eu e a Gi, que a gente tem formação de dança, porque a gente estudou junto na *Anhembi-Morumbi*: "Então vamos fazer alguma coisa de dança.". Quando a Rosália entrou, já foi uma mudança, com a questão da música ao vivo. E a gente trabalhou bastante tempo com o *Levadas da Breca*, que é o primeiro espetáculo, tendo a dança ali, que acontece no meio, até na organização espacial, e a música está em dois *sets* dentro do palco. Quando a Flora entrou, que foi a segunda musicista, a música se preencheu mais, mas ela não estava ligada. A coisa que a gente tem de fazer tudo junto, de você não saber onde começa uma coisa e termina outra, ainda estava muito separada. Era a música ao vivo que dialogava muito com a dança, mas ainda estava separada. Quando a gente foi fazer o segundo trabalho com o Fomento, aí sim. Foi um salto quântico, porque mudou muito até a estética do trabalho ficou muito diferente. Porque aí a tentativa foi incluir a percussão corporal, incluir o canto e que todas nós fizéssemos, tivesse função tanto dentro da música quanto na dança, levando em consideração as especialidades. Por exemplo: um violão, eu nunca vou tocar. Mas a coisa da percussão corporal, do canto, isso foi ficando cada vez mais junto. Então acho que tem esses três momentos, até aqui, da pesquisa: partir de uma coisa de dança com a música mecânica, quando entrou a música ao vivo e ela tava em diálogo, mas não tão junto, e agora com esse trabalho que ela desconectou muito mais.

E aí também a questão da arte visual que, na verdade, a gente deu um passinho, tendo a assessoria da artista visual, de como o cenário também entrar, porque também tinha a ver com o tema do trabalho, da transformação. Então foi um passinho, mas é uma coisa que eu olho pro trabalho e falo: "Ah, dá pra mergulhar muito mais." Dá pra aprofundar ainda muito

a pesquisa da arte visual junto com a linguagem do movimento. Pensar a cena como um quadro vivo, que vai mudando, enfim. Então acho que têm esses três momentos da pesquisa que são bem significativos.
E a história com o Fomento vem... se não tivesse, a gente não teria andado tanto.

3 - Eu gostaria que você colocasse como foi a experiência de receber o Fomento e a realidade depois de terminado o tempo de duração do projeto, ou seja, como vocês se organizam hoje?

R - Depois, aí, eu falo que está rolando uma entressafra. Depois que acabou o Fomento, a gente fez as apresentações do projeto. Depois a gente ficou de férias porque tem uma parte que você fala: "Meu Deus do céu! Não agüento mais conviver..." Porque são dez meses super intensos. A gente ficou um mês assim... eu trabalhando na produção, fazendo prestação de contas: "Deixa pra lá. Me esquece." E a gente voltou em agosto, fez apresentações no *Brincante*. Fez duas apresentações lá. Mas agora a gente tá com as dificuldades básicas de qualquer grupo independente: espaço, porque a gente tem espaço lá no *Tendal da Lapa*, espaço que é público, municipal também, espaço cultural, mas tem um dia na semana. As condições, a estrutura não é lá das melhores. A gente consegue um dia, mas precisaria ensaiar muito mais e... ah! Enfim... falta a estrutura básica: você poder pagar salário para as pessoas, você vê as pessoas trabalhando com alegria e dedicando tempo, né? A gente ficou... a gente tinha ensaios semanais, tinha três períodos de ensaio e fora isso era reunião, era ir pro parque, era fazer pesquisa, era um monte de outras coisas que aconteciam e que, a coisa de ter a grana, segura muito mais as pessoas, que não precisam ficar enlouquecidas fazendo muitos outros trabalhos: uma substituição aqui, a outra faz lá. É isso, assim. Acho que agora a dificuldade é essa. Estou escrevendo 3050 projetos pra conseguir mais recursos pra criar. Já tem projeto de criação no encalço. Quando esse foi aprovado já tinha outro atrás, outra idéia que já tá lá esperando pra ser realizada. Fora a questão da circulação, de levar espetáculos pra circular em espaços públicos, enfim, sair de São Paulo. A idéia é essa, mas ainda tem essa dificuldade.

4 - Mas o Fomento traz uma consistência maior no trabalho de vocês, no sentido até de aproximação de uma vontade artística comum, para vocês se manterem independente do edital, ou a falta do Fomento gera uma instabilidade depois, por conta dessas dificuldades todas?

R - Não, sem dúvidas, a consistência é clara. A coisa de todas quererem fazer a coisa acontecer e de todo mundo fazer um esforço de... ensaia na sala lá de casa mesmo, um dia a gente vai ali... de manter o trabalho... é enorme, assim. É bem diferente de como a gente trabalhava antes. A gente tinha um ensaio por semana. Quando a gente conseguiu dois ensaios foi quando a gente conseguiu o Fomento, então, é uma coisa que se manteve, assim, essa consistência de querer ficar junto e de fazer o negócio acontecer, sem dúvida. A dificuldade é meio normal, o problema é que dispersa. Você fica pensando: "Podia ser bem melhor." Podia. Podia ter mais um período de ensaio. A gente tem a impressão de que o trabalho andaria muito mais. O tanto que a gente conseguiu evoluir no trabalho com o tempo que a gente teve no Fomento, a sala super adequada, né? Tem todas... é uma coisa que você fala: "Tudo bem." É meio que dar uma desacelerada por conta dessa dedicação mesmo, que eu acho que é complicada. Você tem que levar em consideração que por mais que eu queira... essa companhia pra mim é o meu projeto de vida. Independente de quem esteja comigo, é o que eu quero fazer, é o que eu me identifico, eu acho que é uma coisa necessária pro mundo. Mas... eu acho que dá uma desacelerada, mas a vontade de continuar... Eu falo: "É um trabalho legal". Porque se não fosse... isso é a primeira coisa que eu falo: "Gente, se não fosse um trabalho legal, interessante... Não é perfeito, tá cheio de defeitos, um monte de coisa a gente já trabalhou em cima. Se não fosse legal não teria sido aprovado por um programa tão importante, uma coisa que tem uma seleção, tem uma comissão, tem um interesse de que esse trabalho vá pra frente, então isso dá uma segurança interna pra continuar."

5 - Com esse espaço de trabalho que vocês têm hoje, vocês têm um trabalho de preparação técnica conjunta ou não? Como isso funciona?

R - A gente... entre nós, né? Com as habilidades que a gente têm, a gente vai se alimentando.

6 - E qual a organização de preparação técnica de vocês, na manutenção?

R - A gente tem feito, como a gente tem esses dois espaços... Tem um espaço físico bom que num período de ensaio a gente faz mais a questão corporal, de consciência. A gente trabalhou muito em cima do próprio espetáculo para melhorar coisas que a gente via que não estavam fluidas, então tem esse trabalho, por conta do espaço, que é o trabalho corporal, que acontece nesse período. E no outro a gente faz um trabalho rítmico e com as músicas, que a gente também tem a intenção de gravar um cd. Então a trilha sonora é toda original, desse e do anterior. São trinta e poucas músicas que a Rosália compôs. Então a gente faz, no outro período, que a gente não tem espaço físico, a gente faz o trabalho rítmico, musical, então tem a coisa do vocal, faz aquecimento vocal, faz treinamento de percussão corporal e de canto mesmo. Isso é o que tem acontecido até agora.

7 - E no trabalho corporal, vocês continuam trabalhando na linha de educação somática, com os estudos de *Bartenieff*?

R - Não. Aí já mudou, na verdade... Porque a gente teve o Henrique que fez essa preparação com a gente durante o Fomento e agora, na verdade, é uma mistura de coisas, que a Deise[18], que é a diretora, a nossa nova diretora (a Beth falou com você, né?), ela está trazendo as coisas corporais agora pra gente. Então às vezes ela traz alguma coisa de *Feldenkrais*, mas não tem uma única linha, porque a formação é toda híbrida. Mas a gente sempre parte da consciência corporal mesmo até porque a gente tem... as duas musicistas, elas não têm o mesmo caminho que a gente teve em dança, as outras três meninas. Então tem uma coisa de fazer um caminho meio junto, de a gente conseguir uma mesma linguagem. Não de homogeneizar, que é impossível, porque, você vai ver, são cinco

[18] Deise Alves, que também faz a preparação corporal e a direção cênica do *Barbatuques*.

criaturas muito diferentes, mas de que todas tenham a mesma base com relação à consciência corporal mesmo. É a base mesmo.

8 - E como se deu essa transferência, depois do Fomento, para uma nova direção?

R - Essa foi uma questão, até... a gente tava com a Beth desde o trabalho anterior. Mas aí, assim, depois que terminou o Fomento, rolaram muitas questões durante. A gente é um elenco que não é fácil. São cinco pessoas que têm opinião. São todas muito... um bando de chatas. E a gente teve dificuldades mesmo de... da coisa de colocação das idéias, de organização e a gente acabou chegando, depois de muito conversar, que o perfil de direção que a gente precisava era outro. Então não foi uma coisa, assim, absolutamente tranqüila, mas foi necessária. Aí a gente fez uma série de... conversou com várias pessoas que faziam direção. A gente traçou um perfil do que a gente achava que era necessário pra cara que a gente tinha e o que a gente achava que era necessário pro trabalho e a gente acabou conversando com várias pessoas e escolheu a Deise, que é uma pessoa que tem um trabalho de dança e música. Ela é diretora cênica do *Barbatuques*, então ela tem uma coisa que é próxima do que a gente precisa, a coisa da percussão corporal. Então a gente acabou optando por ficar com ela e, na verdade, tem sido bem tranqüilo. Ela ajudou a gente na preparação dessa apresentação. E eu acho que foi essencial: ela enxugou algumas coisas que estavam em excesso. Muita idéia. A gente tem muita idéia. Pra agüentar esse monte de gente tendo um monte idéia ao mesmo tempo, é meio complicado. Então foi uma questão mesmo de afinar, de ter uma sintonia com uma pessoa que conseguisse entender melhor essas cinco criaturas e mandar a gente ficar quieto quando precisa. Foi isso, assim. Foi importante.

A gente chegou a fazer... A primeira apresentação que a gente fez depois do Fomento, a gente fez auto-dirigindo a gente. Estava sem ninguém, não tinha achado uma pessoa. Sem verba: "Vou oferecer o quê, pra quem?" Não tem muito. Eu falei: "Ah!Vamos lá! A gente faz a gente mesmo. Muda o que a gente achava, que de dentro a gente sentia estranho, enfim." E fizemos sozinhas, mas acho que, pra mim, a gente deu um passo enorme quando a Beth veio dirigir as *Levadas da Breca,* que a gente tava fazendo sozinhas, sem direção.

Um passo enorme. Um passo enorme que a gente deu tendo o Fomento, o que a gente amadureceu, o que a gente evoluiu na pesquisa precisava de um outro perfil de direção, que é uma coisa que aí, a Beth era a primeira vez que tava fazendo isso. Não tinha uma experiência de direção. A gente se conhecia da Faculdade. Como tem a coisa das danças brasileiras que a gente procura também, acaba se inspirando na coisa da cultura popular e a Beth tem muito isso, ela ajudou pra caramba, assim. A gente deu muitos passos junto com ela, mas é que chega uma hora que a questão da direção, ela é muito específica, né? Ter esse olhar mais amplo de fora. Uma coisa que a própria pessoa tem que buscar aprender, enfim, estudar, não sei. E também não sei se tem a ver com um perfil de personalidade. Mas aí era uma coisa que era necessária a gente ter alguém que tivesse um conhecimento musical mais específico, porque às vezes ficava uma linguagem que ninguém se entendia muito. Porque as meninas da música se entendem, a gente da dança fala "Opa! A gente tá entrando num lugar..." Então uma pessoa de fora pra juntar essas duas coisas era o que a gente tava precisando. Acho que é o que a Deise vem contribuir, na ligação dessas duas linguagens.

9 - Algumas perguntas mais contextuais sobre a dança. O que você entende por dramaturgia da cena e por dramaturgia do corpo?

R - Essas são aquelas questões que eu ficava queimando os neurônios na Faculdade, pra entender. Acho que, quando eu penso em dramaturgia da cena, eu acho que ela vem colada... colada não... eu acho que é quando a gente tá buscando o sentido do todo. Sentido não no sentido literal da historinha, isso vem daqui pra lá, começo meio e fim, tal. Mas que cada coisa que esteja ali, ela tenha um sentido, alguma coisa por trás que não é só a questão mecânica do movimento, de fazer a movimento perfeito, enfim... É esse olhar, esse todo de fora, sempre foi muito difícil pra mim, na verdade. A Deise, hoje, ela me pergunta algumas coisas e eu falo: "Ah? Significa o que? Qual que é o sentido disso?" Nossa! Mas eu acho que tem a ver com isso: o sentido da coisa, você olhando de fora. Porque uma coisa liga na outra? Porque isso tá antes disso e depois vem aquilo? Eu acho que aí pra mim tá a coisa da dramaturgia cênica.

Do corpo? Na verdade é o teu corpo querendo dizer aquilo que a cena está se propondo. Dramaturgia do corpo, eu acho que é uma mistura da questão técnica: tudo aquilo que você sabe e consegue fazer, com aquilo que você quer dizer. Aí vem... nossa, difícil, né?
Mas acho que é por aí: é o corpo a serviço do sentido da cena. Tem toda a questão da preparação, tem a história da trajetória daquela pessoa, que tem aquele corpo, que tem aquela forma, que tem aquele gesto. Acho que é por aí... uma confusão, né? Pra responder essas coisas sempre foi uma confusão.

10 - Você acredita que exista uma dança conceitual? Caso sim, o que a define, na sua opinião?

R - Dança conceitual? Eu acho que sim. Eu acho que sim, porque se eu pensar que têm mil coisas por trás daquilo que você tá querendo dizer, eu acho que aí sim têm conceitos. Têm princípios, têm valores que estão atrás daquilo que você está dizendo, mas isso eu não sei se é uma... se é a... se existe a dança conceitual. Uma coisa que é diferente de outras danças. Pra mim conceito tem atrás de todas elas, de qualquer coisa que vá pra cena. Às vezes não tem, né? Às vezes é qualquer coisa. Mas mesmo que seja um movimento pelo movimento, ou a questão mecânica ou só... por exemplo, tem coisas que você vai ver que elas relaxam. Você fala: "Que gostoso, né? Assistir isso.." É uma coisa que só te leva pra coisa cinética. Tem um conceito atrás disso, né? Tô fazendo a dança desse jeito é pra ser desse jeito. Eu acho que tem por trás de tudo, então se a pergunta é: existe uma coisa que eu diga que é dança conceitual? Eu acho que não, eu acho que tem conceito por trás de tudo.

11 - Qual o seu entendimento de dança contemporânea?

R - Toda vez que eu explico isso para os meus alunos, por exemplo... Eu acho que a dança contemporânea é uma coisa absolutamente ampla. Se você for olhar, todas as companhias que se auto-denominam dança contemporânea são estéticas completamente diferentes. O que me atrai e sempre me atraiu na dança contemporânea é a possibilidade de fazer tudo ou quase tudo, usar todos os recursos que você tiver à mão, pra colocar na cena. Isso pensando

a partir do corpo, se o meu corpo pode não ficar em pé, pode ficar deitado, ele pode rolar, posso ficar de costas, posso mudar a frente. Eu acho que essa possibilidade de usar os recursos, tanto recurso cênico, por exemplo uma cadeira, põe uma cadeira em cena. Coisas que habitualmente não seriam usadas porque tem uma estética *x* que tem que ser assim, assim, assim. Então pra mim a dança contemporânea é isso: a possibilidade de você expressar através do corpo, da dança, do movimento, usando mil recursos, de mil técnicas pra preparar esse corpo, que pode ser qualquer coisa, pode ser desde o balé, o circo, porque você está a serviço daquilo que você quer comunicar. O mais importante é aquilo que você quer, como isso vai chegar pra platéia. E aí você poder lançar mão de tudo, eu falo quase tudo, porque tudo é muita coisa. Eu acho que é isso. Eu olho pra dança contemporânea desse jeito. Então acho que tem a ver com um momento meio louco em que ela foi surgindo, tem a ver com... sei lá... tem internet, as coisas acontecem de mil lados, de cima, de baixo, tem uma amplitude. Não tem que ter começo, meio e fim, você não tem que entender que fulano que tá vestido de vermelho é a Chapeuzinho Vermelho. As coisas podem se transformar, elas mudam. Acho que é isso.

12- Você entende que exista uma dança contemporânea brasileira?

R - Olha, eu sempre acho, na verdade, que cada povo tem características próprias por questões de como o País se formou, de como as pessoas são, têm características muito próprias. Mas nesse caso eu diria dança contemporânea japonesa, dança contemporânea russa... Acho que a nossa dança contemporânea, ela também tem características brasileiras que tem a ver com a personalidade do País, né? Das pessoas que vivem aqui.

- Personalidade que é...

R - Ai, meu Deus. Aí eu começo a pensar... eu penso no *Corpo*, eu penso na *Débora Colker*, eu penso na gente, eu penso no *Omstrab*, é tudo muito diferente. Como pode tudo... nossa, na verdade, eu não sei. Eu acho que não tem uma cara só, até porque talvez o País seja um País tão miscigenado, são muitas caras. Não tem uma cara só a dança

contemporânea brasileira, tem um monte de gente fazendo dança, querendo comunicar coisas e se utilizando de recursos que estão aí dentro dessa zona de dança contemporânea. Mas são caras muito diferentes, né? Eu acho que não tem... pensando que tenha uma estética que olhe e fale: "Olha, isso é dança contemporânea brasileira." Não tem porque são muito diferentes entre si, nas companhias.

14 - E o trabalho do *Giz de Cena*, você localizaria na dança contemporânea?

R - Eu olho pra ele como dança contemporânea porque a gente parte do corpo. Tudo bem, o teatro também, tem o corpo do ator. A dança tá na base. A dança vista através da consciência corporal, através do intérprete-criador, do criador-intérprete. Então cada um que tá ali, coloca o dedo, coloca a sua história. Não é uma coisa que alguém vai e diz: "Você faz assim!" É uma coisa que é criada por todo mundo, a partir de experimentações, explorações do próprio corpo, do próprio movimento, então acho que isso tá na base. Quando a gente começa a dialogar, e flertar com outras linguagens, eu acho que é isso que eu falei dos recursos. Eu quero me comunicar com a criança por todos os sentidos dela, então se é via movimento é via movimento, se é via audição, se é olfato, se é visão, eu estou utilizando os recursos de linguagens artísticas, pra chegar no objetivo que é comunicar com a criança e me aproximar do universo dela, que pra mim é muito... é muito contemporâneo. Eles improvisam o tempo todo, eles estão brincando ali de *x* coisas e aí começam a brincar, daqui há pouco muda, muda a regra, o espaço. Às vezes eu dou uma brincadeira para as crianças fazerem e fico assistindo a dança contemporânea que elas estão fazendo. Então acho que é isso, assim. A dança, ela tá no chão e ela tá se comunicando com outras coisas. Pra mim, quando eu olho pra dança contemporânea é isso que ela tá fazendo. E a nossa intenção é chegar numa arte contemporânea, que eu não precise dizer se é dança, se é música... A gente quer chegar num nível de entrosamento, de ligação de uma linguagem e outra, que ela possa se encaixar na dança, que ela possa se encaixar... Tem gente que assiste esse espetáculo e diz: "Ah, é? É musical, né?" E eu digo: "Como assim musical? Olha aqui, eu tô pingando, eu ralei pra caramba..." Mas eu acho que tem a coisa do olhar da platéia, também, que vai ver algumas coisas, né? Mas a intenção é essa: Nossa!

Mas a música é muito forte, a dança é muito forte! Daqui há pouco eu espero ouvir que a arte visual também é muito forte, que elas estejam conversando o tempo todo, e isso pra mim é muito contemporâneo.

- Obrigada pela entrevista.

Palestra Proferida

I Ciclo de Palestras Cultura e Prosa

Cultura Brasileira: corpo e identidade

I Ciclo de Palestras Cultura e Prosa - Cultura Brasileira: corpo e identidade

Palestra: Um olhar do corpo e da dança - Helena Katz

Espaço Cultural República Cênica - Campinas / S.P

19/06/2008 - 20h

Ana Carolina - Queria dar início à noite de hoje lembrando que é o I Ciclo de Palestras que estamos realizando no Espaço Cultural República Cênica, chamado *Cultura e Prosa* e a temática é *Cultura brasileira: corpo e identidade.* Hoje estamos recebendo a Helena Katz. Queria agradecer muito a sua presença e especialmente reforçar que esse ciclo de palestras só está ocorrendo pela generosidade dos profissionais convidados em aceitar nossa proposta.

Helena Katz é Graduada em Filosofia pela *Faculdade de Filosofia e Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro* (1971) e Doutora em Comunicação e Semiótica pela *Pontifícia Universidade Católica de São Paulo* (1994). Atualmente, é assistente doutor da *Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, onde coordena o *Centro de Estudos em Dança - CED*, grupo de estudos certificado pelo CNPq. É Professora Colaboradora no *Programa em Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia*, e Professora Convidada no *Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes-ECA*, da *Universidade de São Paulo*. É co-coordenadora do *Programa de Qualificação Interinstitucional - PQI* firmado com a *Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia*. Tornou-se crítica de dança em 1977 e, desde então, vem colaborando com jornais, revistas e tevê. Em 1986, passou a colaborar com o jornal *O Estado de S Paulo* como crítica de dança. Tem experiência como pesquisadora, professora e palestrante nas áreas de *Comunicação e Artes*. Desenvolveu a *Teoria Corpomídia* (2001, 2003, 2004, 2005), em parceria com a Profa. Dra. Christine Greiner. Sua atuação profissional concentra-se nos seguintes temas: comunicação, dança, corpomídia e política cultural. Seu atual projeto de pesquisa investiga as conseqüências políticas do corpomídia.

Deixo a palavra com a Helena agora. Agradeço a presença de todos. Boa palestra.

Obrigada a vocês por terem vindo. Obrigada pelo convite. É um prazer enorme estar aqui porque esse assunto é um assunto que permite que a gente reflita sobre dança brasileira e me interessa profundamente há muitos anos e, mais recentemente, mais ainda. Discutir sobre corpo e cultura brasileira me interessa profundamente justamente porque esse é um dos assuntos mais, é um dos temas mais assediados por falsos interesses. Então eu vou fazer uma proposta pra vocês, que é a seguinte: a hipótese com a qual eu trabalho é que há uma falsa questão em torno da dança brasileira, a questão é falsa porque é colocada de um jeito inadequado. Então eu vou começar por aí, questionando e dizendo a vocês que eu não vou trabalhar com o conceito de identidade porque esse é um conceito que eu já abandonei há alguns anos. E explicar porque eu abandonei o conceito de identidade e porque a questão de trabalhar brasilidade na dança me parece uma questão falsa, da maneira como ela tem sido habitualmente proposta. Então são dois eixos, nos quais eu vou tentar estruturar essa minha fala inicial, pra gente, na verdade, começar uma conversa, que é o que mais interessa. A conversa que a gente pode ter no coletivo aqui.

Então vamos começar por essa questão da identidade. Por quê abandonar esse conceito de identidade e, portanto, se você abandona o conceito de identidade, você abandona o conceito de identidade brasileira na dança. Quando... para que você trabalhe com o conceito de identidade é preciso que você tenha uma noção de sujeito que se constitui por algo que o identifica e esse algo que o identifica é permanente. Você não troca de identidade. A sua identidade lhe acompanha para todo o sempre. Essa é... esse é o conceito de identidade. O conceito de identidade é o conceito unitário que identifica para todo o sempre. Então o conceito de identidade, portanto, é um conceito que está suspenso no tempo e não sofre modificações. Vamos agora abrir um parêntesis. Como não sofre modificações se as pessoas mudam ao longo do tempo? Esse que é o grande problema. As pessoas mudam ao longo do tempo, todos nós mudamos ao longo do tempo. Justamente por isso, quem trabalha com o conceito de identidade busca aquilo que não muda ao longo do tempo, aquilo que permanece ao longo do tempo. Então, por exemplo, a Ana acabou de me

identificar pra vocês. Independente de como estou hoje ou de como eu estava há quinze anos atrás, eu sou professora da *PUC-SP* e isso me identifica independente das minhas transformações. Então, eu sou coordenadora do *CED* há vinte e um anos, então isso me identifica há vinte e um anos. Mas há vinte e um anos eu sou uma coordenadora totalmente diferente porque nesses vinte e um anos... qualquer pessoa em vinte e um anos modifica-se. Mas a identificação ignora as transformações e seleciona um traço que permanece no tempo. Essa é a função da identificação. Ela precisa estar assegurada fora do tempo. Porque no tempo as coisas vão se transformando. Então, ela fez uma identificação de tudo que é possível ser usado como critério identificatório meu. E todos os critérios identificatórios que são utilizados pra mim, pra qualquer um de nós, são critérios que não estão expostos à transformação do tempo. Então, essa é a idéia de identidade. Essa é a idéia que a identidade carrega.

Quem estuda o corpo com as teorias que eu estudo, que é essa teoria chamada *Corpomídia*, que eu venho desenvolvendo com a Christine Greiner lá na *PUC* há muitos anos, não trabalha com o conceito de identidade porque percebe... a teoria *Corpomídia* explica pra gente, pra nós que trabalhamos com teoria *Corpomídia*, que o corpo, ele tá sempre sendo aquilo que é possível, na troca com o ambiente. Então não tem corpo que não seja um estado, um jeito que o corpo consegue ser, porque ele tá sempre trocando com os ambientes por onde ele anda. Então, na medida em que o corpo está sempre circulando por ambientes distintos e trocando informações com esses ambientes distintos, ele tá sempre se modificando e o que importa é justamente o que está sendo modificado, não o que está preservado da identificação. O que está preservado da identificação, os traços mais estáveis, que não se modificam, por exemplo, eu sou professora da *PUC* por muitos anos. Isso não se modifica. Eu sou professora da *PUC*, tá lá. Isso me identifica porque isso tá preservado de qualquer modificação, até o momento que eu deixar de ser professora da *PUC*. Mas por enquanto eu sou professora da *PUC*, pronto, tá lá. Eu sou crítica de dança, então tá lá. Desde 1976 escrevo sobre dança, então é estável, eu escrevo. Agora o jeito que eu escrevia e o jeito que eu escrevo são muito distintos do que eu escrevia em 1976 e o que escrevo agora. A professora que era em 1994 é diferente da professora que eu sou agora. Nós, que trabalhamos com teoria do *Corpomídia*, nós estamos interessados nessas diferenças e não

nas não-diferenças, naquilo que é passível de ser usado como identificador que ignora as diferenças, que ignora as transformações. Por isso o conceito de identidade não nos interessa. Nos interessa mais olhar o corpo como *Corpomídia.* O que é o *Corpomídia*? Olhar o corpo como esse resultado desse trânsito, desses fluxos de informações que estão o tempo inteiro acontecendo, todo tempo acontecendo. E não são só informações verbais, intelectuais. Por exemplo, eu tô sentada nessa cadeira, eu tô encostada, eu sinto aqui uma coisa mais dura em cima, uma coisa mais dura do lado. Essas são informações que meu corpo tá recebendo porque eu tô sentada nessa cadeira, eu tô segurando esse microfone. Essa é uma informação que meu corpo tá recebendo, uma informação tátil. Essa aqui é uma informação tátil. Aí tem o calor, aí tem o frio, aí tem a iluminação. Todas as qualidades de informação que o corpo recebe. Todas as qualidades de informação modificam esse corpo em tempo real. É isso que nos interessa. Se o corpo se modifica em tempo real e nós estamos interessadas em trabalhar com a noção de corpo que é evolutiva, se transformando sempre, não cabe a preocupação com a identidade desse corpo. Ou seja, algo que suspenda esse corpo nesse processo e sirva como uma etiqueta que se cola nesse corpo e essa etiqueta ignora justamente o mais interessante que o corpo tem, que é o seu estado permanente de transformação.

Quando nós falamos *Corpomídia* é que nós trabalhamos com a seguinte hipótese: as informações chegam ao corpo e o corpo entra em contato com as informações, sejam as informações intelectuais, essas que a gente tá trocando agora, sejam essas informações da luz que bate no olho, do som dessa sala, da textura dessa almofada, tudo, do som da minha voz nesse microfone, todas essas informações que agora, nesse momento, eu estou trocando com elas. Tudo isso que acontece, acontece modificando o corpo. Todas essas informações estão sempre modificando o corpo. Só que não no seguinte sentido: a informação chega, meu corpo processa essa informação e depois expressa essa informação. Nós estudamos longamente esse modelo do entendimento de comunicação que é um modelo hegemônico. A maior parte dos livros trabalham com esse modelo de comunicação que é: *input* - processamento - e *output* que é o modelo computacional, que é modelo do computador. Nós estudamos bastante ciências cognitivas, como o corpo funciona... pra chegarmos a conclusão de que não é assim que o corpo funciona. Embora seja assim que todos nós

tenhamos estudado, tenhamos aprendido que o corpo funciona assim: chega a informação, o corpo processa e expressa a informação.

A informação que chega ao corpo, o corpo não processa porque o corpo não é um processador. Por que o corpo não é um processador? Porque as máquinas que processam, são máquinas. Por exemplo, um liquidificador. Ele é um processador. Você coloca nele leite e banana. Liga ele. Ele processa aquela informação e transforma em vitamina de banana. Aí você coloca no liquidificador batata, cenoura e salsinha. Liga lá. Vira sopa. Sopa é muito diferente de vitamina de banana. É muito diferente. Então, liquidificador não faz nenhuma diferença. Ele não se modifica. Ele é um processador daquele tipo de informação. Se a batata tiver mole, se a banana tiver mole, se o leite não tiver congelado, se, se, se... ou seja, se a informação puder ser processada, ele processa e não se altera. A televisão que você vê. Também é um processador de informação. Independente se é a notícia de um assassinato de uma criança ou se é o nascimento de um ursinho no zoológico, que são notícias e informações de natureza totalmente distintas, a televisão não se modifica. Ela transmite aquela informação e o corpo dela não se modifica como o corpo do liquidificador não se modifica. Eles são independentes da qualidade de informação que eles estão processando. Os processadores... esse microfone, ele é ... ele processa a amplificação da informação auditiva. Então pode ser a minha voz, a dele, a sua, a de uma criança, a de um cantor de ópera. Qualquer voz não modifica a natureza do corpo do microfone. Qualquer voz. Ele processará independente da qualidade da informação com a qual ele entra em contato, porque ele é um processador. As máquinas processadoras, elas são planejadas para elas funcionarem independente da qualidade da informação que é colocada nelas. Ou seja, a televisão, é óbvio, não processa informação aquática. Se cai água, estraga ela. Não é um processador de informação líquida. Já o liquidificador, ele é um processador de informação líquida e não é um processador de informação sonora. Não adianta eu falar no liquidificador, ele não processa essa informação. Aqui é a informação sonora que processa. O liquidificador é líquida, a televisão é sonora e imagética. Cada processador tem uma natureza de informação pra processar. Mas, dentro daquela natureza de informação que ele processa, independente da qualidade da informação, se é batata, se é cebola, se é leite, se é doce, se é salgado, se é cremoso, se é pastoso, informações muito diferentes, pro

liquidificador não importa. Isso é processador. A informação entra, ele processa, ele devolve pra fora e ele continua intacto. Esse é o processador. O corpo não funciona assim. O corpo não é um processador. A informação que chega modifica o corpo na hora em que ele chega, a informação chega. Quer a gente goste dessa hipótese, quer a gente não goste dessa hipótese, parece que o corpo funciona assim. Porque toda informação que chega, ela reorganiza o corpo. Ou seja, eu encostei aqui, eu encostei aqui, essa informação reorganiza. Ou seja, é uma informação que chega na minha coluna e me faz lembrar que eu preciso segurar melhor as costas. É instantâneo. Uma simples informação. Simplésima. Simplésima. Mas essa informação, que seja da bacia, reorganiza o meu corpo, eu posso fazer assim, posso fazer assim. É instantâneo. Só que não é uma informação que entra e fica lá numa coleção, num lugarzinho. Todas as informações... o nosso corpo funciona em rede. Então todas as informações que entram mexem nessa rede. Então o corpo tá o tempo inteiro revelando a coleção de informações que está nele naquele momento. É por isso que você reconhece nas pessoas se elas estão felizes, infelizes, alegres, tristes, deprimidas, se elas são bailarinas. O corpo tá o tempo inteiro sendo mídia dele mesmo. Ele não é um processador. Ele é uma mídia dele mesmo. Ele é uma mídia da coleção de informações que ele é, naquele momento. Por isso que muda. O corpo muda. Uma hora seu corpo tá assim. Hoje ele tá assim, amanhã ele pode estar assado. Você tá cansado. Então essa informação cansada... Estou cansada. Modifica completamente meu corpo. É uma outra informação que está no meu mesmo corpo, então meu corpo deixa de ser o mesmo. Ele tá cansado. E ele é mídia disso. Ele conta isso. O que ele é, é mídia de si mesmo. Com essa noção de *corpomídia* de si mesmo e não de corpo processador, se entende que o corpo muda em tempo real, porque as informações não páram de chegar. Você vai lá fora, está escuro, é uma informação diferente visual no seu olho. Você chega aqui tá claro, seu corpo muda de lá pra cá. Aqui tá silêncio, se você for lá na rua tem barulho do carro, seu corpo muda.

O tempo inteiro seu corpo tá mudando. Se o tempo inteiro seu corpo tá mudando, interessa entender que quando se fala de uma informação que justamente quer padronizar os corpos diferentes vai... padronizar, ou seja, dizer: esses corpos estão sempre mudando, então eu vou buscar algo que une corpos diferentes? Que operação lógica é essa que vai me permitir dizer o seguinte: então vamos buscar a dança brasileira? Se todos os corpos mudam... Se os

corpos são sempre, sempre, mídia deles mesmos, trocando informação em tempo real e eu vou buscar, apesar de tudo isso, um tipo de dança que seria passível de uma identificação hegemônica, uma identificação para todos os corpos diferentes, dizendo corpos diferentes estão dançando a mesma dança, essa tal dança brasileira? Eu tô abrindo mão de questionar essa operação lógica que é uma operação lógica que me permite dizer grupos de elementos diferentes podem ser unidos por um traço comum. Eu estou dizendo que diferentes corpos podem ser identificados por um traço comum a eles. Ou seja, que apesar de diferentes, eles têm alguma coisa em comum. Eu vou trabalhar só com isso que une eles e vou ignorar as diferenças. Eu só posso trabalhar com a questão da identidade se eu conseguir ignorar as diferenças. A questão da identidade está baseada no conceito de indivíduo. De processos de identificação permanentes, que não duram.

No nosso caso, essa é a primeira parte. Não trabalhar com um conceito de identidade implica abrir mão de discutir a existência de uma coisa chamada dança brasileira. Então, no lugar dessa discussão da dança brasileira, a proposta seria de reconhecer muita diversidade. Ou seja, danças brasileiras. Muitas danças brasileiras. Muitas e nenhuma dança brasileira. Muitas danças brasileiras. Tantas quantas você decidir se debruçar sobre. Então, o que seriam, essas tantas danças brasileiras? Você vai precisar primeiro discutir os critérios de estabelecimento desse gentílico brasileira, brasileiras. De onde vem a necessidade de discutir dança brasileira? E porque é que isso é uma falsa questão: a discussão de dança brasileira? Eu não conheço cada um de vocês, mas eu suponho que vocês tenham alguma familiaridade com dança, ou, pelo menos, com a questão da cultura. Em que outro lugar essa demanda é uma demanda tão forte quanto uma demanda nossa, aqui no Brasil? Alguém ouve falar na questão da dança belga? Que os belgas estão muito preocupados em discutir o que é a dança belga? Vocês têm uma noção de que, por exemplo, a Suíça está muito preocupada em discutir o que é a dança suíça? Por que? Nos EUA estão discutindo o que é a dança estadunidense? Não. Não estão. Não estão preocupados. Esse não é um tema. Vocês não vão encontrar bibliografia sobre a dança, a constituição da dança, a não ser turística. Mas acadêmica: a discussão da dança suíça, quais são as epistemologias da dança suíça, o que diferencia a dança suíça da dança italiana...

Nós temos... todo mundo que faz dança, a certa altura, se depara com essa questão: o que é dança brasileira. Então, primeira questão: problematizar de onde vem essa necessidade de discussão de dança brasileira. Se ela vem da dança, ou se ela vem de outro lugar. Então, muito provavelmente, não dá pra gente fazer hoje, porque é rápida a nossa conversa, mas muito provavelmente, se vocês forem pesquisar isso, vocês vão se deparar com as mesmas coisas que nós nos deparamos quando fomos pesquisar isso. Essa questão é uma questão trazida pelo mercado. Essa não é uma questão de natureza própria da dança. Essa é uma questão que o mercado pede. Porque é o mercado que pede? Porque a gente vai voltar lá pro Barroco e vai perceber que não dá pra continuar a pensar na questão dança brasileira sem trazer a questão do colonizado e do colonizador. Não dá pra pensar nisso. De onde vem essa demanda de identificação da dança brasileira? A quem ela interessa? Porque é que nós temos que nos debruçar sobre isso e os suíços não? Porque não tem ninguém cobrando dos suíços se eles estão fazendo dança suíça ou não? Se os belgas estão fazendo dança belga ou não? Por que se cobra do Brasil se isso é dança brasileira? Não dá pra pensar nisso, sem trabalhar a questão da colônia que nós fomos. Tem uma bibliografia vasta sobre isso, de pesquisadores extremamente interessantes, Said, Bhabha, Bauman, Zizek. Nossa! Tem muitos, muitos autores que chamam a atenção sobre a questão de povos colonizados. Não só nós brasileiros, não só nós brasileiros, mas por que lugares que foram colonizados precisam prestar contas ao colonizador do que eles fazem?

O Nicolau Sevcenko escreveu um livro pequenininho que chama *Pindorama Revisitada*, onde ele explora isso muito bem. O Sevcenko fala assim: o colonizador precisa do colonizado para que o colonizado supra aquilo que não existe na metrópole, só na colônia. Então quem coloniza busca aquilo que lhe falta na colônia. Então nós fornecemos especiarias, ouro, tempero, tudo que faltava pra Portugal. Era isso que Portugal precisava vir buscar aqui. Então nós passamos a ser identificados pelos pedaços aqui do Brasil com o qual o Brasil era representado. Ou seja, os pedaços do Brasil que eram ouro, especiarias, os temperos... esses pedaços da terra brasileira, eram esses pedaços que representavam o Brasil fora daqui, na Europa portuguesa. Então essa representação, pegar um pedaço e representar o todo, essa é uma operação metonímica: a parte pelo todo, que é a operação

com a qual o colonizador nos identifica. Então nós passamos a ser representados como a terra dos sabores, a terra das cores. Esses são pedaços nossos. São só pedaços nossos. Nós não somos só sabores. Mas aquilo que faltava na mesa portuguesa eram os sabores. Aquilo que faltava na paisagem portuguesa eram as cores. Nós tínhamos o solão, as cores fortes... então esses pedaços, nessa operação metonímica, foram os pedaços que passaram a nos identificar. Então, tomar o pedaço pelo todo é a operação que o colonizador mantém até hoje para nos identificar. Então, quando você entende essa estrutura lógica do descobrimento que vem do século XVI até hoje, que já estamos no século XXI, durante todos esses séculos, essa operação é mantida por Portugal ou por qualquer outro país porque nós fomos colônia. Então nós não vamos deixar de ser identificados pelo País do samba, isso é um pedaço, ou pelo País do futebol, isso é um pedaço, ou pelo País da mulata, isso é um pedaço, ou como pessoas alegres. Ou seja, é um pedaço e vai sempre representar o todo. Esses processos identificatórios são processos de redução. Pra você identificar você tem que reduzir a um pedaço. Então, o processo de buscar a identidade brasileira... nós compramos o discurso que é do colonizador e passamos a buscar que pedaço melhor representa a identidade brasileira. Esse é um discurso do colonizador. O colonizador quer nos identificar com aquilo que lhe falta.

Há pouco tempo, sai uma... pouco tempo, assim, uns quatro anos, saiu um artigo do Hermano Vianna, onde ele dizia o seguinte: que ele tinha sido procurado por um curador importante e, como antropólogo, o curador queria que ele levasse, que o Hermano Vianna o levasse em algumas galerias porque ele tava muito interessado em fazer uma mostra nos Estados Unidos de artistas visuais brasileiros. Aí o Hermano Vianna levou, fez um roteiro de galerias lá no Rio de Janeiro, onde ele mora, e levou esse curador. E esse curador disse ao Hermano Vianna uma frase com a qual o Hermano Vianna escreveu um artigo, fez o título de um artigo, escreveu o artigo. Ele disse: "Hermano, mas isso nós temos lá." Com essa frase, ou seja, o colonizador não reconhece no colonizado o direito do colonizado ter o mesmo discurso. O colonizado precisa ter o discurso outro. Ou seja, o discurso intelectual é do colonizador, o discurso do bizarro, o discurso do típico, do exótico, esse é do colonizado. Então quando o curador diz: "Isso nós temos lá", significa: "esse tipo de pensamento não é brasileiro, é europeu, é nosso! Vocês aqui no Brasil, quando fazem esse

pensamento, não é autêntico. Autêntico seria fazer algo que nós não fazemos. Porque o que nós fazemos é só nosso e vocês não podem fazer."

Quando Guy Darmet, que é o curador da *Bienal de Lyon*, veio aqui, em 96, fazer a sua curadoria pra fazer a Bienal brasileira em Lyon... A famosa Bienal brasileira de 96, que teve... a *Bienal de Lyon*, a cada dois anos, eles escolhem um tema. E em 96 eles escolheram o Brasil. E o Guy Darmet veio ao Brasil pra escolher quem ele ia levar pra Lyon pra representar o Brasil. Como eu sou crítica do *Estadão* e o Guy Darmet precisava que alguém o recebesse aqui no Brasil, me pediram pra recebê-lo e Guy Darmet chegou, e eu fui encontrar com o Guy Darmet, e nós fomos... fui jantar com o Guy Darmet para saber como eu poderia ajudá-lo, que tipo de roteiro poderia ajudá-lo. Primeira coisa que o Guy Darmet falou foi: "Helená!" Ele queria levar o *Chan* pra *Bienal de Lyon*. Eu falava assim: "Eu não conheço o *Chan*." E ele dizia: "Como você não conhece o *Chan?* Helená, você não conhece o *Chan*! Tô louco pra levar o *Chan* que é a coisa mais brasileira que tem!" E eu falava: " O *Chan*, mas o que é o *Chan?"* Ele disse: "O grupo *Chan."* E eu falava: "Um grupo? Você desculpa, mas... o *Chan?"* Aí nós estávamos no hotel dele jantando e tinha uma televisão e entra o *É o Tchan*. Ele deu um grito e falou: "É isso, Helená! É isso! Ah... essa é a coisa mais brasileira que tem. *É o Tchan*. Isso é dança brasileira, Helená. Pra mim isso é a dança brasileira!" Tava lá. Tava o *Tchan*. E ele entusiasmadíssimo. E aí eu falei: "É... Guy Darmet... tenho a impressão que você está chegando com um olhar muito comprometido sobre a dança brasileira e é melhor você não começar pelo *Tchan*. Vamos começar por outro lugar. É melhor você não começar pelo *Tchan*. E foi muito difícil, muito difícil, explicar pro Guy Darmet isso, que ele tava querendo mostrar à Europa um Brasil, uma dança brasileira que é uma dança brasileira diferente do que nós aqui chamamos de dança brasileira. Eu falei: "Você pode levar o *Tchan*, mas num contexto enorme." Mas, como é que foi aberta a Bienal brasileira de dança de Lyon? Foi aberta com o *Balé Folclórico da Bahia* que, apresentou, todo aquele espetáculo turístico do *Balé Folclórico da Bahia*, com candomblé, com baiana, com aqueles bailarinos lindíssimos e que terminou... Quando isso aconteceu e eu tava sentada lá, eu queria me enfiar debaixo da cadeira da frente. Depois, vai chegando o espetáculo no final do *Balé Folclórico da Bahia*, a última cena era o pessoal do *Balé Folclórico da Bahia*, cantando *La Vie en Rose* em ritmo de candomblé. Pra que o

pessoal da platéia pudesse cantar junto com o batuque. Assim começou a Bienal brasileira de Lyon. É o completo... o *Balé Folclórico da Bahia* deu para o colonizador exatamente o que o colonizador quer continuar pensando o que é dança brasileira autêntica. Candomblé que até canta em francês *La Vie en Rose*. E depois que foi tocada com um batuque lá, virou samba: "*La vie en Rose!*" E saiu todo mundo andando pelo prédio da *Bienal de Lyon* cantando *La Vie en Rose* em ritmo de samba. Aquelas mulheres chiquérrimas, os homens chiquérrimos, porque era um evento de gala. As pessoas tiraram o sapato alto pra poder ir sambar. Quer dizer, essa é... isso é o que o colonizador nos devolve de como ele quer continuar nos reconhecendo. Não pode ser dança contemporânea. Dança contemporânea é deles. Eles não sabem fazer candomblé. Então, isso nós podemos fazer. Isso eles não sabem fazer. Nós só temos autorização de fazer artes visuais que eles também não façam. Então, o que o colonizador faz é propriedade privada do colonizador. Ao colonizado resta um pequeno pedaço. E isso o Zizek fala que é um processo de uma lógica de inversão. Esse pedaço passa a representar o nosso todo.

Então, o povo brasileiro é um povo que ginga muito porque vem da ginga do samba, vem da ginga do candomblé... ginga muito. Ponto. E isso precisa identificar a cultura brasileira, a dança brasileira, mas isso é um pedaço ao qual são acoplados muitos outros pedaços, muito diferentes desses, porque tem a não ginga, porque tem o silêncio. Por quê? Brasileiro não fica deprimido? Claro que não! Brasileiro é alegre. Só alegre, só alegre. Dança o tempo inteiro, então... e é esse pedaço que nós compramos e, subservientemente, devolvemos isso ao colonizador quando a gente compra isso como uma questão. O mercado diz: "Do Brasil nós queremos a especiaria, o exótico. Isso é que é brasileiro, o resto não é brasileiro. O resto tem em qualquer parte do mundo. Então nós queremos aquilo que só planta no Brasil." Igualzinho o que aconteceu no século XVI: o que o solo brasileiro te dá, as coisas específicas do solo brasileiro, essas inundaram a mesa européia. O tipo de planta, o tipo de perfume, o tipo de verdura, o tipo de legume, que só o solo brasileiro dá. É isso que o colonizador quer que nós entendamos que é a dança brasileira. Aquilo que só o solo brasileiro dá.

Como, cada vez mais, as informações circulam e estão disponíveis para o maior número de pessoas poderem delas compartilharem... ou seja, a informação que você tem vendo um filme americano, mais cem milhões de pessoas têm. Quando você vai pros museus virtuais, têm milhões de outras pessoas que estão nesses museus virtuais. Quer dizer, por causa da internet, as informações hoje, elas são compartilhadas num número extraordinário entre pessoas. Então vocês imaginem, se as informações... o corpo é o que troca com essas informações, a troca que acontece com essas informações e as informações, por causa da globalização, elas estão muito disseminadas. Isso significa que aqui nós temos pedaços de informação que estão em muitos outros lugares e em muitos outros povos. Outros povos também entraram em contato com essas informações, não foi só o nosso corpo. Não foi só o meu corpo. O filme que eu assisti, o livro que eu li, o especial da *BBC* que eu vi, a foto que não sei quê lá... muitas outras pessoas assistiram, daqui do Brasil e de fora do Brasil.

Então, isso significa que, na hora que você vai produzir a sua arte, você vai produzir com o seu corpo, que é uma coleção de informações. E essa coleção de informações não é sua propriedade privada. Ela está no seu corpo de um jeito que é só no seu corpo, mas ela também está no corpo de muitas outras pessoas. O que significa que acontecerão aproximações entre o que você vai produzir com o seu corpo e o que o outro corpo vai produzir em outro lugar. Acontecerão aproximações porque o seu corpo está trocando informações com o ambiente que esse outro corpo, embora seja de outro ambiente, também está trocando a mesma informação. O mesmo tipo de imagem que chegou em seu e-mail chegou pra mais milhões de pessoas, e por aí vai. Então, olha a situação que nós estamos agora quando, exatamente por conta desses efeitos da globalização, que são efeitos que tendem a compartilhar informações por territórios separados... Pessoas de territórios muito distintos, de países muito distintos têm informações muito parecidas com o que a gente tá tendo aqui na casa da gente. Por conta disso, cada vez mais é necessário, para o mercado, identificar o que não está fazendo parte da globalização, o que está preservado só naquele solo, específico daquela terra, que só aquela terra produz. Agora, como é que a gente pode, agora, imaginar só o que aquela terra produz, quando as informações estão disseminadas pelo mundo inteiro. Ou seja, o Bumba-meu-boi não tem um, tem muitos Bumbas pelo Brasil, muito diferentes, dependendo do lugar, dependendo... Mesmo nós exercemos

internamente, no Brasil, um colonialismo interno, quando a gente fala o Bumba-meu-boi, o samba, a capoeira, desconhecendo que essas danças são várias, elas são várias, elas são muito distintas, são distintas mesmo umas das outras. Passos distintos... mas a gente olha de longe, pega um pedaço e diz que é um todo. Então, Bumba-meu-Boi... tem boi? Então é Bumba-meu-boi. Um pedaço pelo todo. É samba? Tá fazendo, assim, mais ou menos, com o pé? Então é samba! Agora, que samba? Samba de roda samba de gafieira? Escola de samba? Que samba? São sambas muito diferentes. Diferentes andamentos, mas a gente pega a parte e toma ela como se fosse o todo, então nós brasileiros também fazemos isso aqui dentro. Essa operação, que é uma operação de colonizador: pegar a parte pelo todo. Isso é um movimento de processos identificatórios. Isso é um processo de construção de identidade: pegar um pedaço e esse pedaço vale pelo todo e não que esse pedaço está ao lado de vários outros pedaços e não dá pra fazer um todo. Não dá pra fazer um todo. Tem que olhar pros pedaços. É uma operação de inversão que a gente tá propondo, por causa da teoria *Corpomídia.* Ao invés de fazer essa operação de pegar o pedaço e botar ele no lugar do todo, que é o pedaço da identidade... pegar uma coisa e dizer: "Helena é professora da *PUC*". Esse é um pedaço meu. Não sou eu. É só um pedacinho meu. Eu sou professora da *PUC*, mas eu sou avó também, que não tem nada a ver com eu ser professora da *PUC*. Aí, além de seu ser avó também, eu sou coordenadora de várias... de um grupo de escrita sobre dança. Não tem nada a ver que eu sou professora da *PUC*, que tô dando aula na *PUC*. São outros pedaços meus. Aí eu sou também São Paulina. Não tem nada a ver que eu sou professora da *PUC*. São pedaços. Vários pedaços meus. Vários. Então, qual é a minha identidade? Ser São Paulina? Ser avó? Ser professora da *PUC*? Ou uma coleção enorme que não dá pra você olhar como um todo, porque eu sou São Paulina, que eu sou isso, sou isso... que eu sou Helena. Mas o fato de eu ser Helena tá mudando. Eu não era são paulina até ter neto. Nunca fui. Não sabia o que era futebol, não nada de futebol. Não acompanhava. Pegava o caderno de esportes e jogava no lixo. Como os meus netos são São Paulinos todos, então eu precisei passar a ser São Paulina. Passei a começar a ler o caderno de esportes e hoje em dia sou super São Paulina. Então eu mudei pra caramba nesses últimos doze anos em que me tornei avó. Quem me conhece antes dos doze anos e me vê falando de futebol, diz: "Helena, não sabia. Nunca você falou..." Pois é. Não falava mesmo.

Até doze anos atrás, não falei de futebol nunca, não era meu interesse. Agora é super meu interesse. É isso que é importante pra nossa conversa. Nós todos somos feitos de vários pedaços que não podem ser separados uns dos outros e não podem ser reduzidos a um todo. É mais complicado do que buscar a identidade. É mais... Buscar a identidade é uma operação hiper fácil e falsa. É tão fácil quanto falsa.

Os processos identificatórios são processos redutores da complexidade. O que interessa nos fenômenos da cultura é não deixar que eles percam a complexidade. É justamente deixá-los com a complexidade que caracteriza e que embeleza eles. A gente precisa mudar o vocabulário. A gente precisa identificar de onde vem essa necessidade, que essa não é uma necessidade que, de fato, a dança brasileira tem. Essa é uma necessidade mercadológica, de fora, que nós engolimos, porque os colonizados engolem o que colonizador pede, por hábito, por medo, por necessidade de sobrevivência. Então, o colonizador diz e a gente engole. E é uma falsa crença que é uma necessidade de que nós nos pronunciemos em relação à dança brasileira. Então, todas as vezes, em que nós nos debruçamos sobre fenômenos da cultura aqui do Brasil, se a gente olhar pra eles nos seus processos de transformação, ao invés de buscar os processos de congelamento identitário, talvez a gente consiga recuperar aquilo que é fundamental pra essa conversa toda e que eu guardei agora pro finalzinho, pra gente poder abrir o papo, que é: nós somos mestiços de partida. Nós, brasileiros, nós não nos tornamos mestiços depois. Esse é um fato absolutamente importante e que ajuda a gente a mudar muito o pensamento. Ou seja, todos os povos são misturados, mas eles se misturam, a maioria deles, se mistura depois. Aqui no Brasil nós começamos misturados. Nós somos mestiços de partida. Então, não houve mistura quando chegaram os portugueses. Quando chegaram os portugueses foi mais uma mistura, mas as misturas já estavam em curso aqui no Brasil. Então, o fato de nós sermos mestiços de partida impede que a gente busque uma pureza identitária, uma pureza absolutamente brasileira porque nós... se você quiser uma palavra que identifique o que acontece aqui no Brasil é mestiçagem, misturas, mas aí a gente precisa entender direito o que é o fenômeno da mestiçagem pra não confundir o fenômeno da mestiçagem com o fenômeno das brigas etnológicas e etnográficas que existem por causa do termo da mestiçagem. Vale muito a pena. Não dá tempo hoje, mas vale muito a pena vocês ficarem com isso na cabeça e irem

atrás das teorias da mestiçagem brasileira. Do que aconteceu com a gente e porque nós somos mestiços de partida. Então, por esse fato, quando se fala em corpo e cultura brasileira, embaixo dele, começa a questão da mestiçagem. O corpo brasileiro, o que nasceu nesse lugar chamado Brasil, ele é, de início, já misturado. E com muitas misturas distintas que não ficaram lá no séc XVI, que continuam acontecendo hoje no séc. XXI. Não ficou parado no tempo. Ou seja, as questões que agora a Europa se depara por conta da questão da imigração, que promove mestiçagem nos países europeus, da Europa Central, que viviam longe desse fenômeno... Agora na Europa sucede um fenômeno que é nosso eterno conhecido. Nós somos frutos... todos nós nascemos dele, dessa mestiçagem da qual, de partida, veio o brasileiro. Então, o fato de o brasileiro já ser mestiço impede que a gente busque uma identidade porque é da natureza das misturas que elas sejam dependentes do que as compõem. Então as misturas, as mestiçagens do Nordeste são diferentes das mestiçagens do Sul, que são diferentes das mestiçagens do Centro-Oeste. Ou seja, são ingredientes diferentes que fazem essa coisa chamada brasileiro. Todo mundo aqui sabe como é difícil. Você chega no Sul, fala-se um português muito diferente desse que nós estamos falando aqui. Você chega no Recife falam um português muito diferente desse que nós estamos falando aqui. E por aí vai. A língua não é exatamente a mesma. Os hábitos não são exatamente os mesmos, os corpos não são exatamente os mesmos, as danças não são exatamente as mesmas, as comidas não são exatamente as mesmas, de um mesmo lugar chamado Brasil. Então, porque é que nós vamos dizer, então, que o Brasil é feito de feijoada? Esse é o prato que representa o Brasil? Porque a gente vai precisar escolher um para representar o todo? E ao escolher esse um para representar o todo, exerce-se um colonialismo interno. Ou seja, escolhe-se aquele prato que é o prato das cidades mais ricas e não aquele prato das cidades que estão menos na mídia.

Ou seja, quando o português falado na *TV Globo* se tornou a língua oficial do Brasil, começou-se a perder a diversidade linguística que nos caracteriza porque o importante era que todo mundo falasse o português com o sotaque carioca. Tivesse ou não nascido no Rio de Janeiro. Isso começou a ser... foi um fenômeno de tal importância no Brasil que a *TV Globo* precisou reverter esse fenômeno começando a trazer alguns sotaques pra dentro das suas novelas, justamente porque o fenômeno de empobrecimento linguístico era galopante,

no nosso País. Esse é um processo de colonização interna: pegar um jeito de falar português e padronizar o Brasil por esse jeito de falar português.

Então, sempre que acontecer esse mecanismo metonímico, de pegar a parte pra ela funcionar pelo todo, cuidado. Porque a gente vai estar usando a lógica do colonizador, que é aquela lógica que pede que nós, colonizados, nos identifiquemos pelo típico, pelo exótico, que é uma operação de inversão da parte pelo todo. A nós cabe recusar esse discurso e obrigar o colonizador a entender que não tem a dança brasileira, mas têm as danças brasileiras e que elas não se reduzem somente às danças que a terra daqui fez brotar. Não é só o Bumba-meu-Boi. É também o *Grupo Corpo*, é dança contemporânea, são vários tipos de dança, um muito distante do outro. Não são próximos. Imagina o que é o Bumba-meu-Boi e o *Grupo Corpo*. "Chi!" Mas a nós cabe manter a diversidade. Manter a necessidade do entendimento de que nós não somos típicos. Nós somos, como em qualquer lugar do mundo, nós somos feitos de muitos pedaços. A dança brasileira é feita de muitos pedaços. E um precisa do outro para ser entendido. Não dá pra entender o Bumba-meu-Boi se você não conhecer direito. Não precisa conhecer... Não é só conhecer o Bumba-meu-Boi. Pra você entender o Bumba-meu-Boi você tem que conhecer todo o resto, todo o resto. Porque é ele que contextualiza os Bumbas-meu-Boi. Todos os que existem. Então não adianta se dedicar, se especializar num só. Você precisa entender todo o contexto que gesta as diversidades entre os Bumbas e entre os Bumbas e os caboclinhos e entre os caboclinhos e os maculelês e entre os maculelês e o balé clássico e entre o balé clássico e a dança da Marta Graham e, e, e, e... Ou seja, aumentar a complexidade ao invés de pausterizar com o conceito de identidade. Essa é a minha proposta pra gente começar a conversar. Eu sei que vários de vocês têm interesse específico sobre danças brasileiras e acho que a gente podia conversar a respeito disso. Dos interesses que vocês têm nas danças brasileiras.

Ana - Helena, obrigada. Eu queria abrir, então, para perguntas. Quem tiver interesse de fazer alguma questão...

Paulo - Primeiro eu queria te parabenizar pela capacidade que tu tens de provocar ebulições dentro da gente, né? Eu tenho tantas questões que tenho que escolher qual

delas que vou colocar. Bom, eu sou Paulo, sou lá da Amazônia e, dentro da categoria danças brasileiras, eu tô nessa crise da dança da Amazônia, que é uma categoria. Mas assim, Helena, eu trabalho com corpo numa disciplina que chama *Corporeidade e Educação*, lá em Belém, na UFPA. E uma das coisas que a gente tem colocado é assim: a gente compreende todas essas questões do corpo absorvendo e interagindo com os elementos que vêm, mas a gente também trabalha com a dimensão de um campo de percepção, que é o que torna mais presente ou mais intenso o que tá dentro desse campo de percepção nas práticas corporais. Um exemplo disso é uma dualidade corpo e mente, cartesiana, que a gente sabe que hoje a gente defende a tese de um corpo total, mas a gente ter se pensado como separado, faz a gente, de fato, expressar e agir de alguma forma dentro dessa dualidade. Então, é claro que um discurso ideológico de colonização que a gente assumiu é problemático. Mas, assim, até então, eu tô numa crise, mas acredito na possibilidade de: se a gente retira esse elemento desse campo de percepção, outro elemento aí se coloca pra que se defina isso que a gente possa estar chamando ou não, mas, de identidade. Você colocou no começo da sua fala a questão da identidade como algo fixo, permanente, né? Eu li um texto do Tomás Tadeu, que trazia um conceito, Tomás Tadeu da Silva, que se baseia em Bhabha, trazia um conceito de identidade como um campo relacional. E o debate da identidade traz o debate da diferença. E esse campo relacional, que é uma dimensão humana, permite aí dentro as variações. É um pouco o que acontece na Amazônia quando a gente tem os grupos folclóricos, os grupos contemporâneos e os grupos de periferia que acharam uma maneira de fazer, que é o parafolclore. Então a condição do <u>para</u> é o espaço de permissão para que se consiga não fugir ao discurso do colonizador, mas ao mesmo tempo ter a liberdade de expressão de alguma forma. Eu tô estudando esse tipo de prática. Você vê uma relação de clássico com contemporâneo nas matrizes-memórias que se organizam.

Então, eu sou do Pará, e tenho visto, transitado pelo Brasil, e visto que cada vez que eu volto no Pará eu encontro um Pará diferente. Mas é um Pará que se define como Pará nas escolhas das suas multiplicidades. Você tá entendendo? Pelo fato de ser

permanente. Eu sou paraense de nascença. É permanente, mas é uma identidade múltipla. Quando você falou que existe uma mestiçagem no Norte, existe uma mestiçagem... aí não daria pra gente compreender essa relação de identidade e diferença, entendendo memórias e matrizes como esse campo de multiplicidades? Ou seja, chegando no final da sua fala, quando você diz "nós somos mestiços de origem", essa não seria a nossa identidade, não seria algo nesse campo, né? Essa multiplicidade una? Porque, assim, o Maranhão tá ali do lado da gente e a gente vê a diferença que o Maranhão tem em relação à gente porque aparece a diferença. Mas o Maranhão tá na mesma condição de colonizado que a gente porque quando a gente vê os traços de universalidade, aí cai naquilo que você colocou, não interessa muito pra gente as identidades, mas complexidades. Então, essa diferença é o que se torna complexo. O que a gente tem de comum com o Maranhão é comum, né? Então, o que vem pra gente enquanto diferença: "Nossa! Eu faço algo aqui que vocês não fazem! Vocês têm o Bumba-meu-Boi, a gente tem o Boi Bumbá." Claro que entram elementos geográficos, elementos ideológicos, elementos... eu não tô nem entrando nessa questão ideológica, né? Mas que... ainda não consegui, Helena, assim, sair dessa questão de que há algo na memória, no padrão cultural que estrutura matrizes, de alguma maneira, né? Nem que essa matriz seja a forma de ser diferente. Mas é uma forma específica de ser diferente, você tá entendendo? Aí é um campo relacional que eu gostaria que você falasse.

R - É meio... É como o pensamento cartesiano. A questão da identidade... difícil, difícil a gente se livrar dela mesmo, epistemologicamente falando. É difícil a gente se livrar dela porque também é a mesma coisa do pensamento cartesiano que você diz "Não, eu tô fora do pensamento cartesiano!" Mas aí você fala "porque eu habito meu corpo". Sim, você habita seu corpo, como assim? Você tem um, você... e tem uma outra coisa que chama "seu corpo"? Então pronto. Já tá no cartesianismo. Pronto. Tá na linguagem da gente. Então, assim como o pensamento cartesiano continua presente, vivo, vai muito bem, obrigada, hoje, mesmo contra... a gente achando que não tá mais... a questão da identidade tem o mesmo tipo de peso. Então, essa noção de que existem matrizes na cultura, ela é muito

arraigada, e nós, humanos, temos muita necessidade de nos assegurarmos daquilo que não muda. Porque é muito, muito, instável, viver num mundo que muda sempre. É natural, a nós todos, querermos encontrar alguma coisa que é uma referência que você olha e tá lá. Muda um monte de coisa, mas aquilo tá lá. Você continua paraense. O Pará tá mudando, mas você continua paraense. Humano. O humano, o humano tem isso. É um traço evolutivo nosso. O humano. Todos os humanos, eles, todos nós, morando na "Conchinchina" ou em São Paulo, todos nós queremos nos assegurar de algo, que o mundo tá caindo aos pedaços, tudo muda, mas aquilo ali você olha pra lá e está lá. Então não é você. Somos todos nós que não escapamos dessa necessidade e por isso é tão forte essa noção de que a memória é a garantia de algo, quando, a memória é só ficção. A memória não existe preservada de nada. Você lembra da sua infância. Quem viveu a sua infância com você lembra de outra infância. Seu irmão teve a mesma infância que você e ele vai lembrar de coisas que você não lembra, você vai lembrar de coisas que ele não lembra. Você tá mentindo? Ele tá mentindo? Não! A memória é ficção! A gente inventa. Por quê a gente inventa? Porque é da natureza nossa esquecer. A gente não guarda tudo. A gente tá aqui nessa sala. Então, o que você vai lembrar dessa situação de hoje é diferente do que ela vai lembrar, do que eu vou lembrar, porque eu tô olhando daqui pra lá, vocês estão olhando de lá pra cá, ele tá olhando nesse ângulo, você nesse ângulo, você vai ter uma imagem minha, ela outra, ela outra, eu tenho uma imagem sua diferente da que ele tá tendo. Por quê? Porque a gente tá se observando de ângulos diferentes, então, cadê o que é mesmo? O que é mesmo? Porque a percepção que nós temos do entorno, ela é uma construção que a gente faz. Quando eu brinco dizendo assim "é uma invenção" é porque não tem o real. É o que a gente consegue captar dele. É o que a percepção permite que a gente capte dele. E a percepção permite um pouco, não permite tudo. Porque, por exemplo, agora eu tô olhando pra você, então, nesse outro pedaço, a minha percepção não está. Então eu não sei de fato o que as pessoas estão... nesse momento, desse lado daqui, se elas estão me olhando, se elas estão prestando atenção, se elas dormiram, eu não sei. Elas não existem? Elas existem, mas a minha percepção não está captando porque eu tô focada em você. Eu não estou percebendo aqui, não estou... entendeu? Então, o que acontece? A minha percepção tá inventando uma descrição pra essa situação porque eu tô focada aqui. Então porque eu tô focada aqui, ela inventa que a

descrição é o Paulo e os outros estão apagados. Mas os outros não estão apagados, estão aqui, nesse momento, todo mundo, igualzinho o Paulo. Então, na medida em que a memória, ela não é uma preservação porque ao longo do tempo também a memória, além dela, no momento em que ela se constitui, ela é uma seleção do que aconteceu, ela não é o que aconteceu, é o que a sua percepção selecionou daquilo que aconteceu. Aquilo que é a memória. Além disso, a memória também não fica igual porque o que você se lembra hoje, do filme que você assistiu ontem é uma coisa. Daqui há dez anos, é outra coisa, o que você vai lembrar do filme que você assistiu ontem. Então, cadê a sua memória? Tá em transformação. Tá mudando. Então, esse campo relacional é um campo relacional dessas transformações e não de matrizes preservadas porque essas matrizes, elas estão nesse campo relacional de transformação. Por isso que elas não são matrizes. Quando a gente usa a palavra matriz, ela tem um caráter fundacional que dá a maior segurança. "Nossa! Aquela matriz!" Quer dizer, é de lá que vem. Aquilo fundaciona, aquilo assegura toda uma elaboração que daí advém com toda a segurança disso. Então é a abolição desse tipo de conceito que coloca a gente numa grande instabilidade, muito desconfortável.

Mas é a única possibilidade que a gente tem de re-olhar esses fenômenos e, por exemplo, olhar o parafolclórico na complexidade dele, sem matriz. Não tem matriz e ele não vai virar uma matriz. Porque o parafolclórico no Pará é diferente do parafolclórico em São Paulo. Você vai estar usando o mesmo nome, mas você vai estar identificando misturas diferentes. Então, o que nos diz assim... bom... nós somos mestiços de partida, mas o que importa não é que nós somos mestiços, mas qual a mestiçagem? Qual o tipo de mestiçagem? Porque se a gente diz: "somos todos mestiços", essa é a nossa identidade. Mas não é uma identidade porque o tipo de mistura no Pará é diferente do tipo de mistura do Maranhão, então não é. O fato de ser mistura não é uma identidade porque a qualidade da mistura é totalmente outra. Mas sempre a gente quer fazer essa operação, que é a operação que no meio da multiplicidade vai garantir a unidade. A gente sempre quer fazer essa operação. Não é você. Somos todos nós. Todos nós queremos porque é muito difícil olhar... porque parece que aí os fenômenos, eles vão pedir que a gente olhe pra eles cada qual. E é muito interessante você olhar com uma lente que você não precisa ver cada qual. É uma lente matricial. Ou seja, apaga as diferenças e a lente matricial atravessa os fenômenos. Então, essa proposta

que é uma proposta de não trabalhar com o conceito de identidade, coloca a gente numa encrenca enorme. Enorme. Epistemologicamente falando é enorme, mas vale a pena.

Lilian - Eu tenho várias coisas. Vou ver se consigo ir por pontos. Primeiro eu queria dizer que eu me enquadro quando você fala, Helena, nas pessoas interessadas em buscar as danças brasileiras. Desde que eu me reconheço dentro da dança eu tenho essa busca enquanto bailarina. Sempre dancei. Fiz aula com o Nóbrega muitos anos, aula com o Tião Carvalho muitos anos, dancei com essas pessoas e eu sempre tentei perceber qual era esse meu interesse nas danças brasileiras. Pensando que a dança do Nóbrega é muito diferente da do Tião Carvalho, que é maranhense e mora em São Paulo, que é muito diferente do *Balé Popular do Recife*, várias danças brasileiras, né? Mas eu sempre usei esse nome danças brasileiras por falta de encontrar, também, uma terminologia adequada. E essa minha busca de pensar, esse meu interesse, ele veio, talvez, da mesma forma que a gente tem o cartesianismo instaurado, pensando em buscar uma identidade brasileira, uma essência... um monte de equívoco: essência, preservação, algum estado de pertencimento, alguma coisa que me ligasse a isso. E aí, aos poucos, quando eu fui estudando, é engraçado porque eu tenho os autores, alguns que dialogam com os seus, mas um pouco diferentes, que falam da identidade, mas que têm uma mesma apropriação, assim, de pensar a identidade como algo que não é fixo, que é mutável e que o tempo todo se enquadra por relações de poder. Então, eu sou mulher ou sou mãe ou sou bailarina, dependendo da situação que isso favorece. Então se aqui nesse caso é interessante falar que eu sou uma bailarina, porque isso vai me dar uma relação de poder aqui, eu me coloco assim. Se eu tô no meio de vários homens eu coloco "Gente, mas eu sou mulher", procurando uma questão de destaque. Então como que as nossas identidades vão mudando em relação a situações. Como um jogo em que eu vou usando aquilo que melhor me adapta pra eu ganhar alguma vantagem naquele momento. E eu achei interessante porque eu uso o termo identidade, mas justamente questionando dessa maneira e nunca pensei em descartar este tema, esta palavra por não ter encontrado nenhuma outra pra buscar.

Em relação ao discurso... eu tô falando e formulando ao mesmo tempo, então vocês me perdoem (risos)... tá tudo aqui. Em relação ao discurso do colonizador e do colonizado eu percebo muito essas relações, mas percebo, também, que algumas danças brasileiras são muito, talvez, fugidias. Corre o risco delas não existirem mais. Por uma relação que a gente tem com o colonizador também que a gente repete esse padrão, mas de valorização daquilo que é externo. Então a gente vê em tudo quanto é lugar, em cidades muito pequenininhas de Goiás, que a família da minha mãe é de Goiás, você vê aulas de balé clássico, mas você não vê aulas de catira lá, ou nada disso. Então, fico pensando assim: isso realmente... as coisas... não no sentido de tentar preservar aquilo que é mutável. Não sei se a catira tem que permanecer muito tempo. Mas eu sinto que por uma relação com o colonizador talvez o balé clássico permaneça por essa relação do Brasil. Então essa busca, também nossa, que é de repetir o discurso do colonizador, mas também como é que a gente busca, com a dança brasileira, buscar esse estado revertendo, né? A gente se colocando nessa relação de poder, fala assim" Olha, o que é o brasileiro?" Uma relação de diferenciação, mas uma diferenciação de não inferioridade. Né? Porque parece que tudo que é brasileiro: "Ah, isso é da cultura popular!" Daí essa coisa da cultura popular entra num lugar... às vezes meio limbo. É... daquilo que vem de fora permanecer. Então eu não vejo risco de algumas danças européias ou americanas desaparecerem, mas vejo assim que a transformação da dança brasileira, as transformações, às vezes corre o risco de não serem valorizadas por este não olhar nosso. Aí não sei como você fala disso.

Mas, eu posso fazer mais uma?

Porque a palavra mestiçagem também, eu concordo com você, que a gente tem que tomar cuidado por uma questão étnica, o idioma da mestiçagem, como isso tem as raízes da constituição do Brasil. A Laurence Louppe, naquele texto dos *Lições de Dança*, ela fala do corpo mestiço e do corpo híbrido. Será que a gente não poderia usar na dança, falar desse corpo híbrido ao invés do mestiço, pra gente não correr o risco de estar usando essa palavra mestiçagem ligada a isso? Você acha que isso é uma

possibilidade, da gente usar essa palavra do corpo híbrido ou isso já significa, também, outras questões?

R - Então, olha... essa questão do desaparecimento de algumas danças por conta desse mecanismo imperialista, porque faz parte do Império ficar cada vez mais poderoso. Então, o balé clássico, pra que ele fique cada vez mais poderoso, ele precisa encontrar capilaridades, meios de difusão, que isso se faz à custa de outra informação estar sendo difundida. Então, não é só a catira. Aqui o jongo, aqui na esquina, eu fui numa banca há pouquíssimo tempo na *USP* e o jongo aqui, há uma hora de São Paulo, não tem ninguém mais das gerações mais jovens querendo ser jongueiro. Não tem mais. E a medida em que vão morrendo os jongueiros, vai morrendo o jongo. Não tem mais gente querendo ser jongueiro.

Os *Arturos*, o documentário que a Thereza Jessouroun fez dos *Arturos* lá em Minas Gerais, é a mesma coisa: não têm mais jovens filhos de *Arturos* querendo ser *Arturo*. Não querem mais, eles querem ser jovens que dançam *Hip Hop*. Outra coisa. Então esse é um risco enorme, mas é um risco que tem a ver com outra discussão, que é a discussão das estruturas de poder. Ou seja, a questão do Império mesmo. Ou seja, qual a informação que ganha estabilidade na mídia e que se transforma em modelo e, portanto, em desejo? É uma relação que vai mexer com a questão do Império e do consumo. Ou seja, os meios de informação promovem algumas informações da categoria de desejáveis e isso à custa de outras que passam a ser indesejáveis. Essa é uma discussão política. Essa discussão que você traz é eminentemente política. Tem a ver com os instrumentos de poder concentrados nos meios de comunicação, que hoje em dia são super concentrados nas mãos de grandes conglomerados. E os grandes conglomerados têm interesses específicos. Os meios de comunicação promovem isso. A difusão de determinadas informações e supressão de outras. E essa questão é uma questão: como a gente reverte isso? Um dos... eu tenho a impressão, a hipótese com a qual nós temos trabalhado, nós os pesquisadores que estamos nessa militância, de tentar não trabalhar com o conceito de identidade, de tentar não trabalhar com o conceito de matriz, não trabalhar com o conceito de essência, e buscar outras palavras, abandonar essas, porque, ao abandonarmos essas, nós abandonamos uma

lógica de raciocínio que nos obriga a buscar uma palavra pra substituir isso. Então, por causa disso, eu tenho a impressão, a hipótese que a gente tem é de manter a diversidade, ou seja, falar no jongo, falar na catira... ou seja, muitos de nós começarmos a falar disso, não no sentido preservacionista, mas a cada vez que a gente fala a questão se torna mais candente. Ou seja, mais pessoas se tocam dela. E só mais pessoas se tocando de que é possível mesmo que a diversidade vá sendo reduzida e isso traz conseqüências gravíssimas pra gente... e não dá pra lembrar das conseqüências só na hora que elas tiverem completamente instauradas. A gente tem que cuidar pra que elas não se instaurem, que nós não percamos essas possibilidades de termos riquezas, riquezas vocabulares nas danças. Imensas, imensas, imensas, das quais a gente nem sabe todas. Que bom! São tantas que a gente nem sabe todas. Mas cabe a nós, todos nós, que estamos preocupados com essa questão, que é uma questão seríssima e não é só em relação à catira e nem só em relação ao jongo, mas essa é uma questão de dominação, de instrumento de poder, de construção de padronizações, de hegemonia.

Então, o Brasil vai virar só samba? Porque samba é do interesse do colonizador? E nós vamos deixar isso acontecer? Nós também vamos achar que o Brasil é só samba e deixa todas essas coisinhas ficarem desse tamaninho, mirradinhas e pronto. Ou cabe a nós valorizarmos, ou seja, falando, chamando a atenção pro problema, escrevendo, pesquisando. Botando na vida. Botando de novo na vida. Quer dizer, o fato de você estar falando na catira é absolutamente importante pra todo mundo que tá aqui e que não tava pensando na catira. O fato de eu falar :"mas tem o jongo". O jongo... a menina, a Erica Corrasini, ela fez essa pesquisa sobre o jongo, e agora nós estamos pedindo pra ela publicar essa pesquisa sobre o jongo. Por quê? Porque duas das jongueiras mais importantes morreram, mas tem lá o depoimento delas. Tem lá a questão central da fala delas, ou seja: "Vamos, a gente tem que preservar essas coisas". Porque ao preservar, quando é que você ressignifica? Quando deixar de ficar nesse cantinho obscuro da cultura popular, assim, que é, "menor" por causa da separação entre alta e baixa cultura, que ainda é mantida. E a gente tira da baixa cultura e traz pra alta cultura. Nós não estamos na alta cultura? Então tem que trazer pra alta cultura mesmo. Por isso é que tem que falar muito, conhecer um pouco mais,

botar como objeto de pesquisa, enfim... pra impedir, o que a gente pode fazer é um movimento de resistência pra impedir a pasteurização. Eu tenho a impressão.

E, ao abrir mão dessa terminologia, é um movimento político de resistência mesmo. Ou seja, é esse pensamento que vai obrigando a gente a responder por matriz, responder por identidade, responder por essência... Vamos tentar responder de um jeito outro. Sem precisar apresentar uma identidade. E aí dizer, identidade, ou seja, a gente não sai dessa questão e fala: "Agora as identidades, então, podem ser móveis". Bom, isso é um oxímero: identidade móvel. Uma coisa nega a outra. Se a identidade é móvel não precisa do conceito de identidade porque ele não é móvel. Se ela precisa ser móvel, esquece. Então ao invés de identidade, vamos ficar com a mobilidade, sabe? A subjetividade móvel é mais interessante do que identidade. A subjetividade móvel, a subjetividade evolutiva, sei lá eu! Inventar! É isso mesmo! Inventar outros. E aí vai dar nisso que você falou da Laurence Louppe, porque a Laurence Louppe morre de medo mesmo, como uma boa francesa, do nome mestiçagem porque o nome mestiçagem serve a teorias eugênicas, é uma coisa servil pra vários autores, que foi muito mal usado isso. Então, quando você fala mestiçagem, rapidamente você pode ser associado a essa questão racial, mistura de raças. Quando fala em mestiçagem, pensar que é mistura de branco, preto e amarelo, sabe? E mestiçagem não é isso. Mestiçagem na cultura. Então a Laurence Louppe prefere... porque a mestiçagem, segundo a Laurence Louppe, a mestiçagem é de apagamento, de dissolver as diferenças, o que é péssimo pra cultura. Dissolvendo as diferenças a mestiçagem promoveria a identidade porque mistura, mistura, mistura e você não reconhece mais o que é. Então, esse tipo de mistura da mestiçagem, segundo a Laurence Louppe, é muito perigoso porque uma cultura que fica misturando e você perde as características importantes, porque elas vão ficando todas misturadas... E o hibridismo não incorreria nesse problema da dissolução das diferenças, da pausterização absoluta.

E aí eu tenho o mesmo tipo de problema com o nome híbrido que ela tem com mestiçagem. Porque o nome híbrido... É a mesma coisa, tanto faz. Mas o nome híbrido se tornou muito apropriado pela tecnologia. O híbrido. O híbrido é da natureza de quem trabalha com corpo e tecnologia. Então é muito trabalhado esse corpo híbrido e esse corpo híbrido trabalhado lá na tecnologia é um corpo aos pedaços. Ou seja, o pedaço da prótese, o pedaço do chip, o

pedaço da extrasomatização. Mas eu acho que os dois termos têm problemas por conta dos usos, mas eles são a mesma coisa. Não tem problema algum em usar um ou outro, mas você tem que fazer ressalva num e ressalva noutro. Mestiçagem não nesse sentido, e híbrido não nesse sentido de prótese, de corpo aos pedaços.

Ana Carolina - Se a gente assume essa idéia de que existem essas diferenças, portanto existem especificidades, que geram um determinado comportamento. Se a gente pensa, localizando aqui, nesse espaço, eu e Fernando somos dois indivíduos com diferenças e especificidades dentro de um coletivo República, dentro de um coletivo dos grupos de dança contemporânea de Campinas, dentro de um coletivo dos grupos de dança contemporânea do interior de São Paulo, do Brasil e assim vai. Da Região Sudeste, até chegar no Brasil, e assim vai. E aí se a gente retira esse conceito de identidade, ou a palavra, e transforma nesse conceito de mobilidade, existe um lugar pra essa especificidade ou não? Porque a minha questão é assim: se isso gera um determinado comportamento, esse comportamento traz por si só uma representação corporificada ali, de algum modo. É uma materialização disso. Então, que lugar é esse? É só uma questão de terminologia e de conceito, mas que ao mesmo tempo não é só, porque por detrás disso tem todo um aprofundamento de um pensamento corporal, de lugar e de situação de uma relação do corpo em relação ao espaço. Deu, mais ou menos, pra entender?

R - Claro! As características, elas estão o tempo inteiro conosco, só que o tempo inteiro mudando. Então, as especificidades, elas não estão suspensas da transformação da Ana. Ou seja, as especificidades da Ana eram umas há cinco anos atrás e são outras agora. Porque a Ana cinco anos atrás pensava de um jeito o mundo, pensava a dança de um jeito e agora é um pouco diferente. Então são outras especificidades, um pouco diferentes. Elas estão em transformação. Claro que cada um de nós é único no mundo. Somos feitos de informações que estão em todos os outros. Mas o modo como elas estão organizadas aqui é único. Aí é único, aí é único, embora nós tenhamos informações compartilhadas. O Negri fala "nós somos sujeitos compartilhados." A noção de subjetividade, não é que a minha

subjetivamente é só minha porque ela é feita de coisas que só eu tenho, ela é só minha porque ela é feita de uma organização que é minha, mas o que faz parte desse sujeito chamado Helena, faz parte de milhões de outros seres humanos. Mas milhões mesmo. Dezenas de milhões de outros seres humanos, que têm informações tais quais as que eu tenho. Uns pedaços delas estão em uns, outros pedaços estão em outros e lá vai. Ou seja, as pessoas que estudaram comigo na minha escola primária, elas têm informações daquele ambiente que eu vivi junto com elas, só que na família delas elas recebiam uma informação, diferente daquelas que eu recebia da minha família, dos meus vizinhos, etc. Então aquela informação já era a mesma em nós, mas ao mesmo tempo organizada diferente. Porque aquela informação eu misturava com as da minha família e dos meus vizinhos. E o coleguinha do lado misturava a mesma informação com a da família dele, com o do vizinho dele, com a da igreja dele, com... por isso que o Negri fala que nós somos sujeitos compartilhados. E esses sujeitos compartilhados, as características deles são o modo como eles vão conseguindo organizar essas informações que são compartilhadas. E essas são as especificidades nossas, que são só nossas. Mas elas são só nossas ao longo do tempo, mudando. Elas não são só nossas, as mesmas desde que nós nascemos até o dia em que nós morremos. Elas não são só nossas.

Nem as características físicas ficam preservadas. Eu não tinha cabelo branco quando eu nasci. Agora, aos 58 anos, eu tenho. Por que? Porque é assim mesmo. O corpo muda, vai mudando. Então, as minhas características, eu era morena, agora eu não sou mais, agora eu sou grisalha. E é isso que acontece com as nossas características, com as nossas especificidades. No tempo, elas se transformam. Então eu deixei de ser morena? Não. Naquele tempo eu era morena. Agora eu sou grisalha. Depois eu posso ficar careca, sei lá! Então, qual é a minha especificidade? Morena, grisalha, careca. São muito diferentes. Mas porque eu não tenho uma especificidade que se preservou ao longo do tempo. A gente tem as especificidades que vão mudando junto. Por conta desses acordos que a gente vai fazendo com os ambientes, com as trocas que a gente vai tendo. Então a coleção de informações vai mudando, então o corpo vai ficando outro e o corpo vai ficando outro com outras especificidades. Você acaba de voltar de Barcelona, ficou seis meses lá, você não é a mesma. É uma pessoa que tem hoje informações diferentes porque você foi pra Barcelona e

ficou lá seis meses. As suas especificidades hoje não são as mesmas que eram antes de você ir pra Barcelona seis meses atrás, não são seis anos, são seis meses. Então, cadê a sua identidade? Não tem identidade, tem essa coleção de características que vai se organizando sempre, sempre. É um estado. Então, só pra terminar, a gente não usa esse conceito de identidade, a gente usa o conceito de estado. É o estado da sua coleção de informações. É isso que você é. É o estado em que ela tá hoje. Em que ela vai estar diferente amanhã e que ela esteve diferente ontem. Então é um estado. E esse estado ele muda, ele vai mudando sempre, mas na hora que ele existe, ele tem uma característica, hoje ele tem uma característica, amanhã ele tem outra. Ele não tem a mesma característica. Ela é um pouco parecida porque nós não somos completamente esquizofrênicos, que mudamos abruptamente, que rompemos abruptamente com a realidade. Então há alguma coisa parecida, mas esse parecido é mudando.

Fernando - Bom, eu vou fazer uma questão bem pontual que me surge porque vários temas eu tenho uma tendência a pensar de modo matricial, o que me balança completamente no sentido dessa necessidade de demarcar territórios, né? Mas me ocorre o seguinte... o que se coloca já desestabiliza isso a ponto de buscar outras referências, o que eu acho fundamental. Me ocorre uma questão na relação cultura hegemônica e, especificamente se falarmos de dança, uma relação que é a seguinte: não me incomoda muito, se pensarmos na idéia de pasteurização ou de massificação ou de indústria cultural, que tenhamos veiculando um mesmo modo de falar pra um Brasil de uma diversidade imensa na relação da fala. Por exemplo, pegando o exemplo que tivemos aqui: me incomoda porque se eu tô partindo do princípio que cada um vai compreender esse modo ou vai receber seus sentidos de um modo diferente, isso já tende a se transformar porque o modo de apropriação disso ou como isso chega pro Sudeste não vai ser o modo pro Nordeste. Então não estaríamos correndo o risco de massificar um modo de pensar a fala? Me incomoda muito o modo de percepção que está sendo transformado, extremamente parecido... quer dizer... o que está antes... o modo de perceber... vou tentar ser mais exato. Não é a questão da fala hegemônica que se coloca como uma linguagem comum e que veicula como um instrumento de

massa e que chega em qualquer lugar do Brasil, do mesmo modo, sem respeitar a diversidade, sem respeitar a idéia de regionalismo, enfim... todas essas questões. Mas o modo de perceber pode ser um dado referencial muito forte porque as pessoas começam a perceber as coisas de um modo muito parecido. Assim, o que tá antes da formulação disso. Isso eu acho que é: em que estágio ou em que momento a gente pode pensar a idéia de cultura hegemônica nesse sentido?

Por quê? Quando eu pego a comunidade dos *Arturos*, lá, pensando que já não tem mais interesse de continuidade, tudo bem que o *Hip Hop* vai estar na questão, mas não é porque o *Hip Hop* hoje é uma dança que chega em qualquer lugar e que tá sendo veiculada de modo... é porque já não tem mais a estrutura de sociedade de família que os *Arturos* tinham que justificava a manifestação disso. Nesse exemplo seria o seguinte: nem permanência e garantia, mas que modo de sociedade existia ou de uma estrutura de família ou de comunidade dos *Arturos* que culminava no que chegariam nas manifestações da dança, que hoje não se tem. Quer dizer, então a briga é mais política ainda porque estamos falando de mudança de paradoxo de sociedade, modelo de sociedade. Então, como isso fica pra dança, se pensarmos a dança brasileira hoje, ou não brasileira?

R - É bacana isso. Veja: tem duas coisas diferentes nisso que você falou. Toda dança, ela depende do contexto que a gesta, onde ela é produzida, seja dos *Arturos*, seja a do Teatro Municipal. É daquele contexto, ou seja, é de um determinado contexto cultural, com a sua complexidade, é ele que produz aquele tipo de dança e outro contexto produz outro tipo de dança. Então, a dança dos *Arturos* necessita da comunidade, da vida em comunidade. A dança é um valor daquela comunidade. Na medida em que a comunidade vai mudando com o tempo, a dança vai mudando com o tempo. Na medida em que os jovens não querem mais viver naquela comunidade, que eles querem morar em Belo Horizonte, então a dança começa a correr um risco 'brabíssimo'. Porque é preciso saber porque é que o jovem não quer morar naquela comunidade e aí vai dar na primeira parte do que você falou. Na medida em que um determinado padrão de vida vai se tornando hegemônico, que é morar nos apartamentos da novela, morar nas casas da novela, vestir as roupas da novela, usar os

carros da novela, jóias, tudo isso.... isso vai domesticando os desejos. Então porque é que o jovem que nasce na comunidade dos *Arturos* não vai querer, obviamente, colher cana como o avô dele colhia? Porque ele não vê ninguém colhendo cana como um bem simbólico desejável. Então, na medida em que esse bem simbólico não existe disseminado, o modo de perceber a realidade, que é o que você está chamando de percepção, ela fica padronizada com os valores os quais o corpo entra em contato. O corpo dos brasileiros entra em contato com o que está nos meios de comunicação, que são hegemônicos, que é a televisão que fala com mais pessoas ao mesmo tempo. E a televisão que fala com mais pessoas ao mesmo tempo é nesse horário da novela, ou no horário do *Jornal Nacional* ou no horário do *Fantástico* que são lugares que, por exemplo, o *Fantástico* é visto por 60 milhões de brasileiros todos os domingos. Não tem nada que você fale para 60 milhões de pessoas. O *Jornal Nacional* é visto diariamente por entre 40 e 60 milhões de pessoas, de brasileiros. Então são todos os dias, uma educação dos sentidos. os sentidos vão ficando educados. Porque se todos os dias eu assisto um determinado padrão de vida, de roupa, eu decido por isso. Então, isso vai pasteurizando a minha percepção, mas eu não percebo isso porque não tem nenhum outro valor que rompa com o empobrecimento das possibilidades de modos de viver no Brasil. Então, obviamente, nós precisaremos de várias perfurações nesse modo hegemônico para que possa ser recuperado como um bem simbólico desejável, viver de outras maneiras. Viver em comunidade pequena, viver assegurando uma tradição, embora você vá também fazer o *Hip Hop* e com o corpo do *Hip Hop* você faça as duas danças, mas nós estamos num processo desse momento de ou uma coisa ou outra e não um acomodamento que seria a manutenção da complexidade e a continuação dos hibridismos, das mestiçagens. Ou seja, não há como evitar que o *Hip Hop* vai misturar com o chocalho dos *Arturos*. Não há como evitar. Não é pra ser evitado porque isso é assim mesmo que a vida vai. Mas o que não pode é uma coisa acontecer a custa da outra. Mas não há como explicar pra alguém que isso é importante. Porque não está nos meios... a indústria cultural não reconhece isso como importante. Se não reconhece isso como importante, não está na Revista *Caras* nenhum jongueiro, não tem nenhum *Arturo* na *Contigo*, de onde virá a recuperação desse bem simbólico? Ou seja, é uma militância mesmo, uma guerra de guerrilha, silenciosa, a ser travada porque a gente não pode deixar a indústria cultural

vencer assim, não pode. A gente precisa fazer uma resistência assim no pequenininho, falando de um pro outro. Você diz assim: "Mas não dá pra revolucionar." Não, pra revolucionar não dá mesmo não. Só dá pra fazer uma mobilização assim ó: de um em um, de dois em dois, de dez em dez, é assim mesmo e mantendo vivo, mantendo vivo, um bando de coisas que estão desaparecendo.

Ou seja, cadê o *Saci Pererê*? A gente tem o *Halloween*. Agora, a indústria cultural decidiu fazer o *Halloween*. Vamos tirar o *Haloween?* Não! Mas a gente precisa recuperar o *Saci!* Tem uma sociedade, o *Só Saci*, têm pessoas que se juntaram, tem uma sociedade de proteção ao *Saci*, tem uma *Sociedade dos Criadores de Lobisomen*, agora, tem a *Sociedade dos Criadores de Saci*, porque são maneiras importantes da gente fazer resistência. Ou seja, são guerrilhas. Isso aí é guerrilha. São pessoas que... quantas pessoas? Não importa, mas vocês já ficaram sabendo que tem o *Só Saci*. *Só Saci* tem camisetas lindas, a *Sociedade Protetora dos Lobisomens* tem uns plásticos que você compra, pra ajudar o que? As pessoas a falarem do *Lobisomem*, do *Saci*. Porque aí nós lembramos. Sabe, você tem que lembrar que isso daqui não pode desaparecer. Só não desaparece se a gente falar, se a gente começar a falar. Eu lembro que teve uma reportagem que o Maurício fez com esse criador da Sociedade do *Só Saci* e ele disse: "Mas então, diga uma coisa: *Saci* existe ou não existe?" E ele respondeu: "Como não existe?" "Mas você já encontrou algum?" "A cada vez..." Olha que coisa bonita... " A cada vez que alguém fala do *Saci*, põe um no mundo." Você é um criador de *Saci*, a cada vez que você fala do *Saci* você botou um *Saci* no mundo. Muito bonito, né?

Marcelo - Falando em números, um dia desses eu li uma estatística de que 1% da população mundial é esquizofrênica, clinicamente. Deve ser um pouco mais de 1%. Aí eu calculei, eu tenho 44 anos, pretendo viver até os 100, faltam aí 66, então quantos porcento da população mundial eu vou conseguir atingir? Fiquei contente que eu vou conseguir atingir 3% dessa população mundial esquizofrênica.

Paulo - Só uma questão, Helena, você estava falando da necessidade da gente falar da diversidade e de alguma forma é uma proposta de alternativa de concorrência com

essa grande mídia massificante, tudo mais e tal. Eu vejo que isso implica também a gente de alguma forma a discutir também a questão dos meios de comunicação, de quem detém o poder, dos recursos tecnológicos e isso é uma discussão ampla dentro do sistema capitalista e tudo mais, né? Existem aí as rádios alternativas, as iniciativas dos jovens de estarem buscando formas de comunicação paralelas, mas essa questão da multiplicidade, de alguma forma, não esbarraria nessa dimensão das relações de poder? O que eu tô querendo colocar é o seguinte: a gente vai... tá sempre oscilando em relações de poder, poder que eu falo de controle dos meios de comunicação, né? A gente vai estar sempre oscilando nisso. Então a nossa proposta de garantir essa diversidade esbarra nessa oscilação do poder dos meios de comunicação, do controle dos meios de comunicação, então...

R - Essa ferramentas... a internet é gratuita. Então, agora nós temos ferramentas... é claro que não são ferramentas que vão calar o império da comunicação, o império nunca... a gente não cala mandando e-mailzinho. Por exemplo, agora nesse momento, nesses últimos dois dias eu recebi um e-mail horrendo que diz que a Inglaterra suprimiu do currículo o *Holocausto.* Ninguém mais na Inglaterra vai saber... as crianças na escola não vão saber que existiu o campo de concentração, que os nazistas mataram 20 milhões de russos, 6 milhões de judeus, eles não vão mais aprender isso, está suprimido do currículo do Reino Unido, não só da Inglaterra, do Reino Unido. Foi suprimido isso. Aí eu falei: "Não, não é possível. Isso não está na grande imprensa." Aí fui tentar ir atrás de que? Saber se essa informação era confiável ou não era. Aí eu descobri um blog que confiou, aí descobri que no site da *BBC* tem a matéria. Igual as crianças americanas de 50... Tem 50 estados americanos, né? Em 48 estados americanos está proibida a *Teoria da Evolução.* Não existe *Teoria da Evolução*, está suprimido do currículo escolar. Isso aí, é difícil lutar contra isso, essas grandes... mas o que você consegue? Você consegue fazer com que essa informação circule, mais e mais pessoas saibam que o *Holocausto* está sendo suprimido do Reino Unido, que a Teoria da Evolução não é ensinada nos EUA porque os meios de comunicação não estão interessados em contar isso pra gente na primeira página do jornal. Mas a gente precisa o quê? Mandar esses e-mails, mandar esses e-mails, mandar esses e-mails, fazer

formas de comunicação que escapam a esse controle, que furam esse controle, que são, o que eu chamo, desses pequenos levantes, essas pequenas guerrilhas, são estratégias que essas nós temos, porque elas são gratuitas. A gente não consegue publicar um anúncio na primeira página do *Estadão* dizendo: "Coisa gravíssima: a Inglaterra..." Você não consegue fazer isso porque custa não sei quantos mil reais. Mas você consegue mandar, repassar esse e-mail, mobilizar um tanto de pessoas, conversar sobre isso. O único jeito que... hoje a gente tem essas ferramentas porque a internet é gratuita. Gratuita pra quem teve a grana pra comprar o computador, que tem aptidão pra poder manejar o computador, tem eletricidade, que não são todos os brasileiros que têm eletricidade na sua casa, então, já não é tão gratuito assim. Tem banda larga, ou seja, são muitas condições, que são condições muito restritivas. Ou seja, é gratuito pra quem já pagou muito. É gratuito a partir de certo ponto, então, na verdade, é gratuito... muita gente já foi limada dessa possibilidade de ter isso gratuito porque precisa ter conseguido fazer tudo isso pra poder usar a internet que é gratuita. É gratuita depois que você tem banda larga, que você tem computador, que você fala um pouquinho de inglês, de ter eletricidade na sua casa, enfim... uma porção de coisas. Mas muitos de nós já temos essa possibilidade que a gente não pode deixar de lado. É por aí porque a indústria cultural não dá pra peitar, não dá pra peitar, mas você pode fazer de ladinho.

Tem um livro que é o *Taz* do Hakim Bey, que em inglês é *Temporary Autonomous Zone*, mas em português é *Zona Autônoma Temporária*, onde o Hakim Bey, ele prega isso. Ele diz que as únicas coisas que a gente pode fazer são essas *Zats*, essas zonas autônomas temporárias, ou seja, fazer pequenos levantes, pequenas manifestações como essas que são esses e-mails coletivos, essas manifestações coletivas que acontecem, que as pessoas se juntam pra fazer um protesto e depois elas nunca mais se encontram. Porque é isso mesmo, é temporário. Naquele momento interessa todo mundo se juntar pr'aquilo. Depois, no outro momento, interessa fazer aquilo e essa mobilidade, é ela que pode ajudar a gente a lutar, resistir. Como diz o Deleuze, resistir criando. O ato de resistir como criação. Não o ato de resistir empurrando, parado. É o ato de resistir criando, inventando coisas pra resistir. Ou seja, você tem uma idéia muito forte. O que você faz? Põe uma outra idéia do lado. Deixa essa lá! Põe outra do lado! E vamos trabalhar essa outra pra ela ficar forte! Não vai ficar

forte igual aquela. Sabe? Os e-mails não vão derrotar os 60 milhões de brasileiros que vêem *Fantástico*. Eles vão continuar vendo. Mas quem sabe, além de ver *Fantástico,* eles, de vez em quando, também não vão saber de outra coisa?

Ana Carolina - Alguém tem alguma pergunta ainda? Porque a Helena ainda tem uma jornada para São Paulo. A última, pode ser?

Fernando - Agora mais formulado. Como você vê, Helena, nesse contexto de educação dos sentidos, e nesse contexto indústria cultural hegemônica, a questão da formação do público pra dança?

R - Durante muito tempo, todo mundo vinha respondendo, eu inclusive, a questão, como é que se forma público pra dança, dizendo assim: "bom, é preciso conversar com as pessoas". Então a gente faz estratégias de conversa com as pessoas pra conversar sobre o que as pessoas acabaram de assistir, pra gente poder ir estabelecendo outras formas de comunicação. Então, as estratégias... ou então, isso aí é uma coisa. Espetáculo de dança contemporânea, todos eles, depois tem a conversa com os artistas, que acabaram de acontecer. Outra estratégia: levar o estudante pra assistir dança nas escolas. Então pega, enche o ônibus, elas assistem dança e pronto. Hoje se sabe que isso não forma platéia, não é pra dança, não é pra nada. Não forma essa platéia. Porque é muito mais complexo que isso você trabalhar o que é formação de platéia. É preciso fazer uma educação dos sentidos que só se constrói por familiaridade. Isso só se constrói num processo educacional. É preciso... não adianta você levar aquela escola uma vez no teatro pra assistir não sei o que. Isso é assistencialismo e ponto final. Isso não é um processo de educação. Processo de educação pressupõe distensão no tempo, repetição pra gerar familiaridade. Ou seja, formar platéia pra dança é igual formar platéia pra música erudita, igual formar platéia pra museu, igual... quer dizer, só quando isso acontecer na nossa vida igual a gente aprende sujeito, verbo, predicado. Tá na escola você vai aprender sujeito, verbo, predicado. Aí você vai se familiarizando, a princípio é muito esquisito, depois você se acostuma e sujeito, verbo, predicado, pronto, você já aprendeu, está familiarizado com isso. Não tem jeito: enquanto

não fizer parte em igual medida da vida de cada um de nós, dos filhos, dos netos, não tem possibilidade. Porque fora isso, está toda a questão da restrição de quem tem acesso a consumir, não espetáculos de dança, mas quem tem acesso a qualquer bem simbólico. Quem tem acesso a isso? Porque o acesso a isso já pressupõe, não só porque o ingresso é mais barato... Tudo bem, o ingresso pode ser mais barato. Mas, essa atividade não faz parte do dia-a-dia, então é preciso trazer essa atividade pro dia-a-dia desses milhões, e milhões e milhões de brasileiros que têm, no seu dia-a-dia, outras atividades estabelecidas. Então a gente precisa... Só assim. Formar platéia pra dança é fazer dança, poder criar familiaridade. Cria familiaridade com muita repetição. Qualquer dança. Criar familiaridade. Então, os *CÉUS*[19], por exemplo, os *CÉUS* foram (desapareceram as funções iniciais deles), mas os *CÉUS*, lá em São Paulo, esses 21 *CÉUS* eram uma estratégia que, ao longo do tempo, com toda a certeza, resultaria em platéia para dança, pro teatro, pra música erudita, pra música popular, pra vídeo, resultaria. Porque são instituições educacionais onde essas práticas eram diárias. Projetos como o dos CÉUS, projetos como o que o Brizola fez no Rio de Janeiro, daquelas escolas, os *CIEPS*[20]... esses projetos eram projetos que trazem pra educação igualdade de condições arte e educação formal.

Ana Carolina - Queria fechar a noite de hoje agradecendo a presença de vocês e da Helena. Muito obrigada.

[19] CÉUS: Centros Educacionais Unificados, de São Paulo.
[20] CIEPS: Centros Integrados de Educação Pública, no Rio de Janeiro.