

DANIELA REIS

**CENAS DA DANÇA
BRASILEIRA:
GRUPO CORPO EM FOCO**



CENAS DA DANÇA BRASILEIRA:
GRUPO CORPO EM FOCO

Daniela Reis

CENAS DA DANÇA BRASILEIRA:
GRUPO CORPO EM FOCO

1ª Edição Eletrônica

Uberlândia / Minas Gerais
Navegando Publicações
2021



NAVEGANDO

Navegando Publicações



NAVEGANDO

www.editoranavegando.com

editoranavegando@gmail.com

Uberlândia – MG,

Brasil

Direção Editorial: Navegando

Projeto gráfico e diagramação: Lurdes Lucena

Arte da Capa: Alberto Ponte Preta

Fotografias: José Luiz Pederneiras

Revisora Textual: Camila Christinna de Pádua Freitas


“Ação realizada com recursos da Lei Federal nº 14.017/2020 – Lei Aldir Blanc”

Copyright © by autor, 2021.

E2446 – REIS, D. Cenas da dança brasileira: Grupo Corpo em Foco.

Uberlândia: Navegando Publicações, 2021.

ISBN: 978-65-86678-65-9

 10.29388/978-65-86678-65-9

1. Dança 2. Cultura Brasileira 3. Arte I. Daniela Reis II. Navegando Publicações. Título.

CDD – 792.62

CDU – 793

Índice para catálogo sistemático

Dança

792.62



Editores

Carlos Lucena – UFU, Brasil

José Claudinei Lombardi – Unicamp, Brasil

José Carlos de Souza Araújo – Uniube/UFU, Brasil

Conselho Editorial Multidisciplinar

Pesquisadores Nacionais

Afrânio Mendes Catani – USP – Brasil
Anderson Brettas – IFTM – Brasil
Anselmo Alencar Colares – UFOPA – Brasil
Carlos Lucena – UFU – Brasil
Carlos Henrique de Carvalho – UFU, Brasil
Cilson César Fagiani – Uniube – Brasil
Dermeval Saviani – Unicamp – Brasil
Elmiro Santos Resende – UFU – Brasil
Fabiane Santana Previtali – UFU, Brasil
Gilberto Luiz Alves – UFMS – Brasil
Inez Stampa – PUCRJ – Brasil
João dos Reis Silva Júnior – UFSCar – Brasil
José Carlos de Souza Araújo – Uniube/UFU – Brasil
José Claudinei Lombardi – Unicamp – Brasil
José Luis Sanfelice – Unicamp – Brasil
Larissa Dahmer Pereira – UFF – Brasil
Livia Diana Rocha Magalhães – UESB – Brasil
Mara Regina Martins Jacomeli – Unicamp, Brasil
Maria J. A. Rosário – UFPA – Brasil
Newton Antonio Paciulli Bryan – Unicamp, Brasil
Paulino José Orso – Unioeste – Brasil
Ricardo Antunes – Unicamp, Brasil
Robson Luiz de França – UFU, Brasil
Tatiana Dahmer Pereira – UFF – Brasil
Valdemar Sguissardi – UFSCar – (Apos.) – Brasil
Valéria Forti – UERJ – Brasil
Yolanda Guerra – UFRJ – Brasil

Pesquisadores Internacionais

Alberto L. Bialakowsky – Universidad de Buenos Aires – Argentina.
Alicia María de Castro Martins – (I.S.M.T), Coimbra – Portugal
Alexander Steffanell – Lec University – EUA
Ángela A. Fernández – Univ. Aut. de St. Domingo – Rep. Dominicana
Antonino Vidal Ortega – Pont. Un. Cat. M. y Me – Rep. Dominicana
Armando Martínez Rosales – Universidad Popular de Cesar – Colômbia
Artemis Torres Valenzuela – Universidad San Carlos de Guatemala – Guatemala
Carolina Crisorio – Universidad de Buenos Aires – Argentina
Christian Cwik – Universität Graz – Austria
Christian Hauser – Universidad de Talca – Chile
Daniel Schugurensky – Arizona State University – EUA
Elizet Payne Iglesias – Universidad de Costa Rica – Costa Rica
Elsa Capron – Université de Nimés / Univ. de la Réunion – France
Elvira Aballi Morell – Vanderbilt University – EUA.
Fernando Camacho Padilla – Univ. Autónoma de Madrid – Espanha
Francisco Javier Maza Avila – Universidad de Cartagena – Colômbia
Hernán Venegas Delgado – Univ. Autónoma de Coahuila – México
Iside Gjergji – Universidade de Coimbra – Portugal
Iván Sánchez – Universidad del Magdalena – Colômbia
Johanna von Grafenstein, Instituto Mora – México
Lionel Muñoz Paz – Universidad Central de Venezuela – Venezuela
Jorge Enrique Elias-Caro – Universidad del Magdalena – Colômbia
José Jesus Borjón Nieto – El Colegio de Vera Cruz – México
José Luis de los Reyes – Universidad Autónoma de Madrid – Espanha
Juan Marchena Fernandez – Universidad Pablo de Olavide – Espanha
Juan Paz y Miño Cepeda, Pont. Univ. Católica del Ecuador – Equador
Lerber Dimas Vasquez – Universidad de La Guajira – Colômbia
Marvin Barahona - Universidad Nacional Autónoma de Honduras - Honduras
Michael Zeuske – Universität Zu Köln – Alemanha
Miguel Perez – Universidade Nova Lisboa – Portugal
Pilar Cagiao Vila – Universidad de Santiago de Compostela – Espanha
Raul Roman Romero – Univ. Nacional de Colombia – Colômbia
Roberto Gonzales Aranas -Universidad del Norte – Colômbia
Ronny Viales Hurtado – Universidad de Costa Rica – Costa Rica
Rosana de Matos Silveira Santos – Universidad de Granada – Espanha
Rosario Marquez Macias, Universidad de Huelva – Espanha
Sérgio Guerra Vilaboy – Universidad de la Habana – Cuba
Silvia Mancini – Université de Lausanne – Suíça
Teresa Medina – Universidade do Minho – Portugal
Tristan MacCoaw – Universit of London – Inglaterra
Victor-Jacinto Flecha – Univ. Cat. N. Señora de la Asunción – Paraguai
Yoel Cordoví Núñez – Instituto de Historia de Cuba y Cuba

SUMÁRIO

Prefácio	1
<i>Vaniton Lakka</i>	
Nota ao leitor	5
Introdução	7
Capítulo 1:	17
O tema da identidade nacional na historiografia da dança brasileira	
Balé brasileiro: projeto de nacionalização à luz de seu contexto sócio-político	21
A dança moderna em busca de uma identidade própria	42
O grupo corpo e o <i>Ballet Stagium</i> à luz da brasilidade: a construção de uma memória	48
Grupo Corpo: o lugar de onde fala	64
Capítulo 2:	76
Grupo corpo, diálogos com sua memória: a bibliografia, a produção acadêmica e a crítica jornalística	
O tema da brasilidade no grupo corpo revisitado pela bibliografia e produção acadêmica	78
21, o Grupo Corpo e a construção de um conceito estético	100
A companhia, a crítica e a apropriação de um conceito	110
A desconstrução de um marco e a visão de um processo	117
Capítulo 3:	123
Espectáculo 21: produção de sentidos, dentro e fora da obra	
21: integração de cores, sons e gestualidade	126
Espectáculo 21 à luz dos críticos: significados sociais	138
Dança, técnica e criação	147
Significações sociais: construções de brasilidade no corpo que dança	156
Conclusão	168
Glossário	174
Documentação	176
Entrevistas publicadas:	176
Entrevistas em programas de televisão:	177
Críticas de Jornais:	177
Espectáculos em Vídeos:	182

Referências	183
Teses e Dissertações:	190
Artigos/Periódicos/Outros:	192
Sobre a autora	196

PREFÁCIO*

Meu primeiro contato com o trabalho de Daniela Reis ocorreu logo após a sua defesa no ano de 2005. Na ocasião, eu já era um artista da dança, mas também um estudante recém-formado em Ciências Sociais pela UFU e que havia feito iniciação científica no curso de Artes Cênicas. Ao ler a dissertação de mestrado da autora, tive reações de surpresa, descoberta e encontro, pois durante a minha formação na universidade me mantive o tempo todo buscando pesquisas e textos que articulassem ciências humanas e dança. Por isso, dada a pouca produção de pesquisa em dança naquele momento no Brasil, a pesquisa de Daniela contribuiu significativamente com a minha formação como pesquisador e, posteriormente, como professor em uma graduação em dança na universidade pública.

Daniela é, primeiramente, uma amiga da dança, que pude encontrar e acompanhar em vários momentos, como dançarina, colega em aulas, pesquisadora, professora e diretora de sua escola. A sua trajetória é compatível com a de vários entusiastas da dança no Brasil em fins dos anos 1990 e início dos anos 2000, que, vivendo em um país com pouca oferta de graduações nessa área, acabavam optando por fazer uma graduação que, de algum modo, os aproximaria do seu interesse principal. Assim ela fez, cursou Artes Cênicas e, posteriormente, um mestrado em História. Esse perfil de pesquisador de dança no Brasil marca um momento da história da dança brasileira na universidade, na qual a condição híbrida de formação gerou pesquisas muito importantes e pesquisadores com múltiplos olhares.

Hoje o Brasil conta com mais de 47 graduações (bacharelados e licenciaturas) espalhadas por todas as regiões do país e pós-graduações com programas de mestrados profissional e acadêmico na UFBA, UFRJ e na Escola e Faculdade Angel Vianna, além de um doutorado na UFBA. Soma-se a isso também a existência de vários programas em áreas próximas, como Artes Visuais, Teatro, Educação

*DOI – 10.29388/978-65-86678-65-9-f.1-4

Física e Humanidades, que recebem pesquisa e pesquisadores de dança, além da existência da Associação Nacional de Pesquisadores em Danças, a ANDA, que congrega pesquisadores nacionais e internacionais em várias frentes de investigação. Mesmo nesse contexto atual, tão distinto do momento da produção da pesquisa de Daniela, os pesquisadores de sua geração e suas produções continuam sendo importantes, já que suas contribuições continuam moldando o perfil da dança e da pesquisa no Brasil.

A presente pesquisa se constitui em um estudo atento à trajetória do *Grupo Corpo Companhia de Dança*, ao contexto no qual o grupo se estabeleceu, ao quanto influenciou a dança brasileira assim como à maneira como ele interferiu na percepção da dança produzida no Brasil. Sendo assim, este livro não se propõe ao estudo da história do Grupo Corpo, mas de um aspecto central da formação da linguagem do grupo mineiro, elemento estratégico para compreender o impacto do grupo na dança. Acertadamente, a pesquisa foca na brasilidade do grupo e, para tal, expõe o histórico da construção da noção de identidade nacional e como os artistas da dança responderam a essa demanda do país no século XX e início do século XXI. Naturalmente, as coreografias do Grupo Corpo fazem parte desse histórico.

O livro também não cai na armadilha de abordar o coreógrafo como único agente da produção em dança nem de tratar o movimento como o único elemento da composição de um espetáculo, mas identifica e compreende o papel da cenografia, do figurino, da luz e da música. Por consequência, a obra identifica no grupo a existência e a contribuição de um coletivo de artistas, como Rodrigo Pederneiras com a linguagem de movimentos, Fernando Velloso na cenografia, os figurinos assinados por Freusa Zechmeister, as composições de músicos como Marco Antonio Guimarães (UAKTI) e o projeto de luz e direção de Paulo Pederneiras. Artistas estes que, trabalhando em conjunto, foram capazes de criar uma assinatura com potencial de gerar uma identidade lida como brasileira.

Outro aspecto importante da pesquisa diz respeito ao modo como a autora expõe a importância do financiamento da cultura para o sucesso do Grupo Corpo. A política cultural do período estava an-

corada em leis de incentivo federal como a Lei Rouanet, mediando a relação entre empresas privadas como a Shell e públicas como a Petrobras e Brasil Telecom, o que gerou um contexto no qual houve interesse do estado e do setor privado em dialogar com artistas capazes de apresentar ao público obras recheadas de uma ideia de Brasil. As obras, por sua vez, não foram apresentadas apenas aos brasileiros, mas também aos cidadãos de outros países, conferindo ao Grupo Corpo sucesso internacional.

A autora é capaz, ainda, de desvelar como a noção de brasilidade no Grupo Corpo foi sendo criada, pouco a pouco, alcançando seu ápice na obra *21*, e em grande medida em interlocução com críticos que marcaram época no Brasil, como Marcelo Castilho Avellar, Helena Katz, Marcos Bragato e Ana Francisca Ponzio, em veículos impressos, como *Jornal O Estado de Minas*, *O Estado de São Paulo*, *Jornal da Tarde* e a *Folha de S. Paulo*, além de curadores de festivais e centros culturais. Tudo isso em um momento na década de 1990 em que a globalização se intensificou e a demanda pela difusão de identidades regionais se ampliou significativamente.

Com uma ampla gama de autores da historiografia, da política e sociologia, como Michel de Certeau, Roger Chartier, Carlo Ginzburg, Mikhail Bakhtin e Antonio Gramsci, aliada à bibliografia de dança disponível no período, como Dalal Achar, Paul Boucier, Mônica Dantas, Cássia Navas e Roberto Pereira, somada, ainda, à vasta análise documental com análise de críticas em jornais, documentários, entrevistas e os espetáculos do grupo, Daniela Reis entrega um trabalho cuidadoso e preciso que contribui com o ambiente de pesquisa e compreensão da dança brasileira.

Vale ressaltar, de mais a mais, o momento no qual essa publicação vem a público. Momento de distanciamento social em decorrência da pandemia COVID-19 que se converteu em um duro golpe econômico nas artes cênicas e do espetáculo, dependentes da presença do público e que tiveram, conseqüentemente, de se reinventar. Essa reinvenção passou por uma revisão dos nódulos da cadeia produtiva da dança, revendo possibilidades de produção que, minimamente, fossem capazes de aquecer o frágil mercado da dança. Nesse

sentido, a articulação do Fórum de Dança de Uberlândia, em diálogo com artistas de outras linguagens e com o poder público entorno da Lei Aldir Blanc, foi fundamental. Portanto, essa publicação em formato de e-book não possui somente o crédito de ser uma pesquisa cuidadosa, mas também cumpre um papel social na dança brasileira e no aquecimento da economia local.

Vaniton Lakka

Uberlândia, 30 de Janeiro de 2021

NOTA AO LEITOR

É necessário enfatizar que esse estudo está situado em um momento histórico: foi escrito para obtenção do título de Mestre em História e Cultura no ano de 2005 e carrega, portanto, as marcas de seu tempo. Também é importante frisar que o estudo sobre a Companhia Grupo Corpo teve um recorte temporal: a análise estética da companhia nos anos 70, 80 e mais especificamente os anos 90. Desse modo, chamamos atenção ao leitor para que, ao deparar-se com este livro digital, leve em consideração essas temporalidades.

Esta publicação só foi possível frente à aprovação no projeto de fomento da Lei Aldir Blanc, sancionada, ironicamente, em um dos momentos mais difíceis da história da cultura de nosso país. O período de pandemia do novo coronavírus, COVID-19, revelou o total abandono político no setor artístico; assistimos ao aniquilamento de programas, projetos e ações culturais e também ao descaso das autoridades em relação à arte e à cultura no Brasil. Entretanto, a mobilização do setor cultural uniu forças, reagiu e exigiu, coletivamente, ações emergenciais para minimizar os efeitos desastrosos que a pandemia e o desmonte político trouxeram para a área.

Em minha cidade, como em toda parte do país, participamos de diversos e exaustivos encontros, debates, fóruns e seminários para que essa lei fosse validada. Sendo assim, não poderia deixar de reconhecer o fruto do esforço coletivo de toda essa rede de representantes de parte do setor público, privado e sociedade civil, que se mobilizaram e tornaram possível a sanção da Lei Aldir Blanc e, através dela, a publicação do meu trabalho. Obrigado a todos vocês por essa luta e conquista!

Por questões burocráticas relativas a prazos, optamos então por não mexer no conteúdo original da pesquisa e publicá-la conforme sua primeira versão.

Por todo o exposto, deixo registrado que publicar esse estudo dentro de um lapso temporal existente de 16 anos, por meio de uma lei emergencial de incentivo à cultura é também um ato de luta e resis-

tência em prol da arte. Seguimos fazendo arte e pesquisa em nosso país. Enfim, resistindo!

INTRODUÇÃO

[...] Mais importante do que essa inclusão de novos assuntos na crítica de cultura [...] é a maneira de ver a cultura como a formalização de um complexo de relações sociais. Trata-se de um lócus onde é possível apreender características da sociedade contemporânea e mapear meios de ir além de seus limites.

Maria Elisa Cevalco

Pesquisar e escrever sobre dança em um país como o nosso não é tarefa simples. A carência de material para pesquisa, a falta de incentivo e parceria na área, a concentração de institutos de pesquisas nos grandes centros e, ainda, muitas vezes, a crença de que estudar dança remete necessariamente à “ordem prática”, tudo isso é quase uma barreira para o pesquisador. Por outro lado, torna-se também um grande estímulo quando se pensa na possibilidade e urgente necessidade de escrever sobre essa área tão carente de estudos, deixando assim uma contribuição para diminuir o lapso existente nas pesquisas de ordem teórica. Esta seria, então, uma das primeiras justificativas para uma dissertação que tematiza a dança como objeto de estudo.

Devo dizer também que a dança sempre pautou a minha vida. Iniciei essa atividade aos oito anos de idade, embora essa trajetória fosse marcada por descontinuidades, causadas por fatores diversos. Amante desta área e já atuante como professora, procurei um curso de graduação que estivesse, de alguma forma, ligado com o estudo do corpo, da cena, do espetáculo, enfim, que me levasse a uma reflexão mais sistematizada sobre a área artística à qual me dedicava. Na graduação em Artes Cênicas foi-me revelado, de maneira assustadora, o quanto as pesquisas em dança no Brasil eram incipientes se comparadas com as publicações na área teatral. Essa deficiência revelava-se não só na biblioteca da universidade onde estudava, mas também nos institutos de pesquisa que tive a oportunidade de conhecer em viagens para congressos e eventos artísticos. Dessa forma, ao terminar o curso de graduação, a ideia de uma pesquisa na linha da História Cultural chamou-me a atenção, ocorrendo-me que poderia escrever sobre a dança e conseqüentemente contribuir, ainda que tenuemente, para os estudos na área.

Pesquisar sobre a *Companhia de Dança Grupo Corpo*, de Belo Horizonte, pareceu-me interessante, pois esta era referência importante na trajetória da dança de nosso país. Iniciando suas atividades em 1975, ela foi uma das poucas que conseguiu sobreviver sem interrupções em suas atividades, consolidando um repertório de obras premiadas. Selou importantes projetos, marcando uma iniciativa pioneira na história dos patrocínios culturais de nosso país, passou a ser referên-

cia de público e críticos nacionais e estrangeiros. E, por fim, ficou reconhecida por desenvolver uma “linguagem brasileira” na dança acadêmica, a partir do espetáculo *21*, produção de 1992. Assim, escrever sobre esse grupo motivava-me não apenas pela contribuição que poderia dar para a área da dança, mas, também, para a cultura brasileira como um todo, devido à sua importância no cenário nacional.

Cursando as disciplinas de mestrado em História, participando das reuniões do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura) e em contato com as questões teórico-metodológicas da pesquisa histórica, dei-me conta de um universo muito abrangente, no qual as questões que eu tinha em mente se mostraram muito mais complexas do que eu imaginava. Ocorreu-me que não era mais o caso de escrever história da companhia mas tentar entender a História a partir desta, o que são caminhos bastantes distintos. As discussões em sala de aula sobre os procedimentos de um “historiador de ofício” me fizeram consciente de que a história é também um campo legitimador, motivo pelo qual o tratamento dado à documentação tinha que ser minucioso e ao mesmo tempo direcionado.

Nas palavras de Eric Hobsbawm¹, todos os historiadores, sejam quais forem seus objetivos, contribuem, conscientemente ou não, *para a criação, demolição e reestruturação de imagens do passado que pertencem não só ao mundo da investigação especializada, mas também à esfera pública onde o homem atua como ser político. Eles devem estar atentos a estas dimensões de suas atividades*².

Assim, o objetivo da pesquisa sofreu algumas transformações. A proposta deixou de ser simplesmente escrever sobre a importância da Companhia na história da dança brasileira, pois essa escrita já estava consolidada. Passou, então, a visar a uma análise sobre os fatores que contribuíram para o seu reconhecimento como uma das melhores do país e do mundo; perceber como se deu essa construção; descortinar quem foram os artífices desse título; quais parâmetros estéticos apoiaram a definição do espetáculo *21* como marco inaugurador de

¹ HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. (Orgs.).

A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

² Ibid., p.22.

uma “brasilidade” em dança acadêmica; e, ainda, como os elementos constituintes do espetáculo (iluminação, cenário, figurino, trilha sonora, gestualidade) possibilitaram o reconhecimento de uma “estética brasileira” em dança.

Todos esses objetivos, obviamente, passavam por questões amplas: Como e por quem está sendo escrita a história da dança brasileira? Quais os pressupostos teórico-metodológicos de suas pesquisas? De que instituições falam? Que interesses norteiam sua escrita?

Na medida em que surgiam os questionamentos, estes direcionavam para uma reflexão sobre a minha própria prática de pesquisa, pois, como bem ressalta o historiador Michel de Certeau³:

Toda pesquisa se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois submetida a imposições, ligadas a privilégios, enraizada em uma particularidade⁴.

O trabalho de Certeau serviu de alerta para o cuidado de não desmerecer as interpretações existentes sobre a história da dança, mas, antes de mais nada, procurar entender o *lugar social* de onde falam seus agentes. A postura do historiador permitiu-me pensar no meu próprio ofício, que é marcado por *práticas de pesquisa* específicas. Portanto, há a certeza de que esta pesquisa, ainda que propondo um estudo interdisciplinar, fala de um lugar específico, sendo apenas uma possibilidade em meio a tantas outras.

Ocupando o lugar de uma “historiadora de ofício”, pareceu-me necessário resgatar a bibliografia especializada em dança como documento, embora boa parte desta tenha servido também como apoio. Para tanto, as considerações de Adalberto Marson⁵ ajudaram a esclarecer as complexas noções que envolvem a ideia de “documento”. Marson chama a atenção para o fato de que a documentação não

³ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982

⁴ *Ibid.*, p. 66-67.

⁵ MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

pode ser considerada “neutra” em uma pesquisa, mas analisada como *sujeito/objeto*, hoje forma mais utilizada pelos historiadores.

Dessa forma, ao eleger a bibliografia especializada como material de reflexão, este trabalho busca compreender esse *corpus* documental como resultado de elaborações de momentos e grupos específicos. O objetivo foi evidenciar as distintas *representações, produções e discursos* sobre esses grupos e para isso Roger Chartier⁶ foi outro significativo apoio teórico-metodológico.

Chartier, ao cunhar o conceito de *representação*, possibilitou a compreensão de que a “realidade” é contraditoriamente construída por diferentes grupos sociais, através de classificações intelectuais, reconhecida pelas práticas e validada por grupos de representantes institucionais. Ou seja, a sociedade pode ser observada como uma *representação*, moldada por uma série de discursos que a apreendem e a estruturam. Dessa forma, a utilização do trabalho de Chartier como suporte tornou bastante perceptível a “história da dança brasileira” não como uma estrutura fixa, verdadeira, mas como relação estabelecida com seu tempo e com o discurso de grupos específicos. Assim, foi possível passar a olhar tanto a prática da dança como a própria escrita sobre esta como *práticas sociais* que incorporam uma forma de *representação* do social.

Como já bem disse Marc Bloch, *mesmo o mais claro e complacente dos documentos não fala senão quando se sabe interrogá-lo. É a pergunta que fazemos que condiciona a análise e, no limite, eleva ou diminui a importância de um texto retirado de um momento afastado*⁷. Assim, em consonância com as observações de Certau e Chartier, foram selecionados e eleitos determinados documentos segundo o interesse e os questionamentos da pesquisa. A questão central foi buscar descortinar o tema do nacional no Grupo Corpo, em especial do seu espetáculo *21*, parecendo apropriado também resgatar a temática na história e na reduzida historiografia da dança brasileira.

⁶ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990.

⁷ BLOCH, Marc. **Apologia da história**, ou, O ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 8.

Este estudo se apoiou em um arsenal de documentos que inclui bibliografias especializadas, entrevistas publicadas e editadas em programas de televisão e, ainda, críticas e material jornalístico.

A bibliografia específica sobre a trajetória do Grupo Corpo, do Ballet Stagium e também o livro de Cássia Navas e Lineu Dias intitulado *Dança Moderna* serviram como documentos capazes de revelar como os seus autores construíram interpretações e concepções diferenciadas sobre o conceito de “dança brasileira”. Nesse processo foi possível demarcar como o Ballet Stagium, de São Paulo, vai, no campo da memória, cedendo lugar para o Grupo Corpo, a partir da posição dos especialistas.

As entrevistas, em sua maior parte, são falas e posicionamentos dos artistas. A partir delas foi possível apreender como os próprios profissionais da dança recebem e transformam o nacional em seus trabalhos. Embora as entrevistas não tenham sido realizadas por mim, isso não invalida, de forma nenhuma, o procedimento adotado, pois, como se sabe, é no cruzamento de documentações que se faz a qualidade e confiabilidade da pesquisa. De toda forma, em uma entrevista realizada diretamente não deixa de haver distorções ou uma certa “cumplicidade” entre entrevistador/entrevistado, ficando, assim, muita coisa subentendida. No caso desta pesquisa, os cuidados com as interpretações e a clareza das indagações possibilitaram utilizar as entrevistas com o propósito de reconstruir, por meio das brechas deixadas nas falas dos entrevistados, um quadro de ideias, concepções e projetos estéticos dos artistas. Esse *corpus documental* mostrou-se de uma riqueza reveladora. Nas palavras de Carlo Ginzburg, mesmo uma documentação exígua, dispersa e reticente pode ser aproveitada, pois “*um historiador não pode jogar a criança fora junto com a água da bacia*”⁸

O material jornalístico se mostrou apropriado para apreender as impressões de especialistas sobre as obras do Grupo Corpo, no calor do seu momento, verificando até que ponto essas interpretações são resgatadas pela bibliografia especializada, ou seja, até que ponto a crítica, como uma forma de recepção da obra, é também uma produção desta. Para tal intento, os trabalhos dos historiadores Alcides Frei-

⁸ GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 22.

re Ramos⁹ e Rosângela Patriota¹⁰ foram apoios metodológicos fundamentais.

Alcides Freire Ramos, em sua pesquisa, ao estudar o filme *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, toma como documento não apenas o filme, mas também as interpretações que ele suscitou: entrevistas com o autor, depoimentos, críticas especializadas, estudos acadêmicos. O autor descarta a posição de que o cineasta é quem detém a verdade sobre o filme e analisa tanto a obra quanto os depoimentos e entrevistas concedidos por Joaquim Pedro de Andrade como documentos em meio a vários outros documentos. Assim, ao desconstruir as interpretações, tanto as oferecidas pelo autor quanto as da crítica, abre aos poucos caminho para mais uma interpretação.

Já a pesquisadora Rosângela Patriota, ao analisar a obra de Oduvaldo Vianna Filho, também valendo-se de jornais, textos dramáticos e depoimentos sobre ele, mostra como a sua obra foi apropriada e cristalizada pelos estudiosos, de forma a dar-lhe um sentido intrínseco. A historiadora se opõe a essas interpretações, revelando a obra de Oduvaldo Vianna Filho em sintonia com o seu tempo.

O que se percebe nesses dois trabalhos é que são bastante críticos em relação não apenas a seus objetos de pesquisa, mas também à própria documentação que utilizam, propondo, à luz destas, buscar o processo de produção de significados das obras, que foram elaboradas por grupos específicos.

Essa gama de documentação foi resgatada nesta pesquisa como parte da construção da memória da dança de nosso país. Sobre memória, Carlos Alberto Vesentini¹¹ destaca que esta não é, de forma alguma, estática, mas tem a capacidade de se transformar, possui historicidade e é mediada pelo olhar do processo histórico. A partir disso, foi possível compreender o processo em que a bibliografia da dança fundamenta marcos, estabelece legitimações e consagrações, criando o que Vesentini aponta como *memória histórica*.

⁹ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. São Paulo: EDUSC, 2002.

¹⁰ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹¹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

Também fazendo parte de meu acervo, os vídeos e fotografias foram instrumentos de vital importância para este estudo, sendo utilizados principalmente para registros dos espetáculos citados e, em especial, da obra *21*¹². Esses recursos, possibilitaram captar e expressar o estoque de signos que faz parte de um espetáculo de dança: gestos, expressões, cores, efeitos, formas e utilização espacial. Foi possível, também por meio desse material, perceber como a concepção estética sobre “dança brasileira” vai-se transformando no decorrer do processo histórico.

Também serviram como apoio teórico-metodológico as questões propostas por Mikhail Bakhtin¹³ em sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Trabalhando com o conceito de circularidade, Bakhtin revela que as relações sociais não são dicotômicas, mas, muito pelo contrário, existem em diálogos e influências recíprocas. Dessa forma, o autor evidencia, por meio dos escritos de François Rabelais, as trocas entre as classes subalternas e a cultura dominante, descartando a visão dicotômica e simplista de dominantes e dominados. Sua obra ainda recupera a historicidade da documentação analisada, bem como do conceito de grotesco, permitindo aos pesquisadores que trabalham no binômio História/Arte pensar seus temas à luz de um debate já colocado, que, muitas vezes, legitima determinadas produções, comprometendo sua compreensão. Com apoio em seu estudo, foi possível resgatar o termo “dança brasileira” em sua historicidade e também as produções do Grupo Corpo a partir do conceito de *circularidade* nas relações entre técnicas corporais (estrangeira e movimentações populares), estendendo o conceito também para as relações de produção/recepção, criação/mercado, invenção/apropriação, representação/realidade.

¹² Para maiores informações sobre a utilização de vídeo e fotografias por historiadores, consultar:

CARDOSO, Ciro Flamariam. VAIFAS, Ronaldo. (Orgs.). **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Ed.Campus, 1997.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

¹³ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. 2. ed. Brasília/São Paulo: UNB/Hucitec, 1993.

O abrangente material utilizado como fonte documental, base de pesquisa e diálogo neste estudo, bem como as questões teórico-metodológicas referidas, viabilizaram a proposta deste trabalho.

O primeiro capítulo objetiva pensar, à luz da História Cultural, o tema do nacional na dança a partir da bibliografia existente. Para tanto, foram resgatadas importantes iniciativas na linguagem do balé das décadas de 1930 a 1950, passando pela dança moderna dos anos de 1960 e 1970, até a dança contemporânea. Tal percurso na pesquisa possibilitou o reconhecimento da construção da memória do Grupo Corpo pela bibliografia especializada. Ao trazer diferentes percepções estéticas sobre o tema da identidade nacional em momentos históricos distintos, a linguagem da dança foi capaz de revelar também as próprias transformações econômicas, sociais e políticas de nosso país, descortinando as condições e possibilidades do contexto em que esteve inserida.

O segundo capítulo revê a trajetória do Grupo Corpo à luz da bibliografia específica, sendo possível evidenciar que essa organiza a trajetória da companhia em ciclos estéticos, reconhecendo no espetáculo 21, de 1992, o início da “fase brasileira”. Dessa forma, pareceu apropriado resgatar as críticas jornalísticas tanto sobre essa obra como sobre obras anteriores e posteriores, com o intuito de demarcar o trabalho do grupo como processo e não definido por marcos.

O terceiro capítulo aborda mais especificamente o espetáculo 21, levantando, por meio dos elementos constituintes do espetáculo, como trilha sonora, figurino, cenário e coreografia, elementos que foram interpretados como “brasileiros”. A proposta central desse capítulo foi discutir a dimensão significativa de um espetáculo de dança, visto como um conjunto de signos que o homem utiliza para expressar pensamentos e representações da realidade social que ele próprio constrói. Neste sentido, a dança foi considerada como uma linguagem estética não apenas capaz de interpretar fatos históricos, mas sendo verdadeiramente representante de um fato histórico, pois construtora de uma “realidade” específica, tão importante para o entendimento da história do país quanto qualquer documento escrito ou oficial.

Esse último capítulo procura também apresentar as diversas concepções estéticas da dança, contextualizando-as, para, em seguida, refletir sobre as escolhas estéticas do Grupo Corpo, entendendo-as como possibilidades apresentadas no processo histórico.

Enfim, com o apoio de reflexões teóricas sobre a disciplina História, este estudo visa, com o binômio História/Dança, descortinar as *representações das práticas* e também as *práticas das representações*. Ele parte do princípio de que a sociedade não deve ser explicada somente por suas relações concretas, sejam elas estatísticas ou econômicas, pois existem sentidos construídos que às vezes escapam ao nosso olhar. Mas, ao mesmo tempo, pensando a dança na sociedade, era preciso atentar à armadilha de refletir sobre ela apenas como uma questão subjetiva advinda de seus artistas. E a grande contribuição de uma pesquisa da arte na disciplina História está justamente na possibilidade de descortinar as relações sociais entre arte e sociedade, pensar a obra em seu tempo e nas intrincadas relações com o seu meio.

Por fim, esta pesquisa tem por pretensão contribuir para futuras pesquisas sobre a dança de nosso país. A dança se revela como um espaço pertinente para discussões interdisciplinares e aqui fica a esperança de que, como fruto deste estudo, novos diálogos frutifiquem.

Capítulo 1

O tema da identidade nacional na historiografia da dança brasileira



Há um mistério irreduzível que remete a obra à subjetividade de cada um, mas há fatos que possibilitaram a construção desta obra, o que quer dizer sua localização em um lugar, em um tempo, em uma sociedade, com técnicas, formas de difusão e de apropriação; e o trabalho do crítico, do historiador ou do filólogo consiste em reconstruir todos esses fatos com a certeza que será uma aproximação [...] com a condição de não destruir de maneira reducionista seu mistério.

Roger Chartier



O tema da cultura e da identidade brasileira, assim como no teatro, cinema, música e artes plásticas, esteve também presente na história da dança acadêmica. A obstinada preocupação em representar o nacional mobilizou boa parte de nossa tradição artística e na dança – debate talvez um pouco menos conhecido – essa inquietação é revelada desde as primeiras iniciativas de construção e ensino do balé no Brasil até montagens e pesquisas mais recentes. O nacional na dança foi representado de diferentes maneiras, em contextos e interesses distintos.

Se falar de identidade no Brasil é um tema tão difícil e complexo, pois a cultura e a sociedade brasileira são pontuadas por contradições, embates e conflitos, como, então, pensá-la à luz da dança brasileira, sendo que esta já apresenta suas distinções: danças populares, de rua, de salão, clássica, contemporânea, moderna, dança-teatro? E para além da simplória armadilha de classificação de estilos – levando em conta que dentro dessas próprias estruturas ocorre uma gama de diversidades – há que se lembrar também a existência de um enorme desequilíbrio na produção, circulação e infraestrutura dos trabalhos produzidos em nosso país, aumentando as diferenças desta arte “dinâmica”, “contraditória” e “plural”¹⁴.

Segundo Renato Ortiz, toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior. Ela é uma diferença, porém, para ele, “dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos

¹⁴ Existe na dança acadêmica um enorme desequilíbrio no que diz respeito a produção, circulação, divulgação e realização de eventos sobre esta arte. Maiores privilégios e políticas culturais para a dança do país concentram-se no eixo centro-sul, onde há nesta área maior poder econômico e também onde se encontra a sede da mídia nacional com influência expressiva e apoio da crítica especializada, que publica principalmente nos principais periódicos da imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo, destacando prioritariamente os grupos e os coreógrafos que transitam neste pólo. É também nesta região que estão concentrados os cursos universitários de dança, lugar de formação e de debate sobre a área. Os sete cursos superiores de dança “espalhados” pelo país estão nas seguintes instituições: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), UniverCidade-RJ, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade Metropolitana de Santos (UNIMES), Universidade de Cruz Alta-RS, Faculdade de Artes do Paraná-PR e Universidade Federal da Bahia (UFBA) também com curso de Pós-graduação em dança. Outra instituição de estudo sobre dança, embora não especificamente, é o Departamento de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC- SP).

identificamos”¹⁵. Ou, nas palavras de Cássia Navas em relação à dança, ao se pensar sobre “o que é a dança brasileira” deve-se lançar outro desafio, revidando com a pergunta: “como é a dança brasileira?”¹⁶

Esse tema vem rondando artistas e intelectuais de nosso tempo, e o consenso se faz ao afirmar que ele é múltiplo, plural e diversificado¹⁷. Para nós, a resposta é um tanto frágil, pois traz uma omissão das relações assimétricas de política, também presentes no universo da criação, produção e difusão da dança, impedindo que contextos sobre ela sejam minimamente estabelecidos. Dessa forma, reconhecemos que toda identidade é uma construção simbólica, representações

¹⁵ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 09.

¹⁶ NAVAS, Cássia. Dança e Brasilidade. **Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Salvador, v. 1, p. 632-633, 2000. Trabalho apresentado no Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 1999.

¹⁷ Sobre as referências que discutem especificamente a “dança brasileira” ou uma “brasilidade” na dança, consultar:

AQUINO, Dulce; CARRERA, Dino; NAVAS, Cássia. Qual é a identidade da dança contemporânea no Brasil. **Anais do I Condança**. Qual o futuro da dança, Porto Alegre, p. 35-41, 2003. Trabalho apresentado no I Condança. Qual o futuro da dança, Porto Alegre, 2003.

BOGÉA, Inês. (Org.). **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. BRAGATO, Marcos. Esboço por uma taxonomia da dança brasileira. In: **Problemas Estruturais e Similaridades Conceituais na Dança de Brasil e Portugal**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1998. p. 17- 23.

NAVAS, Cássia. Nova Dança de Brasilidades e Globalização da Cultura. **Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Salvador, v. 1, p. 367-373, 2000. Trabalho apresentado no Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 1999.

_. Brasil – Portugal – França. Apontamentos para diálogos interculturais. In: **Problemas Estruturais e Similaridades Conceituais na Dança de Brasil e Portugal**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1998. p. 25- 37.

KATZ, Helena. **To Be or Tupi**. Um panorama da dança brasileira. 2002. Disponível em: <www.mre.gov.br/cdlbrasil/itamaraty/web/port/artecult/danca/apresent/apresent.htm>. Acesso em: 15 maio. 2004.

MÜLER, Regina Pólo. Dança e Brasilidade. **Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Salvador, v. 1, p. 631-632, 2000. Trabalho apresentado no Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 1999.

PEREIRA, Roberto. Diagrama de Corporalidades: A dança brasileira nos dias de hoje. In: ACHAR, Dalal. **Balé**:

uma arte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. p. 291-299.

PONZIO, Ana Francisca. Pelos próprios pés. In: **Problemas Estruturais e Similaridades Conceituais na Dança de Brasil e Portugal**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1998. p. 39-43.

ROBATO, Lia. Dança. In: SOUSA, Márcio; WEFFORT, Francisco. (Orgs.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Associação dos Amigos da FUNARTE, 1998. p. 217-234.

que foram legitimadas e mediadas por instituições e grupos específicos¹⁸.

O objetivo deste capítulo é retomar o modo como foram consideradas as diferentes representações da identidade nacional na dança em momentos e contextos diferenciados.

Não tivemos preocupação de estabelecer uma cronologia da história da dança no país, muito menos de esgotar as definições existentes sobre o nacional, ou sobre este na dança. Mais uma vez, o nosso intuito visou compreender o debate sobre a “dança brasileira”, des-cortinando-a à luz de seu contexto histórico e dos discursos dos grupos sociais que a representaram.

O debate vem dar voz ao segmento da dança, pois, enquanto inúmeros estudos sobre a identidade nacional dirigem seu foco para a música, teatro, cinema, entre outros campos da arte, na dança esta reflexão vem só agora nos últimos anos se manifestando, o que já revela de antemão sua posição desprivilegiada no campo da construção da memória cultural de nosso país¹⁹.

BALÉ BRASILEIRO: PROJETO DE NACIONALIZAÇÃO À LUZ DE SEU CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO

Desde o início de sua formação, a dança acadêmica no Brasil²⁰, mesmo que influenciada por códigos e parâmetros estrangeiros, viu-se sob o anseio de conceber um bailado nacional. O balé, no período de 1930 a 1950, mesmo que sob toda a lógica interna do balé europeu (uma escola, um corpo de baile, primeiros bailarinos, teatro oficial, códigos estéticos, compositores contratados, figurinos grandiosos, hierarquia de papéis), transportou para o palco temas nacionais,

¹⁸ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990.

¹⁹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

²⁰ Estamos considerando aqui como de formação da dança no Brasil o período a partir da fundação da primeira escola oficial do país, o Corpo de Baile do Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, em 1927. Julgamos ser este o período de maior importância para a arte da dança, momento em que se inicia um “campo” para ela, uma formação de público e crítica, estruturação do ensino e do espaço, enfim, um mercado. Até esse momento o que se evidenciava eram temporadas de companhias estrangeiras, em maior grau russas e francesas.

considerando possível que, por meio de músicas de compositores nacionais e demais elementos cênicos, o balé abrigaria uma ideia de “brasilidade”.

A bibliografia que se dedica exclusivamente à tarefa de abordar a história do balé no Brasil é um tanto escassa, resumindo-se a cinco títulos²¹. Um deles é *O ballet no Brasil*²², de Edméa Carvalho, lançado em 1965, preocupando-se com informações sobre as montagens e remontagens feitas pelo Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, assim como expando biografias de bailarinos, coreógrafos e datas das obras consideradas mais relevantes, cometendo algumas imprecisões nas informações expostas. Outro título é *A dança no Brasil e seus construtores*²³, com autoria de Antônio José Faro. Metodologicamente, o livro de Faro, de 1988, aproxima-se da proposta de Carvalho. O autor também propõe ressaltar pequenas biografias dos importantes bailarinos, coreógrafos e professores estrangeiros que passaram pela história da dança no Brasil, expando fotos e observações pessoais sobre determinados trabalhos. O terceiro livro, *A dança teatral no Brasil*²⁴, de Eduardo Sucena, também de 1988, trabalha na mesma perspectiva dos dois primeiros, porém apresentando um trabalho de pesquisa muito mais minucioso. O bailarino e professor Sucena faz um extenso e rigoroso levantamento de biografias de profissionais da área, companhias, movimentos, encontros e significativas iniciativas da dança no nosso país, desde as primeiras intenções no século XIX até momentos da década de 1950. Seu trabalho revela-se pertinente pela gama de documentação apresentada, embora muitas vezes faltem referências, e apresenta algumas falhas no sentido de não analisar e dialogar com estas fontes. Porém o autor, já no início de seu

²¹ Existem também as publicações que, fazendo referência à dança acadêmica brasileira de forma geral, trabalham com a linguagem do balé, porém não de forma específica. Sobre estas obras, consultar:

ACHAR, Dalal. **Balé: uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

FARO, Antonio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986. PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. VICENZIA, Ida. **A Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

²² CARVALHO, Edméa. **O ballet no Brasil**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1965.

²³ FARO, Antonio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

²⁴ SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

texto, revela-se consciente de seu lugar como bailarino e não historiador ou pesquisador de ofício, o que lhe garante a relevância de seu cuidadoso trabalho, que resultou em um riquíssimo levantamento sobre a história do balé no Brasil.

Não pretendemos realizar uma análise crítica das publicações levantadas e de suas escolhas metodológicas, porém percebe-se que em suas exposições elas se aproximam, ou seja, trabalham com biografias de profissionais da área, informações sobre importantes eventos, obras e companhias nacionais, deixando de contextualizar esse momento da história da dança de nosso país e perceber a relação de interesses e conjunturas que possibilitaram a essa arte ansiar por representações do nacional.

Neste sentido, também inserida na bibliografia especializada sobre o balé no Brasil, destaca-se o trabalho de Roberto Pereira, *A Formação do Balé Brasileiro*²⁵, publicada em 2003, tendo por forma original sua tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, defendida em junho de 2002. O trabalho de cunho acadêmico apresenta uma distinção em relação às publicações supracitadas, pois não apenas trabalha com a temática do balé no Brasil, mas busca, de maneira crítica e reflexiva, pensar as intrincadas relações entre produção artística e nacionalismo no Brasil da primeira metade do século XX. O autor faz um corte cronológico de fins da década de 1920 até o término da década de 1940, abrangendo a *primeira, segunda e terceira* temporadas do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, revelando como a formação do balé no Brasil foi motivada e impulsionada pela ideologia do “abrasileiramento” desenvolvida por políticos, intelectuais e artistas deste período, conhecido por “Estado Novo”.

Roberto Pereira evidencia que, na dança desses anos, o ideal de nacional estava profundamente ligado a uma reinterpretação do popular, trazendo, mesmo que tardiamente, características do romantismo.

²⁵ PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003

A ideia de nação tornou-se uma das principais características da estética romântica e no balé romântico isso toma uma importância de dimensões ainda maiores, pois questões como exotismo, pitoresco, cor local estão inseridas no próprio corpo que dança. As danças nacionais de países da Europa e dos balés russos foram muitas vezes apropriados, evidenciando um discurso de autenticidade e estilização. O balé no Brasil importa, de forma semelhante, não apenas a estrutura dos balés europeus, mas questões que foram apresentadas no balé romântico destes países. Roberto Pereira chama atenção também para o fato de que

[...] os temas nacionais são cada vez mais recorrentes, o que reflete os anseios nacionalistas do contexto político de uma época bastante peculiar da história do Brasil, o Estado Novo; [...] Tal como na literatura brasileira, cujo processo de formação se consolida justamente no período romântico, o balé talvez precisasse (re)visitar esse passado romântico para se consolidar por meio do uso frequente da figura do índio, garantindo-lhe, assim, a ideia de sua formação. Mesmo que a época em que isso ocorra, no balé, seja outra, quase um século mais tarde. Vale ressaltar que o indianismo reaparece no modernismo, mas numa perspectiva crítica. Neste sentido, os balés não se utilizam apenas do temário indianista, mas também fazem uso do modo *romântico* de lidar com ele²⁶ (grifo nosso).

O autor revela que o primeiro grande sinal de uma busca de brasilidade na dança revelou-se, não por acaso, por meio do uso de temas indígenas, pesquisas folclóricas e posteriormente, ao lado destes, foram também representadas, de maneira ingênua e “caricatural”, a figura do negro e do sertanejo, o que demonstra uma modificação do que se entendia como sendo “genuinamente brasileiro” na perspectiva estadonovista²⁷. Em um primeiro momento, assim como na música e

²⁶ Ibid., p. 93.

²⁷ Debruçando-se sobre o estudo da arte cinematográfica produzida entre o período do Estado Novo, de maneira geral, e mais especificamente sobre a produção *Argila* (1942) com direção de Humberto Mauro e participação de importantes artistas e intelectuais do período, o pesquisador e historiador Claudio Aguiar Almeida revela o significado pedagógico e propagandístico que o cinema da época encerra. Seu trabalho mostra-se revelador no sentido de

na ópera, o tom nacionalista ocupava muito os coreógrafos do *Theatro Municipal*, porém servia ao mesmo tempo como pano de fundo, na medida em que a valorização estética continuava sendo ditada por parâmetros europeus²⁸.

A dança compartilhava com a música uma característica fundamental aqui: ambas foram compostas por artistas que não haviam observado *in loco* a cultura que intentavam retratar. O uso de instrumentos originais pela primeira e de figurinos supostamente indígenas pela segunda funcionava como passe

evidenciar como muitas das ideias daquele momento foram produzidas por setores sociais ligados à cultura, sendo então apropriadas por interlocutores do governo e retrabalhadas como proposta de Estado. Na análise específica sobre o filme *Argila*, o pesquisador faz também referência a cena de um bailado brasileiro, representado pela bailarina Anita Otero, revelando como a dança fez parte de projetos, ideias e debates da cultura do período. Entre o discurso de autenticidade e nacionalização, o filme, pelas análises de Claudio Almeida, revela como a dança foi apropriada: “A festa junina do castelo tem características distintas da que se desenrola entre os operários: entre os últimos, os folguedos estão mais associados ao folclore e outras tradições populares, enquanto no castelo a comemoração expressa, por meio de um bailado marajoara construído a partir de estudos linguísticos e antropológicos, a nova perspectiva de intelectuais que valorizam as manifestações artísticas de raízes genuinamente nacionais. (p. 201) [...] A apresentação do bailado indígena, no castelo, parece seguir as sugestões deixadas pela obra de Couto de Magalhães, com a qual Roquette-Pinto e Humberto Mauro mantinham uma grande afinidade. Uma das sugestões dizia respeito à necessidade de que as danças folclóricas nacionais deixassem de ser objeto de repressão policial, passando a interessar os membros da elite brasileira, num processo que já havia sido desencadeado em alguns países europeus”. (grifo nosso) (p. 203) Fazendo referência à teoria elaborada por Couto de Magalhães, o historiador Claudio Almeida revela ser esta bastante didática, baseada por princípios de “cruzamentos”, onde “cruzando seus genes, seus idiomas, seus ritmos e formas musicais, índios e europeus davam origem, no interior do Brasil, a uma cultura híbrida que reunia características inerentes às suas matrizes”. (p. 205-206) Por meio deste pequeno trecho é possível perceber como a dança esteve inserida dentro de um projeto sócio-político-cultural amplo e contraditório. Consultar:

ALMEIDA, Claudio Aguiar. *Argila*, uma cena do Estado Novo. In: __. **O Cinema como “Agitador de Almas”**: *Argila*, uma Cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999. p. 165-239.

²⁸ As preocupações com os valores nacionalistas apareciam de maneira muito semelhante nestas três vertentes da arte: ópera, música erudita e balé. Na ópera esse movimento pode ser observado pela valorização da língua nacional cantada, na escolha de assuntos brasileiros e nas tendências indianistas e populares. Na dança e na música erudita também houve uma tendência de se homenagear o popular e o folclore, tinha-se uma busca por independência estética dos grandes centros europeus e criação de uma arte “eminentemente” brasileira, mesmo que paradoxalmente os pressupostos estéticos fossem internacionais. Para uma análise mais aprofundada sobre a música erudita e a ópera do período, consultar:

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo – música, nação e modernidade**: os anos 20 e 30. v. 1 e 2. 1988. 548f. Tese (Livro Docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1997.

livre para uma (pseudo) autenticidade que se pretendia conquistar²⁹.

A segunda temporada (1943), no entanto, passou a anunciar a ideia de *formação* de um balé no Brasil e ainda de uma *tradição*, ideia que vinha sendo lentamente construída desde 1927 e que favoreceu uma transformação: o cansaço pela volta interminantemente ao tema indígena e a busca de novas fontes “brasileiras”, surgindo assim o resgate de manifestações folclóricas do país para o balé. O discurso do que seria uma dança nacional passava, agora, não apenas pelo resgate de temáticas brasileiras, mas também pelo discurso do corpo que dançava, ocorrendo a valorização da mestiçagem, tão propícia naquele período³⁰.

²⁹ PEREIRA, Roberto. Op. cit., p. 116.

³⁰ Para entender como se deu a introdução da temática do negro no contexto do balé que se formava no Brasil é necessário observar as discussões em torno da mestiçagem naquele período. Até o final do século XIX, alguns intelectuais preocupavam-se em detectar as razões pelas quais o Brasil, em sua “Primeira República”, ainda enfrentava um certo “atraso” político, social, econômico e artístico, tendo como referência a Europa. O clima e a raça tornaram-se dois fatores justificativos levantados por Silvio Romero. Segundo ele, sobre o clima não teria nada a se fazer, porém sobre a raça brasileira (“nascida da fusão de duas raças inferiores, o índio e o negro, e uma superior, a branca ou ariana”) se poderia pensar sobre um processo de branqueamento, pelo incentivo à imigração e outros meios. Essa posição sobre o atraso brasileiro também era compartilhada por outros intelectuais representativos do pensamento social brasileiro até o final da década de 1920, como Euclides da Cunha, Graça Aranha, Oliveira Vianna, Nina Rodrigues. É a partir apenas da década de 1930 que essa posição irá se modificar, momento em que algumas manifestações populares, como o samba, a capoeira e elementos folclóricos, passam a interessar membros da elite e intelectualidade brasileira. Uma das obras considerada paradigmática para essa nova postura é *Casa Grande & Senzala*, que trouxe um pensamento distinto sobre a diferença entre *raça e cultura*. Na verdade, uma outra versão da identidade nacional passa a ser construída e as discussões do momento passam a ser representadas nas artes. E na dança, não por acaso, isso se apresenta um pouco mais tarde. Regina Abreu ressalta que foi neste momento de discussão entre os teóricos sobre a identidade nacional, quando “o conceito de raça foi substituído pelo de cultura”, que a figura do “mulato carioca” foi recuperada. “Numa inversão completa, ele se tornou um dos principais símbolos de uma cultura que singularizava o Brasil: uma cultura mestiça, considerada rica justamente porque resultado de muitas misturas”. (p. 170).

A representação do nacional, neste período, foi discutida por muitos autores. Desse modo, aparece aqui apenas sinalizando uma passagem. Consultar:

ABREU, Regina. A capital contaminada – a construção da identidade nacional pela negação do “espírito carioca”. In: LOPES, Antônio Herculano. (Org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 167-186.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SCHWARCZ, Lília. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Dessa forma, no Municipal do Rio de Janeiro, de inúmeros coreógrafos e bailarinos³¹ que pesquisavam e utilizavam a dança folclórica para a criação de balés, Eros Volusia foi aquela que ficou reconhecida como a “criadora do bailado brasileiro”, destacando seu trabalho por “legítimo”, já que seu corpo era de origem brasileira, diferentemente da grande parte dos coreógrafos do Municipal, que tinham origem estrangeira. O próprio fato de Eros divulgar sua participação em terreiros de umbanda e vivência com danças folclóricas (desde os quatro anos de idade) legitimava sua eleição. Assim, Eros Volusia apontava para um “novo corpo”, uma “nova dança” que não cabia nos parâmetros do balé com os quais os críticos da época estavam acostumados, causando indignação em uma parcela do público e exaltação em outra³².

Na criação do bailado brasileiro, Eros considerava-se uma pioneira. [...] Na verdade, o pioneirismo estava num lugar bastante delimitado: a bailarina chamava para si o título de ter sido a primeira que, além de pesquisar essas danças, também as havia “estilizado”, ou seja, tornando-as “artísticas”. [...] A ideia da bailarina sobre o que seria, então, o bailado brasileiro,

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras Brasileiras**. Itinerários no Pensamento Social e na Literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

³¹ Neste momento, figuras no cenário da dança passaram a se destacar na busca de uma estética “brasileira”, entre elas Chinita Ullman, Felícita Barretos, Vaslav Veltcheck e várias outras, curiosamente todas com uma proposta de apropriação e estilização da dança folclórica popular. Chinita Ullman adota sobretudo o estilo moderno em sua dança, desenvolvendo trabalhos na capital paulista. Porém, fascinada pelo folclore brasileiro, desenvolveu vários trabalhos, muitos deles sob orientação de Mário de Andrade. Entre eles: *Quadros Amazônicos* (Francisco Mignone), *Lendas Brasileiras* (Souza Lima). Felicitas Barreto foi bailarina, coreógrafa, pintora e escritora. Iniciou seus estudos com Maria Olenewa. Em 1946 criou o Ballet Folclórico Nacional, produzindo para seu repertório obras como *Tabu*, *Macumba*, *Raio de Lua*, *Casamento de Zumbi*, *Feitiço* e *Yemanjá*. Nesta última consta que chocou o público dançando rodeada por negros, nua da cintura para cima, causando problemas com a censura. Decidiu pesquisar danças do Brasil e da América Latina. Vaslav Veltchek realizador da temporada nacional de 1943, no Municipal do Rio de Janeiro, pesquisador do folclore brasileiro, montou *Uma festa na Roça* (José Siqueira), *Leilão* (F. Mignone) e outros. Foi por seu convite que Eros Volúcia participou da temporada de 1943. Consultar: SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

³² Roberto Pereira também escreveu um trabalho dedicado exclusivamente à história de vida da bailarina Eros Volusia. Fazendo parte da série *Perfis do Rio*, o livro segue uma linha mais biográfica, com depoimentos, críticas sobre o trabalho da artista, fotos e registros pessoais. Para maiores informações, consultar: PEREIRA, Roberto. **Eros Volusia: a criadora do bailado nacional**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura: 2004.

parece ficar mais clara: não se tratava apenas de pesquisa e reprodução de danças nacionais, mas de sua “lapidação”, seguindo a metáfora sugerida pela própria autora. Esse processo só seria possível através da criação: mas de uma criação que necessitava do corpo de um bailarino preparado, ou seja, do corpo de um bailarino clássico. Essa declaração de Eros, de certa forma assumindo a estilização feita por ela das danças populares, estende-se à questão romântica de se acreditar que ao colher uma manifestação popular, como uma lenda por exemplo, e, a partir disso, romanceá-la, estar-se-ia preservando sua autenticidade. [...] A postura de Eros Volusia representava a busca de algo atávico, a complementação do projeto romântico nunca realizado, ligado à natureza, à terra, ao sangue – não mais no índio idealizado, mas na mulata idealizada. E Eros encontrava, então, um espaço social para a celebração dessa “origem”³³.

Roberto Pereira ressaltará que Eros Volusia já estava atuando num período em que o poder começara a absorver a ideia de identidade mestiça e a utilizá-la como forma de representação do carioca, do brasileiro, no projeto de uma unidade nacional. Segundo o autor, com as novas discussões sobre a raça e cultura brasileira girando, sobretudo, em torno da questão da *mestiçagem*, a cidade do Rio de Janeiro passou a funcionar como cenário “para todas as questões do brasileiro mestiço e suas implicações culturais”³⁴. A capital carioca passa a ser o “cartão de visita do país”, ditando novos sistemas de valores e representações de brasilidade, “responsável por vender a imagem de inserção de um Brasil na modernidade”³⁵.

³³ PEREIRA, Roberto. **A formação...** Op. cit., p. 188-189.

³⁴ Ibid., p.161.

³⁵ Ibid.

Fazendo referência à construção e legitimação de uma identidade nacional, no final do século XVIII e, mais especificamente, início do século XIX, sobretudo pela atuação dos intelectuais brasileiros, Antônio Herculano Lopes destaca de que maneira a cidade do Rio de Janeiro foi alçada a símbolo de uma identidade nacional: “O Rio, enquanto capital federal e vitrine que a burguesia estava construindo para vender interna e externamente uma visão de civilização nos trópicos, não podia ver a si próprio como região. Ele pairava sobre as regiões enquanto síntese da nacionalidade e, ao mesmo tempo, como o oposto do regional, como cosmópolis, a nossa inserção na modernidade.[...] Subterraneamente, no entanto, a invenção do Rio de Janeiro transmutava-se em invenção do carioca, e neste processo se inventava o próprio brasileiro, como ele seria vendido para o mundo: malandro, sensual, musical, tendo o humor e o jeitinho como armas, o direito à preguiça como bandeira e a resistência a toda ordem estabelecida como estratégia de vida. A ilusão do intelectual burguês era a de que, à sua imagem

As condições estavam, portanto, sendo criadas para que fosse possível a Eros propor-se a resgatar do ‘seu’ local de nascimento e contexto de formação cultural um cabedal de traços culturais de herança africana. Eros tornou-se uma agente da corporificação da mestiçagem cultural. Ao adotar uma estrutura do *ballet* como base para sua dança, ela criou fisicamente, gestualmente, pela forma como ela adaptou e devolveu publicamente aquelas distintas tradições, uma miscigenação que não era genética, mas, ao nível da criação simbólica, gestual, do corpo expressivo. Se não se apresentasse publicamente com um pretenso *background* de moça de subúrbio, a bailarina não legitimaria, junto à população negra e/ou verdadeiramente mestiça, seu projeto³⁶.

O balé estaria se aproximando, portanto, do que a música erudita brasileira, em seu empenho nacionalista, teria almejado desde o começo do século XX, algo que foi assinalado pelo historiador e pesquisador Arnaldo Contier, que, ao tratar dessa música, fala de uma apropriação, pelo qual o artista erudito se utiliza do folclore como símbolo da “fala do povo”, juntamente com linguagens europeias contemporâneas³⁷. Assim, a dança de Eros passou a ser apreciada não mais como *exótica*, mas antes como uma construção criadora de um projeto nacional, erudito. Em um terceiro momento, “dança brasileira” significaria ter um Corpo de Baile composto por bailarinas brasileiras, colocar representações da cultura folclórica e regional brasileira, chegando até mesmo a inserir alguns gestuais dessa na técnica do balé.

Dando continuidade a sua discussão, Roberto Pereira deixa claro que sempre existiu uma rede de influências entre a dança e outras artes do momento, não deixando de situar, portanto, a relação

e semelhança, o tipo-síntese do carioca brasileiro poderia adotar o perfil de um europeu tropical”. (p.

22) LOPES, Antônio Herculano. O teatro de revista e a identidade carioca. In: LOPES, Antônio Herculano. (Org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 13-34. A esse respeito, consultar também: Sevchenko, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 513-654.

³⁶ PEREIRA, Roberto. **A formação...** Op. cit., p. 191-192.

³⁷ CONTIER, Arnaldo Daraya. Op. cit.

entre balé e teatro de revista da época³⁸. O autor não deixa mencionar também as estreitas ligações do Estado com outras atividades artísticas como as chanchadas, a música popular e o teatro de revista, porém ressalta uma certa distinção entre estas artes e o balé no Brasil, pois, àquelas, lhes reservava ainda uma certa função crítica:

[...] não se limitava(m) apenas à tarefa de engrandecer o Brasil, exigida pelo governo da época e seus órgãos de censura. Se a música popular, o teatro de revista e até o cinema já se lançavam a esse desafio crítico, o bailado brasileiro, ainda em sua tenra formação, talvez não estivesse capaz ainda de exercer tal atitude. Pelo contrário, correndo o risco do compromisso ideológico, esse bailado abraçou as causas ufanistas do Estado Novo, sempre procurando mostrar, às vezes até abusando do tom didático, a riqueza das danças e das músicas nacionais³⁹.

E ainda:

Tudo se casava perfeitamente com a ideologia do Estado Novo, na medida em que transformava negro e índio em história, mas uma história simbolizada, distante, mítica, cívica, ufanista. E o homem brasileiro, inundado por sua ânsia de progresso, poderia lançar-se para o futuro, podendo contar também com um corpo de baile e com um balé que fosse brasileiro, nos moldes das maiores capitais do mundo. O balé servia com perfeição para essa tarefa, visto que abrigava todas essas possibilidades: ao mesmo tempo que de modo romântico estilizava o que era brasileiro (e o uso desse adjetivo, naquele palco, trazia consigo, subliminarmente, outros como bárbaro, primitivo, exótico...), concedia ao país a oportunidade de

³⁸ Houve no período uma grande participação de bailarinas clássicas nos cassinos e teatro de revista, sempre com danças em que primavam temas nacionais. Até mesmo os bailarinos estrangeiros, que aqui vinham participar de alguma temporada de balé, participavam das apresentações em cassinos como o *Atlântico*, *Copacabana*, *Recreio* e o da *Ura*. Um dos fatores apontados pelos bailarinos sobre a participação nestes eventos diz respeito ao alto salário que chegava a ser de três a quatro vezes maior que o que recebiam no Municipal. Madeleine Rosay disse ganhar em três dias num cassino o salário de um mês no teatro. A bailarina Helga Loreida conta que seu salário no cassino chegava a ser 25 vezes maior do que recebido no Theatro Municipal. Consultar: SUCENA, Eduardo. Op. cit., p. 282. Com relação às influências do teatro de revista sobre a dança acadêmica, especificamente sobre a iluminação, consultar: PEREIRA, Roberto. **Luz na dança**: contornos e movimentos. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 1998.

³⁹ PEREIRA, Roberto. **A formação...** Op. cit., p. 283.

contar com uma de suas manifestações folclóricas, a dança, revestida com o que havia de mais erudito: sua técnica, sua estética. Seu corpo romântico, portanto. [...] Assim, o Brasil, com o balé, poderia olhar para o seu passado, para suas raízes, mas também poderia sonhar com um outro corpo: aquele idealizado, branco, civilizado, que desde o século XIX já encontrava seu modelo no colonizador português⁴⁰.

Fazendo referência ao projeto nacionalista musical, uma afirmação feita pelo historiador e pesquisador Arnaldo Contier merece ser destacada:

A relação música nacionalista-Estado não pode ser caracterizada conforme uma visão simplista que imagine o Estado interferindo diretamente no campo cultural, em face de interesses político-ideológicos que levariam até a tentativa de estruturação de um projeto hegemônico nessa área. Na verdade, no caso da música, a prática política de alguns intelectuais envolvidos sentimentalmente pela proposta de nacionalização da música brasileira voltou-se para o Estado como único agente capaz de interferir no seio da sociedade, sem nenhum interesse partidário ou de classe, tão-somente como unificador cultural da nação solapada pela música estrangeira erudita e popular. Neste sentido, pode-se notar a existência de dezenas de sugestões apresentadas por Villa-Lobos, Luciano Gallet, Mário de Andrade, Magdalena Taglieferro, Eros Volúcia e Luiz Heitor, entre outros, para que se implementasse uma política em favor da cultura nacional. Em contrapartida, nem sempre os burocratas do Ministério da Educação e da Saúde interessavam-se pelas propostas enviadas. A prática do clientelismo, a relação pessoal entre o *Chefe da Nação* e seus subordinados acabava *deglutindo* propostas mais profissionais ou mais presas a um saber competente⁴¹ (grifo nosso).

Esse historiador não enxerga o nacional na música como resultado de um projeto estruturado de cima para baixo, isto é, como estratégia de dominação do Estado, mas como produto de uma polê-

⁴⁰ PEREIRA, Roberto. **A formação...** Op. cit., p. 289.

⁴¹ CONTIER, Arnaldo Daraya. Op. cit., p. 254-255.

mica iniciada nos fins do século XIX, a qual reuniu intelectuais interessados na incorporação de temas populares na música erudita.

No que se refere ao trabalho de Roberto Pereira, este permite-nos compreender a relação da dança com o contexto histórico, bem como com as instituições e as críticas jornalísticas da época, para a construção e efetivação de um pensamento em dança. Seu trabalho deixa grandes contribuições tanto no sentido metodológico, já que trabalha em constante diálogo com sua documentação, não a encarando como material neutro, como também no conteúdo, diferenciando-o de toda a bibliografia referente ao balé no Brasil produzida até o momento.

É possível verificar, por meio do trabalho de Pereira, que o próprio Estado corroborou o processo de construção de um pensamento em dança, uma vez que este estimava um projeto nacionalista e detinha o poder cultural⁴². Em contrapartida, por meio das observa-

⁴² Os canais de comunicação desempenharam um papel muito importante no fortalecimento da ideologia do Estado Novo, entre eles a imprensa e também o rádio, os que mais serviram ao governo, subordinados ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A arte também foi canal para o fortalecimento desta ideologia. A título de exemplo, no teatro, em 1937, foi criado pelo então ministro Gustavo Capanema um documento denominado *Realizações de 1937 – o governo e o teatro*, do Ministério da Educação e Saúde (nº 5), em que relata a criação de uma Comissão de Teatro Nacional, composta por Mucio Leão, Oduvaldo Viana, Francisco Mignone, Sérgio Buarque de Holanda, Olavo de Barros, Benjamim Lima e Celso Kelly. Neste documento, fazendo referência ao balé de Eros Volússia, em sua apresentação do dia 3 de Julho, tal comissão deixa registrado que esta arte também obedeceu, juntamente com o teatro, o propósito de nacionalização da arte. In: PEREIRA, Roberto. **A Formação...** Op.cit.

No que se refere ao cinema, Getúlio Vargas tomou uma série de medidas, entre elas o esboço da lei protecionista de “quotas” de reserva de mercado. Em seu discurso, Vargas reafirma ser a educação uma função do Estado e reconhece o cinema como uma ferramenta para o desenvolvimento desta. Na verdade, mais do que favorecer a cinematografia nacional e a educação no Brasil por meio do cinema, nota-se a vontade de aproveitar deste como veículo de propaganda governamental. A pesquisadora Anita Simis, fazendo um estudo sobre este período e a relação entre Estado e Cultura, evidencia como no governo de Getúlio Vargas o cinema passou a fazer parte de um projeto que o veiculava como portador de uma ideologia de ensino com interesses nacionalistas e também propagandistas. Segundo a autora, “A necessidade de integrar a nação em um só ‘corpo’, de umbricar a vida política à vida social, de identificar Estado e Nação pretendia tornar o Estado o porta-voz de todos os brasileiros. Não por acaso, durante o Estado Novo, período em que Getúlio Vargas buscou fazer-se o centro político, o único arbítrio e salvador dos extremismos da direita e da esquerda, mais do que fora como presidente provisório ou presidente constitucional, a máquina da propaganda expandiu-se e aperfeiçoou o controle das informações, com a realização de filmes que procuraram difundir uma imagem carismática de Vargas, caracterizando-o como ser onipresente e onisciente, mas também simples e acessível. [...] Getúlio Vargas foi filmado inaugurando obras, serviços públicos, excursionando por vários estados, visitando estabelecimentos militares, institutos, escolas, tribunais, discursando em datas comemorativas. Estas imagens, depois de editadas,

ções do historiador Arnaldo Contier, foi possível perceber que esse processo é também recheado de embates e subjetividades. Se o balé no Brasil, ainda em sua tenra formação, abraçou as causas ufanistas do governo de Getúlio Vargas e, mais especificamente, o período do “Estado Novo”, buscando na dança um certo “tom didático”, suas aspirações também foram conduzidas por projetos pessoais.

Apesar de a bibliografia publicada privilegiar o balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, é válido ressaltar que não só neste Corpo de Baile o tema do nacional foi inspiração para a dança acadêmica, pois uma série de iniciativas significativas podem ser apontadas também fora dessa instituição. Na década de 1950, momento ainda marcado pelo populismo nacionalista de Getúlio Vargas, tal empreitada fez-se presente nos projetos culturais de São Paulo. O movimento da dança deu-se primeiramente no Rio de Janeiro e só posteriormente ganharia visibilidade na capital paulista.

Com a grande e crescente política de industrialização do país e considerável processo de urbanização desse período, São Paulo aponta como destaque e, em início da década de 1950, a burguesia paulistana propõe transformar a hegemonia econômica da capital em hegemonia cultural, entrando em rivalidade com a supremacia cultural e política do Rio de Janeiro. Analisando este período cultural, Marcos Napolitano esclarece que “nesse projeto, forjava-se uma outra identidade brasileira, mais preocupada em mostrar ‘modernidade’ e sofisticação de forma e conteúdo (embora o resultado das obras e produções nem sempre tenha confirmado esta vontade)”⁴³ (grifo nosso). O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna (MAM) e a Bienal de Artes Plásticas são expressões signifi-

compunham os cinejornais oficiais e, muitas vezes, um destes filmes continha cenas do presidente em mais de um local, como se ‘...Getúlio pudesse conhecer a situação de todos, em todo o país, e justificar que suas decisões correspondiam às reais necessidades da nação’”. In: SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996. p. 46-47. Também sobre o cinema deste período, consultar: VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: ARTE EDITORA, 1990. p. 129- 187.

⁴³ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1850-1980)**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 19.

cativas desse processo. Na dança, o evento *Ballet IV Centenário*, realizado em 1953, é um bom exemplo desta intenção nacional modernista⁴⁴.

O objetivo do *Ballet IV Centenário* foi, num primeiro momento, a comemoração dos quatrocentos anos de São Paulo e também a oficialização de uma companhia na capital. A implementação de um balé profissional, financiada praticamente pelo mesmo grupo de empreendedores de grandes projetos culturais paulistas, revela de antemão que o *Ballet do IV Centenário* guardou aproximações ao modelo adotado por estes, tanto no que diz respeito à sua proposta estética, quanto à administração e produção glamorosa.

Assim como no *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) e na grande *Vera Cruz*, a presença de grandes empresários italianos, figuras importantes, e um abastado planejamento eram notáveis. 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 16 balés, cinco dos quais no Brasil, sobre temas brasileiros, conforme havia sido combinado pela comissão. Para contribuir nas produções e ressaltar a ideia de um “balé brasileiro”, foram contratados grandes artistas nacionais do período, sendo a grande maioria defensora do projeto nacionalista nas artes. Na música estiveram Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Souza Lima. Para produção de cenários e figurinos estiveram presentes Portinari, Burle Marx, Noêmia Brandão, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Heitor dos Prazeres, Aldo Calvo, Clóvis Graciano, Irene Rucht, Oswald de Andrade Filho, Santa Rosa, Totisocialija, Darcy Penteado, Flávio Carvalho, Edoardo Anahory e outros, revelando que o modelo adotado pelo evento era, em grande medida, semelhante ao modelo adotado pelos russos no início daquele século: grandes músicos, grandes cenógrafos e figurinistas, grandes bailarinos. Os melhores. E com uma infra-estrutura e um aparato cênico nunca

⁴⁴ ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

vistos em palcos brasileiros, sem contar com a vasta e permanente cobertura por parte da imprensa.

Fazendo referência específica ao cinema, Maria Rita Galvão⁴⁵ declara que para entender o momento cultural paulista do período é necessário compreender a relação existente entre a burguesia paulista e o mecenato cultural. A autora desconsidera o desenvolvimento cultural como um processo autônomo no subdesenvolvimento e propõe discutir sobre o significado de toda a atitude nova da burguesia paulista em face da cultura. Galvão defende que o cinema passa a ter notoriedade em São Paulo, pelo próprio anseio, por parte da burguesia industrial paulista, de ver demonstrada sua capacidade técnica como índice do progresso e desenvolvimento. Isso leva a autora a criar a expressão “*complexo de subdesenvolvimento da burguesia*”, afirmando também que, por ser o cinema uma “arte industrial”, há o interesse por financiá-lo. Na verdade, não foi só o cinema que passou a ter uma maior notoriedade, mas este é um momento em que toda atividade artística cultural ganha visibilidade⁴⁶. Relacionada a isso, a questão da produção torna-se aqui um fator relevante no sentido em que as manifestações artísticas em São Paulo se farão sob o signo e princípios da ação empresarial, com um discurso de profissionalização identificado à ideia de progresso e modernidade.

No *Ballet do IV Centenário*, os bailarinos passam a bater ponto, as funções (como no balé europeu) passam por divisão de trabalhos específicos e os salários eram considerados muito bons. A parceria com grandes artistas das artes plásticas e música favoreceu que o balé entrasse no rol dos projetos da burguesia paulista, que já era consumidora destes bens culturais. O balé seria também um dos meios “refinados” e interessantes para a burguesia reforçar sua visão de mundo. Assim como as peças do TBC e os filmes da Vera Cruz, o balé “clássico” reforçava todo um quadro de ideias e práticas de um pensamento burguês que associava a esta dança a “fina educação”, direcio-

⁴⁵ GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

⁴⁶ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

nada para um público específico, “arte de elite e para a elite”. O balé, que, num primeiro momento, era direcionado para aulas de posturas ou considerado característico dos grandes centros europeus, passaria, com a intervenção do mecenato paulista, a uma realidade: a profissionalização.

Rita Galvão traz uma discussão muito interessante sobre o poder estar nas mãos da burguesia ou do Estado. E afirma que neste período o poder econômico se concentra no Estado, que passa a criar condições e incentivar a produção de petróleo, energia elétrica, aços e a controlar grande parte do setor industrial e econômico do país. O Estado se impõe como o grande empresário, financiador ou mesmo sustentáculo de um plano político-econômico. Dessa forma, a autora defende que o movimento cultural de São Paulo não é de poderio da burguesia, mas da sua “*ilusão de poder*”. Esta, vendo-se excluída do controle econômico, passa então a tentar na arte e na cultura formas de imposição de visões de mundo. Sobre essa questão Maria Arminda Arruda destaca:

A cultura constitui-se no terreno privilegiado do estabelecimento de distinções, seja porque permitisse contornar situações de descenso social, seja porque servisse como área suplementar para cristalização de prestígios recentes. A ruptura com o passado – que não se realizou univocamente – exigia, ao mesmo tempo, a criação de novas matrizes identificadoras. De modo explícito é possível afirmar que as identidades então gestadas ligavam-se aos problemas de uma sociedade que reequacionava a sua relação com o passado, buscando projetar o futuro. A construção do futuro, posto que imaginado pelos sujeitos presentes, parece mais verossímil, mais realista, ao passo que o antes produzido passa a soar descompassamento como algo inadequado, passado. Por esta via, a cidade deixa de ser apenas aglomeração, espaço de relações mercantis ou de produção industrial, passando a ser fundamentalmente um conjunto cultural a exprimir modos diversos de significação, de exercício do poder, de emergência e de acomodações de conflitos⁴⁷.

⁴⁷ Ibid., p. 70.

Toda essa longa explanação sobre o processo cultural paulista tornou-se necessária neste trabalho com o propósito de descortinar o quanto a arte, e a dança no caso específico, está imbricada em uma série de relações sociais, políticas e simbólicas. No que se refere à questão da identidade nacional na dança, o “projeto” paulista revelou, em seu processo, um discurso de internacionalização e modernidade. Neste projeto, forjava-se uma outra identidade brasileira, na qual “a ideia de internacionalismo não era descartada *in totum*, por suas aproximações com o nacionalismo”⁴⁸.

Especialmente sobre o evento foi publicado, em 1988, o título *Fantasia Brasileira*

– *O Balé do IV Centenário*, sob iniciativa do SESC-SP, em comemoração a sua nova unidade, o SESC Belenzinho⁴⁹. No livro são apresentados nove textos, dos quais nem todos fazem referência específica aos trabalhos coreográficos. A obra busca também descortinar as relações do evento com as outras manifestações artísticas no contexto paulista daqueles anos. Essa publicação abre possibilidade para pensarmos o quanto o projeto cultural estava relacionado a um grupo com interesses específicos, justificando as grandezas e contradições daquela companhia.

Merecem maior atenção os textos que fazem referência aos “balés brasileiros”.

Para tanto, é interessante ressaltar a observação de Acácio Ribeiro⁵⁰:

É certo que alguns trabalhos foram rejeitados pelo público e duramente criticados na imprensa. *Cangaceira*, por exemplo, nunca foi plenamente aceita e desapareceu do repertório após a primeira temporada. [...] O bom gosto de *Fantasia brasileira* e de *O guarda-chuva* eram evidentes, mas o efeito conseguido revelou-se sobretudo estilizado. Gestos e trejeitos de Carmem Miranda se insinuavam em algumas personagens de *Fantasia Brasileira*. O povo entrava em cena com suas festas mas não a sua movimentação, apesar de índios autênticos e de dançarinos de frevo terem sido chamados para ilustrar os ensaios. [...]

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ FANTASIA BRASILEIRA. *O balé do IV Centenário*. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.

⁵⁰ VALLIM, Acácio Ribeiro. *Ballet IV Centenário: emoção e técnica*. In: FANTASIA BRASILEIRA. *O balé do IV Centenário*. São Paulo: SESC São Paulo, 1998. p. 28-43.

Apesar da beleza dos telões e da engenhosidade dos figurinos de Noêmia Mourão, inspirados na arquitetura barroca e em tipos do folclore brasileiro, o produto final de *Fantasia Brasileira* lembrava mais o teatro de revista ou um *show* do Cassino da Urca. O olhar estrangeiro de Milloss se encantava com nossas cores e sua coreografia traduzia esse encantamento de um modo singelo e recheado de clichês [...]⁵¹.

A questão de como representar a cultura brasileira por meio de uma dança acadêmica volta aos palcos brasileiros e mais uma vez a “autenticidade” é o cerne do debate, na medida em que o autor revela que, mesmo chamando “autênticos” índios e dançarinos do folclore brasileiro, o resultado não foi “autêntico”. Não bastava a representação por meio dos elementos cênicos, a “brasilidade” tinha que passar pela movimentação, e desta forma os balés beiravam a “clichês”. Essa discussão foi também apresentada pelos críticos do Municipal do Rio nas décadas de 1930 e 1940, porém o termo “estilização” foi muito bem aceito, na medida em que os bailarinos buscavam representar a cultura local, mas não sobrepondo-a aos códigos do balé, este colocado no topo da escala hierárquica da dança. Um fato curioso para o qual Ribeiro chama atenção é a recepção destes balés e a formação do público ao qual se dirigiam:

É evidente que essa ousadia teve consequência. Tanto o público quanto alguns bailarinos da companhia, talvez acostumados a ver em cena apenas príncipes e princesas, reagiram mal a algumas dessas propostas de Milloss. Edith Pudelko, uma das primeiras bailarinas, dançou contrariada o papel central de *Cangaceira*. O público também não gostou dessa obra e manifestava sua opinião abandonando, aos poucos, a sala de espetáculos. *Cangaceira* terminava com a platéia quase vazia⁵².

Entrevistando alguns dos integrantes do *IV Centenário*, Ana Mae Barbosa⁵³ destaca que todos os bailarinos, sem exceção, rejeita-

⁵¹ Ibid., p. 30; 33-35.

⁵² Ibid., p. 37.

⁵³ BARBOSA, Ana Mae. A cumplicidade com as artes. In: FANTASIA BRASILEIRA. O balé do IV Centenário. São Paulo: SESC São Paulo, 1998. p. 54-76.

ram com maior ou menor veemência os balés baseados na cultura popular brasileira, refletindo também a reação do público. Fazendo referência ao depoimento de uma bailarina, ela declara:

Interessante que uma bailarina tenha declarado que esse balé [*Uirapuru*] era um absurdo de coreografia, embora ela tivesse gostado de dançá-lo, pois foi onde descobriu o prazer de dançar interpretando. Contudo essa mesma bailarina, muito segura e inteligente, deixa transparecer na entrevista a insatisfação com a “coisa brasileira” deste balé. Percebi que ela utilizou o mesmo recurso que todas as outras bailarinas usaram para condenar os balés baseados na cultura local, sem parecerem antinacionalistas: acusar Milloss de incapacidade de entender o que era brasileiro, por ser estrangeiro. Diz a bailarina em questão: “Era a visão dele do índio, que era um negócio de dedos abertos assim, é muito gozada a visão dele”. “eu acho que as coisas eram metidas a serem brasileiras, eram assim brasileiras na visão do Milloss, que era um italiano que não tinha nada a ver [...]” “[...] as coisas brasileiras, ele usava mais as simbólicas, mas realmente não chegou a ser coisa brasileira”⁵⁴.

O discurso da “autenticidade”, da mesma forma que no Municipal do Rio de Janeiro, passa pela questão da autoria. O fato de o coreógrafo não ser brasileiro não o legitimava como um coreógrafo capaz de trabalhar com “coisas do Brasil”.

Segundo Ana Mae Barbosa, as coisas brasileiras não agradavam a elite brasileira porque, para esta, essas figuras apresentavam-se “estrangeiras” em relação aos bosques de Viena, figuras da *commedia dell'arte* e Bolero de Ravel. Para a autora esse desentendimento centrava-se na dicotomia entre o desejo de incorporar a cultura internacional e o nacionalismo vigente, que havia ditado a escolha de uma temática brasileira para a temporada do *Ballet IV Centenário*. Segundo Barbosa,

[...] as elites freqüentadoras das artes engoliam os discursos nacionalistas dos jornais, alguns inclusive publicados em louvação ao próprio *Ballet IV Centenário*, mas não os

⁵⁴ Ibid., p. 63.

assimilavam e continuavam se sentindo europeias, como era europeu o comando destas duas artes em São Paulo: a dança e as artes plásticas⁵⁵.

Em plenos anos de um nacionalismo exacerbado, era politicamente incorreto falar abertamente contra o nacionalismo.

Coerentemente, tal discussão se fez também presente na arte cinematográfica. Mesmo sob o modelo estrangeiro, o cinema paulista, assim como o cinema carioca, tinham um discurso de construção de um cinema nacional. Mas, diferente do cinema carioca, o cinema paulista não queria de forma nenhuma ver na tela ou no palco a imagem de uma realidade “grosseira” e “cruel” como era posta na chanchada⁵⁶. Percebe-se, aqui, que cada um dos grupos coloca representações e defende visões distintas do que seria uma representação do nacional, de acordo com os interesses e visões particulares⁵⁷.

Temos que ressaltar que o *Ballet IV Centenário* abriu espaço não só para a linguagem do balé, mas coreografias de dança moderna

⁵⁵ Ibid., p. 65.

⁵⁶ Sobre a recepção do cinema paulista do período, Afrânio Mendes Catani destaca: “[...] é também quase unânime – principalmente por parte da crítica – a opinião de que as produções da Vera Cruz mantinham um tom de artificialismo e impostação ao tratar da realidade brasileira da época. A acusação mais frequente aos filmes da companhia era qualificá-los de ‘estrangeiros’, e o estrangeirismo tinha sua origem não apenas nos diretores e técnicos importados, mas também na intenção deliberada de fazer um cinema ‘em moldes internacionais’ – que por isso mesmo descaracterizava a realidade nacional. Visto à distância, observa-se que na maioria dos filmes produzidos pela Vera Cruz há ‘uma impregnação muito grande de Brasil’ que escapava à crítica da época” CATANI, Afrânio Mendes. *A Aventura Industrial e o Cinema Paulista*. In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: ARTE EDITORA, 1990. p. 189-297.

⁵⁷ O trabalho do pesquisador e historiador Roger Chartier foi fundamental como subsídio para a construção destas reflexões e considerações. Merecem ser destacadas algumas pontuações sobre as *lutas de representações* e *disputas simbólicas* tão bem expressas pelo autor: “As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”. CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/ Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990. p. 17.

também foram exibidas. Linguagem até então pouco expressiva no país, a dança moderna ganharia campo na capital paulista, onde inúmeras experimentações artísticas faziam-se presentes e a troca de informações com os grandes centros também era frequente. Entretanto, não pretendemos fazer dicotomias entre as linguagens do balé e da dança moderna. Se separamos as duas em tópicos é para uma melhor organização do texto e entendimento do leitor. Acreditamos, pois, que essas não podem ser vistas como rupturas, mas que as escolhas das concepções estéticas e temáticas são resultados também dos embates sociopolíticos de seu momento.

A partir das cinco obras mencionados referentes ao balé, foi possível perceber que no período, principalmente nas décadas de 1930 a 1950, houve nesta arte uma gama de produções e discussões em torno da representação do nacional. Neste período assiste-se ao surgimento de importantes eventos e grupos, como o *Ballet da Juventude*, o *Conjunto Coreográfico Brasileiro*, o *Ballet Society*, o *Teatro Folclórico Brasileiro*, o *Ballet do IV Centenário*, o *Ballet Folclórico Mercedes Batista*, e também de obras de temática nacional, como *Dança Brasileira*, *Sinhô do Bonfim*, *A Cangaceira* (Camargo Guarnieri); *Alegria na Roça*, *Uirapuru*, *Papagaio do Moleque* (Heitor Villa-Lobos); *Valsa de Esquina*, *Batucagé*, *Leilão*, *O Guarda-Chuva* (Francisco Mignone); *Uma Festa na Roça* (José Siqueira); *Fantasia Brasileira*, *Lenda do Amor Impossível* (Sousa Lima) e vários outros títulos. Apesar de se apoiarem na estética e técnica do balé europeu, estas companhias e obras procuravam, muitas vezes, e de maneiras distintas, representar o nacional em suas danças. Obviamente essas propostas deveriam ser discutidas e analisadas em suas especificidades e contradições, porém este não é objetivo do nosso trabalho. Nosso interesse consistiu, até o momento, em apresentar de forma ampla que o interesse por uma “dança brasileira” pontuou também a estética do balé, *em sua plena formação*.

A DANÇA MODERNA EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE PRÓPRIA

Nas décadas de 1960 e 1970 o interesse por uma “dança nacional” também se fez presente, porém num outro contexto e em outra vertente. Se nas décadas de 1930 a 1950 o “balé brasileiro” ganhou forças tomando dimensões nacionais, mais tarde ele seria alvo de contestação dos adeptos da “dança moderna”⁵⁸, que não aprovavam os parâmetros românticos e europeus do balé. Para os adeptos do estilo moderno, a dança brasileira não poderia ser expressa por meio de uma técnica tão codificada, sistematizada e cuja tradição advinha *das cortes aristocráticas*. A moderna dança brasileira, em pleno processo de consolidação e construção de sua história, iria se deparar com questões que punham em xeque a forma corporal de representar o homem e os problemas brasileiros⁵⁹.

Para tentar elucidar as escolhas estéticas deste momento e os caminhos percorridos, é de vital importância compreender todo um

⁵⁸ Localizada no contexto do período entre guerras, a linguagem da dança moderna desenvolveu-se sobretudo nos Estados Unidos e na Alemanha. O termo “dança moderna” foi utilizado pelos pioneiros no sentido de qualificarem seus trabalhos como algo novo na dança, propostas que, de forma geral, tinham por objetivo realizar uma estética completamente fora dos padrões do balé clássico e cuja proposta buscava não mais representar a burguesia, mas sim o homem, a natureza e seus problemas intrínsecos. Porém a classificação “dança moderna” vai significar para os profissionais de uma geração posterior da dança mais do que uma proposta feita em seu momento. Essa classificação englobará uma série de propostas estéticas e também métodos e codificações de ensino como os de Marta Graham, Mary Wigman, Doris Humphrey, entre outros.

⁵⁹ O contexto histórico que serviu de base para o surgimento da chamada “dança moderna” no Brasil foi, mais especificamente, a Segunda Guerra Mundial, responsável pela chegada aqui de renomados artistas que fugiam das consequências do conflito e traziam do exterior uma série de novas ideias e contestações no campo estético. A título de exemplo de pioneiros que vieram, por diversas razões, de outros países e aqui passaram a viver e trabalhar, chegando, na maioria das vezes, a adquirir a cidadania brasileira e lutar pela construção de uma dança nacional, podemos citar, na linguagem do balé, Maria Oleneva, Vaslav Veltechek, Yuco Lindberg, Juliana Ianakieva, Tatiana Leskova, Eugenia Feodora. Como representantes da “primeira geração” da dança moderna no Brasil estão Nina Verchinina, Maryla Gremo, Ianka Rudzka, Renée Gumiel, Maria Duschenes e, na “segunda geração”, Marika Gidali, Oscar Araiz, Luiz Arrieta, Ruth Ranchou, entre outros. A grande maioria dos citados radicou-se em São Paulo. Para mais informações, consultar:

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988. NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

universo de ideias que marcaram aquele contexto histórico. Para tanto, faz-se necessário articular o debate entre arte e sociedade, buscando desvendar como o artista da dança discute, expõe, reflete e representa suas vivências.

A consolidação da linguagem da dança moderna no Brasil fez-se presente com maior destaque nos anos da ditadura militar, marcados por um regime político autoritário e censura artística prévia, período em que a dança passava por grandes modificações e seus profissionais tentavam se libertar das influências estrangeiras em busca de uma identidade própria. O país vivia um período de repressão, cassações, tortura policial, desaparecimentos e as manifestações artísticas exerceram grandes contribuições para denúncias e críticas do sistema vigente. Neste momento, conforme analisado no tópico anterior, São Paulo já havia passado pelo debate em torno da modernização, abrindo campo para uma série de experimentações artísticas e, na dança, oferecendo-se como berço para uma série de novas questões estéticas. Não é por acaso que o movimento da dança moderna concentra-se sobretudo na capital paulista⁶⁰.

O diálogo entre Arte e Política, iniciado nos anos 1950, sobretudo pelo Cinema Novo, fora intensificado nas duas décadas seguintes, ao lado de acontecimentos como o Golpe Militar de 1964, o Ato Institucional nº 5, a luta armada e a resistência democrática, época em que posicionamentos eram tomados por produções teatrais, música, cinema, literatura e, posteriormente, pela dança. Esse momento é caracterizado por uma crescente inquietação política e cultural, propondo-se inúmeros movimentos artísticos a romper com a “normalidade” estética nas artes.

Um discurso bastante comum que passou a fazer parte do universo dos profissionais da dança moderna relaciona-se às considerações do que seria a dança em oposição ao balé: uma arte ligada à vida “real”, porque diferente da dança clássica, que era “dedicada ao mundo de fadas, cisnes e seres elementais, numa cena construída de pon-

⁶⁰ É válido observar que as publicações sobre a dança moderna são, em sua grande maioria, iniciativas de editoras paulistas, voltadas para a recuperação da história cultural paulista, diferentemente da história do balé, sobre a qual as publicações dão primazia ao Corpo de Baile do Municipal do Rio de Janeiro, sendo publicadas por iniciativa de editoras cariocas.

tas e pernas esticadas, posturas distantes da movimentação ‘natural’ das pessoas⁶¹.

Na verdade, os tempos eram outros e a dança se deparava, agora, com outra tarefa. Uma tarefa que localizava no corpo do brasileiro um lugar de possíveis respostas para um nacionalismo que ia ganhando outros tons, um tom de denúncia e contestações, momento em que a arte engajada ganhava espaços maiores, em um ambiente de ditadura e repressão. Essa dança ganhou visibilidade justamente na década de 70, quando a censura artística se instaurou principalmente nos setores musicais e teatrais. Ela surgia, então, como possibilidade de manifestação, capaz de driblar com maior facilidade a censura.

A década de 1970 foi também marcada por uma interessante expansão de mercado para os artistas da dança, momento em que a participação em eventos institucionais, *shows*, peças teatrais, cinema, programas de televisão e em eventos empresariais abriu um leque de possibilidades para os profissionais desta arte, permitindo também uma troca de informações com outros segmentos artísticos. Com o teatro, o diálogo tornava-se cada vez mais frequente e peças teatrais importantes do período contaram, direta ou indiretamente, com a participação de bailarinos, seja no que refere à atuação, montagem coreográfica, seja no preparo de corpo dos atores⁶². Vários foram as Companhias, coreógrafos e bailarinos que, de maneiras particulares, buscavam representar temáticas sociais, mesmo aqueles que não abriram escola ou que as mantiveram por um período mais curto.

⁶¹ NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. Op. cit., p. 50.

⁶² O teatro representou um mercado para os profissionais da dança. A título de exemplo, Ruth Ranchor coreografou peças como *O Estrado* (no TBC, com Raul Cortez e Paulo Cezar Pereio, 1970), *Hans Staden no País da Antropofagia* (direção de Osmar Rodrigues Cruz, 1972), *O Carrasco do Sol* (direção de Madalena Nicol, 1973) e *Sonho de uma noite de verão* (direção de Kiko Jazez, 1973). Marika Gidali dançou e coreografou *Oh! Que delícia de guerra* (1966), *Marat Sade* (1967), *América Hurra* (1968), *O burguês fidalgo* (1968), *Tom Payne* (1970), *Hair* (1970), *Revista do Henfil* (1978), *Missa leiga* (1972), *Lulu* (1974), *Sandades do Brasil* (1980), *Sexy* (1975, direção de Sergio Cardoso), *Capital Federal* (1973, direção de Flávio Rangel) e *Medeia* (1971, de Sinei Siqueira). Jura Otero, ex-mulher de Décio Otero, coreografou *Roda Viva*. Durante vários anos a bailarina e professora Chinita Ullmann deu aula na Escola de Arte Dramática para atores. Renée Gumiel trabalhou nas peças *Nu para Vinícius* (com Renata Pallottini, 1968), *Rhodia* (direção de Ademar Guerra), *Ópera dos Três Vinténs* (com José Renato e Flávio Império). Gumiel trabalhou também na televisão com Darcy Penteado, Aberlado Figueiredo, Antunes Filho e Ademar Guerra. A relação de bailarinos e coreógrafos e/ou diretores e atores que trabalharam em parceria é imensa, seja no teatro, seja no cinema ou televisão.

São Paulo tornou-se o celeiro da dança moderna brasileira com a colaboração de importantes nomes como Renée Gumiel, Maria Duschenes, Ruth Ranchou, Marilena Ansaldi, Sonia Mota, Célia Gouvêa, Maurice Veneau, Ivaldo Bertazzo, J. C. Violla, Marika Gidali, Décio Otero, entre outros. Neste momento foram fundadas companhias profissionais como o *Cisne Negro Companhia de Dança*, o *Balé da Cidade de São Paulo* e a *Companhia Ballet Stagium*. Esta última, fundada em 1971, sob a direção de Marika Gidali e Décio Otero, contou com o apoio e influência da classe teatral local e ficou reconhecida nacionalmente por seu projeto de engajamento⁶³.

Grandes questões alimentaram a década de 1960 e a agitação cultural se fez presente durante todo esse período, permitindo uma circularidade de ideias, trocas e identificação de propostas, que buscavam maior participação política e ênfase ao nacional, abrindo caminho para que, posteriormente, tais discussões fizessem também, de maneira distinta, parte do universo da dança. Dessa forma, o panorama de acontecimentos nos setores artísticos nos leva a compreender o espaço aberto para as novas questões propostas pela dança.

De maneira geral, mesmo que com projetos diferenciados, a produção teatral, musical e cinematográfica da década de 1960 foi se identificando com um movimento que valorizava as nossas raízes, dando ênfase ao nacional, com temáticas e concepções estéticas que se revelavam como resultado de escolhas efetuadas nos embates políticos do momento. Dessa forma, percebe-se que, num primeiro momento, em fins da década de 1950 e início de 1960, no campo cultural, tinha-se uma produção ideológica vinculada à problemática do nacional-desenvolvimentismo, alimentada pelos intelectuais do ISEB, uma produção cultural articulada com um projeto nacionalista de desenvolvimento. Datam deste período as primeiras produções do Teatro de Arena, do Cinema Novo, a Bossa Nova, o Centro Popular de

⁶³ Marika Gidali, em fins dos anos de 1960, já havia tentado experiência semelhante criando juntamente com Marilena Ansaldi, Peter Haydim, Victor Aukstin e Renée Gumiel o *Ballet de Câmera* (1967-68). Em 1964 ela também foi fundadora do grupo *Afirmção*. Essa escola foi um ponto de aproximação entre artistas de teatro e da dança, onde marcaram presença Aracy Balabanian, Stênio Garcia, Dina Sfat, Ruth Escobar, Beatriz Segall, Sônia Braga, Anna Maria Dias e Jura Otero (ex-mulher de Décio Otero e coreógrafa da peça *Roda Viva*).

Cultura. Embora cada uma dessas manifestações possuísse projetos específicos, cabe ressaltar que a noção de arte até este momento estava diretamente vinculada à política, ao engajamento, bem como ao predomínio de um realismo crítico como estética.

Após o Golpe de 1964, as produções artísticas vivenciariam o que reconhecemos hoje por Tropicalismo, movimento marcado pela experimentação. A inovação do movimento tinha como base a antropofagia de Oswald de Andrade, cuja proposta cultural consistia na teoria e na prática da devoração: “devorar e assimilar o que haveria nas culturas de fora sem, no entanto, esquecer do elemento nacional”⁶⁴. No que diz respeito à arte cinematográfica, as produções de Glauber Rocha foram de suma importância para esta nova estética. Seu filme *Terra em Transe*, de 1967, expressou de forma significativa o que seria representado pelo movimento *tropicalista*. Em relação à produção teatral, o destaque é para a encenação de *O Rei da Vela* (1968), texto de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina, ganhando a cena brasileira e redimensionando uma série de novas questões para as preocupações do nacional⁶⁵. A produção musical insere-se também nesse quadro de resistência cultural. Os festivais de música na época revelavam gran-

⁶⁴ BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de *O Rei da Vela* (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

___ . Década de sessenta e o Movimento Tropicalista: a utopia de uma geração marcada por uma estética revolucionária. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **História e Cultura**: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus, 2002. p. 54-69.

Não pretendemos aprofundar na questão de como a identidade nacional fez também parte das preocupações dos outros segmentos artísticos, porém vale lembrar de movimentos como tropicalismo, a produção cinematográfica do cinema novo, a produção teatral do grupo Oficina e, em específico, de *O Rei da Vela*. Mesmo com projetos diferenciados, a produção teatral, musical e cinematográfica do momento foi se identificando com uma estética que valorizava e dava ênfase ao nacional. Para mais informações, consultar:

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

___ . **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe**: Memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁶⁵ Consultar: BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de *O Rei da Vela* (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

des nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Elis Regina, dentre outros. No que diz respeito à discussão tropicalista musical, Gilberto Gil e Caetano Veloso chamavam atenção pelo fato de incorporar à música não apenas elementos da cultura nacional, mas o que fosse surgindo de informação, como o rock, o pop, a música regional, o folclore, jazz, bossa-nova, todos incorporados por meio da antropofagia oswadiana, ocasionando o estranhamento por parte de um público formatado em determinados padrões. Ao lado da reestruturação musical, os músicos tropicalistas buscavam efeitos de impacto também por meio da imagem, de seus figurinos e acessórios cênicos.

A influência desses movimentos artísticos para a dança brasileira foi fundamental, uma vez que acentuavam posicionamentos nacionalistas e políticos, contribuindo para que uma série de questões colocadas pela arte fossem posteriormente apropriadas e representadas pela dança. Segundo Helena Katz⁶⁶, a perseguição à “dança brasileira” se inicia nos anos 70, quando *a necessidade de produzir uma arte ligada ao mundo surge como um plano de abordagem coletivo. Que muitas vozes reproduzirão*. Entre elas Marika Gidali, Décio Otero, Ruth Ranchou, Marilena Ansaldi, Célia Gouvêa. “O tema dos anos 70 quase que se autodecalcava: fazer dança era uma via de posicionamento do homem no seu meio”⁶⁷.

Uma das grandes considerações da dança moderna do período girava não apenas no produto estético, ou seja, no resultado final do espetáculo, mas também no que dizia respeito ao processo do trabalho. Diferentemente do que acontecia no balé, os bailarinos da dança moderna, muitas vezes, eram estimulados a criar, participar de laboratórios que trouxessem sentimentos, ideias e sequências pessoais para o que estavam representando no palco. As temáticas dos espetáculos também procuravam expressar questões referentes ao homem de seu tempo, condizentes com sua realidade, sentimentos e desejos. Dessa forma, o virtuosismo da técnica clássica passava para segundo plano,

⁶⁶ KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança**. A dança descobre o Brasil. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

⁶⁷ Ibid., p. 76.

e técnicas como de Marta Graham e processos de trabalho como de Kurt Jooss e Rudolf Von Laban se tornavam parte do universo de profissionais da dança do Brasil⁶⁸.

Contextualizando este momento da História da Dança no Brasil, vejamos como o *Ballet Stagium* e o Grupo Corpo apresentavam questões de seu tempo e como a bibliografia organizou a memória da dança a partir da produção e propostas destas duas companhias.

O GRUPO CORPO E O *BALLET STAGIUM* À LUZ DA BRASILIDADE: A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA

O Grupo Corpo e o *Ballet Stagium* apresentam em suas trajetórias características muito comuns, apesar das especificidades de ambas. Dentre as companhias particulares que deram início às atividades em meados dos anos 70, elas representam um número muito reduzido das que conseguiram sobreviver até o momento presente sem interrupção nos trabalhos. Foram também, e talvez por isso mesmo, mencionadas como companhias que “inauguraram” uma “linguagem brasileira na dança moderna” e, por isso, eleitas como representantes da chamada “dança moderna brasileira”. Todavia, acompanhando suas trajetórias é possível perceber que a representação do que seria uma “brasilidade” na dança toma caminhos distintos nas duas companhias e o olhar dos críticos sobre o trabalho de ambas é redimensionado.

Segundo Helena Katz, o *Stagium* surgiu na década de 1970 como um “fenômeno tipicamente brasileiro”, no momento em que “decidem fazer uma dança diferente daquela que haviam aprendido” e

⁶⁸ No Brasil a maioria dos profissionais da dança moderna foi influenciada por estas duas correntes: a dança expressionista alemã (Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss e Alwin Nikolais) e a dança moderna norte-americana (Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Marta Graham, José Limon, Merce Cunningham e outros). Isso pelo fato de inúmeros bailarinos estrangeiros passarem por essas escolas e trazerem as codificações de ensino e metodologia para o Brasil, ou os brasileiros irem para estes países fazerem “escola”. A grande maioria das companhias de dança moderna no Brasil (e também no exterior) ainda trabalha como preparação corporal de seus bailarinos a técnica do balé, mesmo dançando o moderno. Existe uma crença de que a técnica do balé é capaz de melhor preparar o corpo de um bailarino, por ser uma codificação mais “limpa”, “completa”, e que, se um bailarino passa pelo balé, ele está apto a dançar qualquer estilo. Concepção que começa a ser revista por algumas companhias e profissionais da dança.

“intuem” que era preciso formatar uma maneira de fazer balé que se “parecesse com o Brasil”. Para a pesquisadora Helena Katz, o *Ballet Stagium* tem a responsabilidade de autoria da “dança brasileira” naquele momento, tendo sua proposta sido levada para todos os cantos do Brasil. E inúmeros profissionais passaram a procurar, a partir do *Stagium*, por uma linguagem nacional na dança⁶⁹. Dessa forma, a autora vem ainda considerar a história da dança no Brasil dividida em dois momentos, “em antes e depois” do *Stagium*, sendo que este “marcou profundamente” a arte brasileira⁷⁰.

Essa ideia de autoria da dança “brasileira” foi também compartilhada pela companhia:

Nosso trabalho reverberava, causando modificações no panorama dos construtores da dança do país, resultando num renascimento plástico, soando como uma herança antiga há muito tempo guardada, exatamente como num levante escravo, modificador e definitivo! Em 1971, a criação coreográfica brasileira era uma cópia pálida das fadas e príncipes mal importados da Europa e dos Estados Unidos, e nossa originalidade foi olhada com espanto. [...] Passamos a elaborar nossos espetáculos com uma outra crença, além daquela a que a dança brasileira estava acostumada até então⁷¹.

Como pode ser visto, a primeira preocupação do *Stagium* foi se libertar “das fadas e cisnes” dos balés estrangeiros e desenvolver por meio de sua dança mensagens que estivessem em sintonia com aquele momento tão conturbado da história do país. Segundo eles, “envolvidos em dúvidas, a única certeza recaía na disposição de abraçar temáticas brasileiras sem priorizar estilos de dança”⁷² e para tanto, num primeiro momento, ocorreu uma apropriação da literatura, músi-

⁶⁹ A ideia de que o *Ballet Stagium* foi um dos (se não o principal) precursores da dança moderna com uma linguagem brasileira de dança é compartilhada por quase toda a bibliografia da dança acadêmica, embora esta mesma documentação evidencie que o projeto por uma “dança brasileira” fez parte das questões defendidas por uma série de outros profissionais contemporâneos ao *Stagium* no início de sua trajetória, conforme foi relatado no tópico anterior.

⁷⁰ KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança...** Op. cit., p. 16.

⁷¹ OTERO, Décio. **Stagium: as paixões da dança.** São Paulo: Hucitec, 1999, p. 21.

⁷² OTERO, Décio. **Marika Gidali** – singular e plural. São Paulo: SENAC, 2001, p. 99.

cas, textos teatrais e poesias brasileiras⁷³. Também como negação daquela dança “importada” e procura de uma identidade própria, a oposição de uma estrutura de espetáculo se fez presente. Nada de cenários e figurinos luxuosos, muitas vezes dançaram com malha de aulas, maquiaram-se no palco sob a vista dos espectadores e buscaram espaços onde a dança até então nunca havia sido encenada.

De forma geral, a representação do nacional na dança significava, naquele momento, a negação de uma estrutura estrangeira, a oposição a uma arte que estava “distante da realidade brasileira”. É preciso ressaltar que no corpo que dançava havia inscrições de uma técnica importada, porém acreditava-se que era uma forma “moderna” mais condizente com o homem, seus problemas “reais” e temáticas que representassem suas angústias e conflitos, não mais inspirações românticas e fantasiosas como no balé europeu.

Em parceria com Ademar Guerra⁷⁴, o repertório do *Ballet Stagium* enfocou temas como o racismo, violência, opressões e genocídios, dançando textos proibidos pela censura, como *Navalha na carne* (Plínio Marcos) sob o título *Quebras do mundaréu* (1975), revelando ousadia para a época. No início de seu trabalho a Companhia apresentou coreografias inseridas em uma linguagem *neoclássica*, mas foi mudando seu estilo (sem contudo descartar a formação clássica) com uma linguagem mais carregada de dramaticidade e interpretação. Tanto que uma série de obras foi reformulada tomando outro “corpo”, como, por exemplo, *Jerusalém* (estreia em 1974, reformulada em 1975 sob o título *O homem de madeira*) e *Diadorim*, sobre o romance de Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas* (estreado em 1972 e totalmente reelaborado em 1974). Também o balé *D. Maria I, a rainha louca* (1974), sob inspiração do *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, ganhou novos olhares do coreógrafo Décio Otero. A tendência teatralizante da companhia tomou forma com *Quebras do mundaréu* (*Navalha na carne*,

⁷³ A Companhia dançou textos de Ademar Guerra, Plínio Marcos, Tiago de Melo, Cecília Meireles, Pedro Tierra, Bertolt Brecht, entre outros.

⁷⁴ Ademar Guerra foi encenador, diretor e assistente de diretor, tendo trabalhado com Antunes Filho. Dirigiu inúmeras peças, entre as quais destacamos: *Auto da compadecida* (de Ariano Suassuna), *Doce pássaro da juventude* (de Tennessee Williams) e *Hair*. Em 1964, aliado a Antunes Filho, Irina Grecco e Armando Bogus, fundou o *Teatro da Esquina*.

de Plínio Marcos, 1975), *Bamboleô* (sobre o rádio e teatro musical brasileiro) e *Kuarup, ou a questão do índio* (1977).

Na dança daquele momento e principalmente do *Stagium*, o diálogo com outras artes brasileiras passava a ser fundamental como auto-afirmação nacional:

Estamos procurando um estilo brasileiro de dançar, mas veja bem, não é nacionalismo piegas, inconseqüente, nada disso. Não somos xenófobos. Porém não vejo razão em contratar bailarinos e coreógrafos estrangeiros, nem em focar temáticas alienígenas, já que temos o equivalente, e muito melhor. [...] A riqueza da nossa música, da nossa literatura, do nosso teatro, do nosso cinema e das nossas artes plásticas deram-me certeza para criar um repertório com identidade brasileira⁷⁵

Como pôde ser visto anteriormente, a tentativa de criar uma linguagem brasileira na arte era comum em diversas vertentes artísticas. Entre elas, além da proposta de identidade nacional, compartilhava-se também uma proposta de engajamento político e, neste sentido, trocavam-se contribuições de ideias do que se considerava por “nacional”. Na dança, de forma geral, passou-se a entender por “dança brasileira” todo espetáculo que trouxesse uma temática social com representações de nossa cultura e uma estética mais voltada para o naturalismo. Assim, a questão do realismo/naturalismo, tão discutida no teatro como busca de uma “realidade” do homem brasileiro, pontuou também a estética da dança dos anos de 1970⁷⁶.

É interessante perceber ainda que o *Stagium*, ao justificar sua estética nacionalista, usou como exemplo alguns parâmetros:

Tornamo-nos irmãos de Villa-Lobos, Portinari, Egberto Gismonti, Cecília Meireles, Guimarães Rosa, Plínio Marcos,

⁷⁵ OTERO, Décio. *Stagium...* Op. cit., p. 98; 106.

⁷⁶ Talvez por se apropriar das discussões do teatro, percebemos, pelo material iconográfico e vídeos da época, que alguns trabalhos de dança ainda apresentavam-se de maneira estilizada e cheia de clichês, ou seja, cenários, figurinos e demais elementos cênicos remetiam, em grande medida, para uma cena naturalista com figuras de índios, personagens típicos como o malandro carioca, lavadeira, a baiana, a mulata “boa” e uma série de construções que permitiam ao público identificar a cultura do país.

Pixiguiña, Carmem Miranda e de outros ícones do cenário artístico nacional. [...] Demonstra[mos] caminhar no viés do Cinema Novo, do Teatro Oficina, do Arena e da Semana de Arte Moderna de 22, tornamo-nos bailarinos pensadores de exceção⁷⁷.

Aqui percebe-se que Décio Otero levantava um grupo nacionalista de feição esquerdista e se inseria nele, revelando-se, na dança, como um inaugurador deste cunho nacional. Ressaltava em bom tom que seu “projeto” não fazia parte daquela discussão romântica de “balé brasileiro” das décadas anteriores, mas que sua visão de nacionalidade era pontuada por uma visão específica: a da arte engajada. O coreógrafo revelou ainda: “Em nossas andanças, ministrávamos palestras, discutindo com o público e com os artistas interessados a formação de um novo perfil para a dança brasileira e para os nossos espetáculos”⁷⁸. Aqui a palavra “formatação” é sugestiva, revelando um posicionamento de critérios estéticos com valores de qualidade e qualificação que ia ganhando, cada vez mais, aceitação no mercado da dança.

Em fins da década de 1970, o discurso do *Stagium* sobre sua “dança brasileira” passava, não mais apenas pelas temáticas dos trabalhos, mas, também, pelo corpo que dança, ou melhor, pelo trabalho coreográfico de Décio Otero:

[...] em 1977, propus-me fazer um espetáculo sobre o genocídio dos índios. Minha preocupação era abordar um tema tão difícil sem cair na mesmice de experiências passadas, quando dançava em óperas e mesmo nos diversos balés que enfocavam esse tema. Não queria ver índios vestidos como certos cantores e bailarinos trajando malhas cor de ferrugem enrugadas pelo corpo, imitando a pele avermelhada dos indígenas. Tinha verdadeiro horror aos estereótipos dos cartões postais turísticos sobre índios. [...] Seria impossível focar um assunto que nos toca tão de perto por meio das formas codificadas de balés estrangeiros, com piruetas e *glissades*. Pesquisei o gestual do índio, suas crenças e cerimônias

⁷⁷ OTERO, Décio. *Stagium...* Op. cit., p. 21; 25.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 46.

religiosas e suas danças, com múltiplas conotações sociológicas, mitológicas e religiosas. [...] No gestual de Kuarup, não foi utilizado nenhum passo acadêmico de escolas clássicas ou modernas⁷⁹(grifo nosso).

Neste segundo momento, não apenas a temática nacional passou a ser preocupação da companhia, mas a própria elaboração do trabalho corporal das coreografias. Para tanto a ideia de oposição ainda se fazia presente, na medida em que o coreógrafo afirmava não ter utilizado *nenhum passo acadêmico de escolas clássicas ou modernas*, sendo para ele *impossível enfocar o assunto por formas codificadas* da dança. Dessa forma, o autor valorizava a sua opção estética por meio de um discurso sobre a *verossimilhança*, como se a “autêntica” dança dos índios tivesse sido levada para o palco.

Na verdade, duas questões importantes devem ser sinalizadas: a Companhia, mesmo optando por desenvolver uma “dança brasileira”, primeiro por meio da temática e segundo pela corporalidade, adotou, como técnica base preparatória e treinamento diário de seus bailarinos, o balé. Segundo, deve-se levar em conta também que o tipo de pesquisa corporal que abandona as técnicas acadêmicas não fez parte da totalidade do repertório da companhia⁸⁰. Dessa forma, seu

⁷⁹ Ibid., p. 139-140.

⁸⁰ O *Stagium*, mesmo revelando um discurso de oposição à técnica de dança acadêmica, sobretudo o balé clássico, ainda assim utiliza-se deste como preparação diária do corpo de seus bailarinos. Dessa forma, a observação da pesquisadora Marcia Strazzacappa é bastante relevante para o momento. Ao fazer uma reflexão sobre técnicas de treinamento, Strazzacappa afirma que a incorporação de uma técnica corporal por meio do treinamento diário, durante anos, imprime no sujeito que a pratica (artista, bailarino ou atleta) uma identidade, ou seja, se o executante pratica a capoeira, seu corpo imprimirá uma forma “gingada” de andar e de movimentar, da mesma forma que o bailarino, na maioria das vezes, tem um corpo esguio, postura ereta, os pés quase sempre em rotação externa e uma série de outras impressões corporais. É óbvio que não se pode fazer generalizações. Mas também não se pode negar que esses treinamentos formatam o corpo do praticante. O que queremos dizer é que, conhecendo o trabalho do *Stagium*, é possível afirmar que seus bailarinos trazem impressões claras de um trabalho na técnica do balé. Ou seja, mesmo o coreógrafo afirmando que não usou nenhum passo codificado da dança, ainda assim as impressões daquelas técnicas corpóreas estão visíveis para o espectador (pelo menos para nós). É interessante ainda perceber que uma das grandes críticas que escutamos sobre o trabalho do *Stagium* é que seus bailarinos são muito “acadêmicos”, “clássicos”. Dessa forma, não podemos desconsiderar que a técnica, como processo, como meio para se chegar ao produto artístico final, imprime neste um resultado visível. Essa questão será tratada mais detalhadamente no 3º Capítulo desta dissertação. Sobre o assunto, consultar: HERNANDEZ, Marcia Maria Strazzacappa. **O Corpo em-cena**. 1994. 154f. Dissertação. (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual

discurso possui embates e contradições. Outra pontuação é de que, mesmo afirmando uma “autenticidade” em sua arte, o *Stagium*, almejando o “novo”, estaria se aproximando do que a música erudita brasileira e mesmo o balé, em seu empenho nacionalista, teriam almejado desde o começo do século XX: ligações com o passado histórico – o folclore e o popular – resultando na ideia destes como símbolos brasileiros.

Porém, é interessante perceber ainda a maneira como a companhia se apropriou da imagem do índio em sua época e contexto, transformando-o em um proletariado: “Durante todo o balé, os bailarinos usavam macacões de operários verde-amarelos e somente no final transformavam-se em índios, para celebrar a cerimônia da morte”⁸¹. Fica clara a historicidade da obra do *Stagium* no momento em que transpôs a imagem do índio para a de um operário, dando voz, por meio de sua dança, a discussões tão presentes naquele momento. A intenção era simbolizar um proletariado “tão massacrado quanto os índios”, “índios de ontem e de hoje”.

Pelo que foi levantado até o momento sobre o *Stagium*, acreditamos que sua concepção de arte nacional estava, ainda nesse momento, inserida em uma concepção de arte vinculada a uma política de engajamento, nela predominando o realismo crítico como estética, diferentemente daqueles artistas vanguardistas do movimento tropicalista⁸², cuja própria revisão estética representava um posicionamento político. Esse movimento procurava valorizar o nacional, sem contudo se fechar para novas tendências. Ele via possibilidade de incorporar elementos estrangeiros, misturar elementos novos e arcaicos em suas linguagens, enquanto o *Stagium* ainda se contrapunha aos “códigos

de Campinas, Campinas, 1994.

_____. As técnicas corporais e a cena. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. (Orgs.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: AnnaBlume, 1997. p. 163-168.

_____. O Movimento Corporal e o Brasileiro. **Repertório Teatro & Dança**. Salvador, ano 2, n. 3, p. 55-59, 1999. (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Universidade Federal da Bahia).

⁸¹ OTERO, Décio. **Stagium...** Op. cit., p. 140.

⁸² Não queremos ressaltar o Tropicalismo como um movimento coeso, no qual todos os artistas partilham dos mesmos valores estéticos e políticos. Nem mesmo a dança moderna poderia ser vista por este prisma. Os grupos sociais também possuem embates, posturas divergentes, porém especificá-las não é o objetivo do nosso trabalho.

gos estrangeiros” e defendia uma arte nacional somente pela apropriação do elemento popular⁸³. Talvez possamos afirmar que Décio Otero e Marika Gidali estavam apoiados na tradição do Teatro de Arena e das primeiras produções e propostas do Cinema Novo e Teatro Oficina, diferentemente do movimento *Tropicalista*, que via possibilidade de uma “arte brasileira” por meio da renovação estética e do experimento, derrubando padrões então vigentes da produção artística e contestando assim o realismo.

Nesse momento tão conturbado da história do país, quando as manifestações artísticas foram centrais para uma série de posicionamentos e renovações estéticas, a dança, inserida neste contexto, apreende questões de seu tempo e as restitui lançando novos olhares.

O Grupo Corpo nasceu exatamente nessa década de efervescência cultural e política. A partir do seu primeiro trabalho, intitulado *Maria Maria*, a companhia foi consagrada quase que por unanimidade pela crítica especializada devido à estética “brasileira” de sua primeira produção. A temática de *Maria Maria* ia ao encontro das questões debatidas no momento, marcado pelos movimentos feministas, pela invasão do mercado de trabalho pela mulher, por posições que defendiam a igualdade cultural, sexual e social.

Nos anos de 1970 o avanço feminista, depois da Europa e dos Estados Unidos, também chegava ao Brasil. Conscientes de seu novo papel na sociedade e já tendo conquistado o direito do voto e o acesso ao ensino superior, as mulheres procuravam reforçar a sua identidade sexual, negando a relação de hierarquia entre homens e mulheres⁸⁴. A trilha sonora do espetáculo, assinada e executada respectiva-

⁸³ Segundo Renato Ortiz, o pensamento isebiano influenciou boa parte da nossa tradição artística, especialmente o cinema, o teatro e a música. Entre inúmeras ideias defendidas pela ideologia isebiana, percebe-se nos artistas que a elas aderiram o conceito de cultura alienada, arte popular e nacional. Fala-se em uma “arte nacional” em contraposição a uma “arte estrangeira”, “alienada”. A ideia de situação colonial, a ênfase na autenticidade, a ideia do popular como nacional, são questões pontuadas pelo pensamento dos intelectuais do ISEB e apropriadas por grupos de artistas do momento. Neste universo de ideias reconhecemos que a dança do *Stagium* foi muito mais influenciada por essas questões do que pelos debates propostos pelos vanguardistas dos anos sessenta, cujo posicionamento era uma resposta a essa proposta de engajamento cultural, baseada no “nacional-popular”.

⁸⁴ O maior símbolo da liberação feminista no Brasil foi Leila Diniz. As brasileiras, a exemplo das feministas da Europa, também se organizaram em núcleos como o *Centro da Mulher Brasileira*, *Brasil-Mulher* e o *Movimento Feminino 8 de Março*.

mente por Fernando Brant e Milton Nascimento, virou símbolo no país, representando diversas mulheres, com seus dramas pessoais. A trilha chamava para uma questão social contemporânea, falando em nome daquela *Maria* “*que não vive, apenas agüenta*”, ressaltando que essa mulher “*merece viver e sonhar como outra qualquer do planeta*”.

Coreografada pelo argentino Oscar Araiz, a obra trazia algumas concepções do que se entendia, naquele momento, por “dança brasileira”, ou seja, uma linguagem “teatralizada”, temática social, trilha sonora de músicos brasileiros, que no caso deste espetáculo foi especialmente composta, aumentando as expectativas sobre o trabalho⁸⁵. Porém não podemos afirmar que o estrondoso sucesso de *Maria Maria* se deva somente à representação contemporânea e à participação de uma equipe consagrada na obra, pois isto seria perder de vista os outros pólos que perpassam o trabalho.

Contextualizando esse momento, deve-se ressaltar que fatores como o “milagre econômico”, o surgimento de uma sociedade de consumo e a formação de consumidores culturais levaram à ampliação do público da dança. Não se pode esquecer também que o grupo se situava fora dos dois pólos centralizadores da produção artística, o que, em parte, favoreceu o apoio de um público cativo e de empresários locais.

Este período favoreceu a reestruturação da indústria cultural brasileira, que se abriu para algumas vertentes da arte engajada. Isto não significa que o artista engajado tenha sido cooptado pela indústria cultural, mas está claro que se abriu um considerável mercado para essa arte. Havia neste momento histórico uma certa demanda por trabalhos nacionalistas e, no caso da dança, especificamente, essa “dança brasileira” era entendida pelas temáticas sociais vinculadas, do que resultou, de certa forma, um modismo e viabilidade econômica para trabalhos “engajados”⁸⁶. Um exemplo bastante claro é a apropriação do

⁸⁵ Milton Nascimento e Fernando Brant nesse período trabalhavam juntos no “Clube da Esquina”, sendo este já reconhecido pelo trabalho de engajamento na música. Maiores informações consultar: BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**. Histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração, 2002.

⁸⁶ A tese de que houve um mercado para a arte engajada foi também compartilhada por: ARAUJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**. Música popular cafona e ditadura. São Paulo: Record, 2002.

espetáculo *Maria Maria* por um grupo de empresários brasileiros que só disponibilizou financiamento para novas obras do Grupo Corpo caso *Maria Maria* fizesse parte do programa⁸⁷. Este é também o momento em que se inicia o debate sobre a profissionalização e o reconhecimento do artista, como reação ao novo contexto político-econômico da década de 1970. A dança deixa de ser exclusividade dos centros Rio-São Paulo para ir, mesmo que lentamente, ganhando espaço nas outras capitais brasileiras.

No que diz respeito ao trabalho coreográfico de *Maria Maria*, Helena Katz assim se posiciona: “Aqui, como no *Stagium*, também os sofrimentos e males se expressavam em *jetés* de pontas esticadas. Não as mesmas do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, retrógradas em seu imobilismo de prismas cegos. Estas constituíam uma via de passagem – anistia amigável”⁸⁸.

Percebe-se que tanto o *Ballet Stagium* quanto o Grupo Corpo desenvolveram um trabalho centrado muito mais em preocupações com as temáticas de seu tempo do que em ser vanguarda artística. Porém, a “brasilidade” no *Stagium* estava associada com “engajamento”, que correspondia a temas de denúncia, apropriação de outras artes nacionais, enquanto o Grupo Corpo se preocupava em ressaltar questões contemporâneas.

Na década de 1980, Rodrigo Pederneiras tornou-se coreógrafo residente do Grupo Corpo. No que se refere à discussão sobre uma linguagem brasileira na dança, Rodrigo questionava: “Mas como definir o que é e o que não é balé brasileiro?”, ao mesmo tempo em que

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1850-1980)**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 07-58

⁸⁷ PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Roda Viva**. Entrevistadora: Mona Dorf. São Paulo: TV Cultura, 03 nov. 1997. Debate realizado no programa Roda Viva com a participação de Érika Palomino, Helena Katz, Ivaldo Bertazzo, José Miguel Wisnik, J. C Medeiros e J. C Viola.

A afirmação de que a apresentação do espetáculo *Maria Maria* foi exigência dos empresários que patrocinavam determinados espetáculos do grupo foi dada por Rodrigo Pederneiras. Apesar de não ter nomeado todos os grupos empresariais que apoiaram a Companhia ainda na sua formação, vale lembrar a participação dos arquitetos Éolo Maia e Márcio Lima, que não cobraram pelo projeto desenhado para a sede da Companhia e também a construtora *Martins e Klain*, que o executou sem ganhar nada.

⁸⁸ KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança...** Op. cit., p. 62.

afirmava: “Tudo o que se produz aqui em termos de dança é balé brasileiro”. “Não precisa colocar escola de samba em cena para ser nacional”. Segundo Pederneiras, este rótulo “só serve para atrapalhar o trabalho”⁸⁹ devido, principalmente, às cobranças que se tinha na época em criar uma “dança nacional”. No que se refere ao engajamento artístico, o olhar do diretor Paulo Pederneiras também é redimensionado no contexto histórico:

[...] a arte engajada sempre foi o caminho mais fácil. Não era difícil fazer sucesso na época da revolução falando de tortura, pois todo mundo estava sentindo a coisa toda à flor da pele. A arte a serviço de qualquer coisa não vale nada, basta olhar os russos, lá eles são super competentes, mas completamente caretas. O Estado não permite arriscar o novo, e arte sem risco não existe. Quando o Estado é forte, ele oprime a vanguarda porque ela representa uma ameaça [...] é o que diferencia a arte da propaganda: a proposta tem sempre uma finalidade. Ele pode se valer de todos os artifícios artísticos fazendo coisas inclusive geniais, mas não é arte [...] ⁹⁰.

Na década de 1980 os espetáculos apresentados deixam de ter foco em temáticas sociais, Rodrigo Pederneiras passa a assinar as coreografias do grupo iniciando uma pesquisa baseada na técnica e estrutura do balé, desenvolvendo uma linguagem conhecida por *neo-clássica*. É interessante perceber que no repertório musical utilizado para as trilhas sonoras dos espetáculos, quase todas são composições de músicas eruditas nacionais. Na grande parte da bibliografia da companhia considera-se que nesta “fase” a companhia abandona a proposta de uma “dança brasileira”. Nas palavras de Cássia Navas:

Na década em que a informática, o vídeo, a crise das grandes ideologias, as guerras de etnia promovem a redefinição de fronteiras e um renovado estilhaçamento de identidades, como buscar ou definir uma dança no Brasil, do Brasil e para o país?

⁸⁹ SANTOS, Jorge Fernandes dos. **BH em cena**: teatro, televisão, ópera e dança na Belo Horizonte. Belo Horizonte: Del Rey, 1995, p. 184.

⁹⁰ PEDERNEIRAS, Paulo. Grupo Corpo. **Ponta de Lança**, Belo Horizonte, n. 02, p. 15, mar. 1988. Entrevista concedida a Daniel D’Oliveira.

Na verdade, essas não foram questões seminais para muitos dos coreógrafos dos anos 80. Mesmo quando o Grupo Corpo, em 1986, dança Heitor Villa Lobos (*Bachiana*) ou Carlos Gomes (*Carlos Gomes Sonata*) não se trata de achar uma estrutura que aponte para uma identidade nacional em balé. Rodrigo Pederneras, coreógrafo da companhia, elegeu esses músicos brasileiros como já escolhera Chopin ou Mozart, a opção por aqueles compositores não alteraram, até então, a evolução de sua escrita coreográfica. O mesmo não se poderia dizer de duas de suas obras dos anos 90, *21* (1992) e *Nazareth* (1993), onde a busca parece ser de um gesto ou gestos brasileiros, construídos no corpo da dança e no corpo dos bailarinos, através de uma arquitetura que lembra a dança de corte, dança de salão, circos, parques do interior⁹¹

Cássia Navas, em sua análise, tende a olhar a opção do grupo de trabalhar com compositores nacionais como um fator neutro, sem maiores intenções, já que na estrutura coreográfica a “nacionalidade” não fora impressa. Diferentemente dessa pesquisadora, acreditamos que a predominância de músicos brasileiros nas trilhas dos espetáculos faz parte de um posicionamento da companhia naquele período⁹². Na verdade, deve-se levar em conta o próprio questionamento do coreógrafo: “Mas como definir o que é e o que não é brasileiro?”, “Tudo o que se produz aqui em termos de dança é balé brasileiro”⁹³. Não devemos trabalhar com pressupostos pessoais, mas antes tentar entender os posicionamentos dos artistas em seu próprio tempo. Grande parte da bibliografia do Grupo Corpo tende a considerar que este abandona o interesse por uma “dança brasileira” nos anos de

⁹¹ NAVAS, Cássia. Nova Dança de Brasilidades e Globalização da Cultura. **Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Salvador, v. 1, p. 367-373, 2000. Trabalho apresentado no Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 1999. p. 369.

⁹² Entre os anos de 1980 a 1985 foram apresentadas 7 obras, sendo 5 de trilhas sonoras com compositores clássicos brasileiros. De 1986 a 1989, foram produzidos 10 espetáculos, sendo a metade com músicas brasileiras. Entre os compositores brasileiros estão: Alberto Nepomuceno, Antônio Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos, Henrique Oswald, Marco Antônio Guimarães, Marlos Nobre e Wagner Tiso.

⁹³ In: SANTOS, Jorge Fernandes dos. **BH em cena: teatro, televisão, ópera e dança na Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Del Rey, 1995, p. 184.

1980, para resgatá-la nos anos 1990, porém o próprio coreógrafo se questionava sobre a definição de uma “dança nacional”⁹⁴.

No final da década de 1980 e início da década de 1990, a companhia foi aperfeiçoando uma estrutura de movimentação mais “solta”, com menos linhas “clássicas”. Nesse momento o grupo voltou a trabalhar com trilhas especialmente compostas e os trabalhos do coreógrafo passaram a ser olhados como uma nova forma de “brasilidade” em dança. A questão da autoria de uma “dança brasileira” passava, a partir do posicionamento dos críticos, a ser patente do Grupo Corpo e, em específico, do coreógrafo Rodrigo Pederneiras⁹⁵. É interessante perceber que a questão da autoria da “dança brasileira” é uma “disputa simbólica” que se fazia presente não apenas quando se referia às duas companhias, mas desde a formação do balé no Brasil.

Também para Rodrigo Pederneiras, a preocupação por uma dança nacional na década de 1990 começava a sinalizar para o corpo, para o gestual e para a coreografia, e seria representada não mais por temáticas ou composições sonoras brasileiras, mas pela própria movimentação e signos pertencentes aos elementos do espetáculo.

⁹⁴ Este debate chama também para uma questão importante: a da arte “política”. Acredita-se também, em grande medida, que o grupo abandonou o projeto político de engajamento artístico, porém até mesmo esta questão deve ser matizada. Consideramos que toda obra artística representa níveis de engajamento, na medida que se mudanças de valores em decorrência do processo histórico, e que estes valores devem ser passíveis de discussão em cada geração. O que estamos tentando ressaltar é que há uma tendência de associar arte engajada (e até mesmo “arte brasileira”) com um período histórico específico e/ou uma linha estética e posicionamento político e temático específico, enquanto que, na verdade, essas reflexões deveriam ser analisadas dentro dos seus processos históricos, dentro de seu próprio tempo. E mesmo como representações sociais. Não desconsideramos, portanto, que o Grupo Corpo, agindo pelas brechas, deixe registrado posicionamentos, concepções e impressões de nossa cultura e mesmo vida política. Talvez, trabalhar com essas descobertas para o pesquisador de arte seja uma tarefa um tanto difícil, ainda mais tratando-se de dança, arte tão expressiva, porém um tanto abstrata. No que se refere a reflexão sobre engajamento artístico, Rosângela Patriota deixa contribuições valiosas: “... durante o período militar construiu-se uma ‘cultura de oposição’, presente no teatro, no cinema, na música, na literatura, entre outras formas de manifestação, permitindo que se estabelecesse uma ‘identidade’ entre produtores e consumidores de bens culturais, propiciada pelo engajamento artístico, que se tornou uma das pilstras da resistência democrática.” [...] “... por excelência, todas as manifestações, artísticas ou não, são políticas. Elas podem ser diferenciadas pelos níveis de engajamento, mas não por meio de divisões esquemáticas como ‘político’ e ‘não-político.’ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo.** São Paulo, Hucitec, 1999. p. 16, 20.

⁹⁵ Esse assunto será melhor desenvolvido no 2º Capítulo deste trabalho.

Diferentemente de Décio Otero, coreógrafo do *Stagium*, Rodrigo Pederneiras não tinha em seu discurso uma desqualificação da técnica do balé, mas sim uma circularidade entre essa linguagem acadêmica e as danças populares: “Se a gente consegue aproveitar certos movimentos da dança popular, certos passos e brincar com eles, você vai desenvolvendo uma estrutura que mais tarde ela pode ser recriada, montada de maneira nova”⁹⁶.

A posição de Décio Otero é um pouco diferente, ficando clara a oposição que fazia entre dança acadêmica e popular. Diante da pergunta: “*Você acredita que a dança já tenha uma linguagem brasileira?*”, ele responde:

Não. Mas estamos trabalhando para isso. É um caminho árduo e longo. [...] 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 em que teremos nosso próprio método de formação dos cidadãos dançantes sem ter de, necessariamente, passar pelos plés e contrações já codificadas. O *Stagium* procura caminhos, muitas vezes sem retorno, em que é levado a criar movimentos para o biotipo do corpo brasileiro⁹⁷ (grifo nosso).

Como se pode perceber, o olhar de Rodrigo Pederneiras sobre o que seria uma “dança brasileira” foi redimensionado no contexto histórico, a linguagem teatralizada, tão presente nas coreografias da década de 1970, deixou de ter influência em suas obras e ele iniciou um tipo de pesquisa corporal com ênfase muito mais no gestual do que em mensagens, tanto que seus trabalhos passaram a não ter temáticas explícitas, sendo sua dança considerada *abstrata*. Já Décio Otero não via possibilidade de sua dança abrir mão de uma função social, e para isto a mensagem exposta é essencial:

⁹⁶ PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Roda Viva**. Entrevistadora: Mona Dorf. São Paulo: TV Cultura, 03 nov. 1997. Debate realizado no programa Roda Viva com a participação de Érika Palomino, Helena Katz, Ivaldo Bertazzo, José Miguel Wisnik, J. C. Medeiros e J. C. Violla.

⁹⁷ OTERO, Décio. Entre-Vistas. **Stagium: as paixões da dança**. São Paulo: Hucitec, p. 108-111. 1999. Entrevista concedida a Sebastião Milaré em 1985.

A arte não engajada é algo de que não participo nem participarei. Assemelha-se a uma cobra engolindo o próprio rabo! Jamais me interessei por modismos, ou qualquer corrente pós-qualquer coisa, razão pela qual sou constantemente taxado de ultrapassado. Entretanto, todo o meu respeito aos mal-intencionados. Falta-lhes aquele punhadinho de espírito histórico e tradicional!⁹⁸.

No processo de recepção, as obras do *Stagium* passaram a ser vistas como cansativas e didáticas, perdendo em grande parte o prestígio que alcançaram no calor dos anos 1970:

Mas sua produção foi mostrando uma repetitividade, talvez um cansaço, se considerarmos sua tensão e regularidade, o que pode ser normal dentro do ciclo produtivo de qualquer coreógrafo, ou mesmo de qualquer artista criador. Contudo, Otero nunca abandonou a seriedade de propósitos do *Stagium*, e talvez esteja aí outro problema, porque os tempos vão mudando, e a multidão nacionalista e revolucionária de 1974 não mais existe (e se aparecer de novo vai ser diferente), enquanto o Otero de *Estatutos do homem* (1983), ou de *Césio 137* (1987) parece insistir em dirigir-se a ela, dando a impressão de uma tentativa de recuperar o passado. É o perigo de relacionar a arte com assuntos supostamente importantes da atualidade contemporânea. Esses assuntos têm um vazo de tornar-se banais com muita rapidez⁹⁹ (grifo nosso).

É válido perceber ainda o processo de recepção das duas companhias através da leitura dos “historiadores” da dança. Uma companhia cedia lugar para a outra, à medida que seus trabalhos passaram a ser comparados. Esse processo é evidenciado no livro *Dança Moderna*, em que Linneu Dias, após afirmar que o trabalho de Otero ficou, com o passar dos anos, um tanto cansativo e repetitivo, afirma: “Mesmo assim, não há com negar [...] que Otero é um coreógrafo da mais alta significação e – sabemos aqui que o elogio a seguir é limitado – o maior que já produzimos até hoje”. Porém, além dessa observação, em nota, o autor ressalta: “Curiosamente, vem de Minas Gerais

⁹⁸ Ibid., p. 92.

⁹⁹ DIAS, Linneu. As companhias estáveis. In: NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. Op. cit., p. 104.

também quem o substitui nesse posto, o coreógrafo Rodrigo Pedreiras, do Grupo Corpo, cujas características são bem diferentes, a começar pelo fato de nunca ter participado como bailarino de uma de suas coreografias”¹⁰⁰ (grifo nosso).

Tal observação pode ser também evidenciada nas críticas jornalísticas:

[...] O Grupo Corpo, ignorando o preconceito dos que achavam o balé clássico esgotado, brinca com os lances de expressão, com os giros de cabeça, com as vibrações da coluna. Alguns bailarinos e as mulheres comportam-se com mais espontaneidade que os homens, riem enquanto executam uma dança feita de esboços em série. [...] Se *Variações Enigma* é um balé que funciona mais como aperitivo, *21* é uma obra à altura das grandes criações do Grupo. Uma peça que, de uma certa maneira, está bem próxima dos grandes momentos da outra única companhia de dança inventiva já existente no país, a Stagium, que depois dos anos 70 foi decaindo, decaindo. Mas isso é outra história. O Grupo, pelo visto, está longe da saturação ou da repetição tediosa. [...] ¹⁰¹.

Na recente bibliografia da dança brasileira o trabalho do *Stagium* aparecerá sempre com uma importância significativa, porém situada em um tempo específico: a década de 1970. Dessa forma, o trabalho do Grupo Corpo aparecerá com uma importância histórica maior na medida em que será lembrado tanto pelo engajamento artístico (*Maria Maria* de 1976 e *Último Trem* de 1980), quanto por sua história recente, pela conquista de grandes patrocinadores, público e crítica internacional e fundamentalmente pela “autêntica” linguagem brasileira que desenvolveu na dança.

Assim, a partir da documentação de que dispomos, baseada sobretudo em bibliografias especializadas, é possível observar que os grupos são validados conforme o campo que os institui, no qual são admitidos segundo regras de inclusão e de exclusão. Portanto, essas “avaliações” são *representações construídas, e não descrições naturais da reali-*

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ ARAÚJO, Celso. Grupo Corpo continua na crista da onda. **Jornal de Brasília**, 1992.

dade, funcionam como construções simbólicas. Ainda partindo desta constatação, fica evidente como o conceito da “dança brasileira” foi apropriado em diferentes momentos históricos por grupos específicos que o consagraram e o legitimaram a partir do contexto em que estavam inseridos. É também evidente que tanto a estética da “dança brasileira” possui historicidade, quanto a interpretação que se faz dela.

Enfim, cabe ressaltar que nem as obras de arte, nem os conceitos apropriados para dar-lhes sentido são estáticos, estanques. São conceitos e qualificações inseridos em seu tempo, possuindo historicidade. O grande mérito ou dever do historiador é não cometer anacronismo, entendendo esses conceitos e qualificações, portanto, como parte de uma determinada História, ao mesmo tempo em que compreende que esta História foi escrita a partir de um determinado lugar, por determinado grupo e interesse. Pois, conforme afirma Renato Ortiz,

A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação. Os intelectuais têm neste processo um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica¹⁰².

GRUPO CORPO: O LUGAR DE ONDE FALA

Para entender a trajetória da Companhia de Dança Grupo Corpo, de Belo Horizonte, e o lugar que foi lhe reservado, sobretudo pela crítica e bibliografia especializada, o de uma das “melhores” companhias não apenas do país como também do mundo, é preciso conhecer primeiramente o processo, a estrutura e os pressupostos que possibilitaram tal visibilidade.

A Companhia nasce de início como um pequeno grupo em 1975, pela iniciativa de alguns irmãos e amigos, entre os quais Isabel

¹⁰² ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 142.

Costa, Hugo Travers, Fernando de Castro, Déa de Souza, Denize Stutz, Carmem Purri e os irmãos Pederneiras, José Luiz, Marisa, Míriam, Paulo, Pedro e Rodrigo, a grande maioria vinda da escola de dança *Trans'forma* também de Belo Horizonte. De todo esse núcleo, oito profissionais ainda trabalham na Companhia desde a sua formação, incluindo os seis irmãos. Porém, tempos depois veio se juntar a esses um maior número de profissionais distribuídos sobre uma estrutura muito maior, com áreas e funções especializadas. Hoje fazem parte do grupo dezenove bailarinos, diretor, coreógrafo, iluminador, cenógrafo, figurinista, ensaiadores, assistente de coreografia, *maître de ballet*, pianistas, contra-regra, técnicos de palco, administradores, secretária, profissional responsável pela documentação, gerente de promoções e coordenador de programação, sendo ao todo aproximadamente quarenta e cinco profissionais, com setores muito bem divididos. No cenário artístico da dança e num país como o nosso, poucas iniciativas tiveram tamanha expressão como essa Companhia, sendo referência não apenas pela qualidade artística de seu trabalho, mas também como modelo de gestão empresarial.

Primeiramente, percebe-se que a motivação e ações da companhia, desde a sua formação, foram direcionadas não apenas para o trabalho estético, mas também para a consolidação de um núcleo artístico empresarial sólido. Analisando aquele momento da história do grupo, em tempos posteriores, Rodrigo Pederneiras ressalta que, primeiramente, aquele era um grupo de pessoas *que queriam fazer da dança uma profissão*:

[...] tínhamos um idealismo muito grande, queríamos muito fazer dança e fazer bem feito [...] o pouco que se via em dança na época eram coisas feitas muito pelas metades, com pouco cuidado em produção, pouco cuidado com detalhamento, pouco cuidado... enfim, com coisas que são tão importantes como qualquer coisa. Então nós queríamos era um espetáculo impecável, isso sempre pautou a forma do Grupo Corpo trabalhar, essa preocupação com o mínimo detalhe de acabamento, o acabamento tem que ser praticamente perfeito.

[...] Nessa época já existia essa forma de pensar, aliás o Grupo Corpo nasceu dessa forma¹⁰³

Parte das preocupações iniciais do grupo era que a dança feita por eles não ficasse restrita apenas à produção local, e tinham consciência que, para conseguir levar a dança para outras fronteiras, “*não podiam errar de forma alguma*”¹⁰⁴. A dança no Brasil ainda se restringia, em grande parte, ao eixo Rio-São Paulo, onde se concentravam o movimento da dança moderna, a crítica especializada, encontros e mostras. Em Belo Horizonte, até essa época, o mais representativo em dança era a *Companhia Fundação Clóvis Salgado*, fundada em 1971 e mais conhecida por *Palácio das Artes*, que na época tinha por repertório exclusivamente a estética do balé. Em se tratando da linha moderna, existia a Escola *Trans’forma*, fundada por Marilene Martins em 1969, que foi o centro de formação do Grupo Corpo, cujos integrantes a abandonaram com o propósito de fazer uma dança mais “profissional”. Mais tarde ainda originariam desta escola companhias de destaque, como a *1º Ato*.

Já em seus primeiros passos o grupo decidiu investir alto. Primeiro, Paulo Pederneiras, tido por Rodrigo como o “cabeça”, responsável maior por cada passo que o grupo dava, tanto naquele tempo como hoje, convenceu os seus pais a alugarem um pequeno apartamento e cederem a única casa onde moravam para os jovens bailarinos desenvolverem o trabalho.

“Quando nós resolvemos fazer essa companhia nós não tínhamos dinheiro, não tínhamos nome, não éramos absolutamente ninguém”, porém valeram-lhes os contatos que tinham com pessoas como o Fernando Brant, que, em parceria com Milton Nascimento, que na época já despontava como um grande artista da música popular brasileira, desenvolveu a trilha de dança especialmente composta e, talvez, a mais famosa da história da dança brasileira. O convite feito

¹⁰³ PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Gente.com**. Entrevistador: Denny Fingergut. Salvador: Instituto de Rádio Difusão Educativa da Bahia, mar. 2002. Entrevista concedida no programa de televisão “Gente.com”.

¹⁰⁴ PEDERNEIRAS, Paulo. Um Show de Equilíbrio. **Você s.a**, São Paulo, p.64-69, dez. 1999. Entrevista concedida a Dalen Jacomino. p. 68.

ao coreógrafo argentino Oscar Araiz, que na época já havia desenvolvido alguns bons trabalhos no Brasil, também foi essencial para o primeiro grande sucesso do grupo.

Acreditamos que o início da trajetória do Grupo Corpo, pautada sobretudo no seu primeiro espetáculo *Maria Maria* (1976), vem explicar, em parte, a posição privilegiada a que alçou a Companhia. Esse espetáculo tornou-se um fenômeno de recepção na história da dança brasileira e durante muito tempo foi, e é ainda hoje, referência para a divulgação do grupo.

Em março de 1980, Oscar Araiz falou sobre esse encontro:

Eu conheci as pessoas do grupo algum tempo antes dele se formar, e fiquei impressionado com suas ambições, e dois anos depois, em 1975, a escola estava fundada e funcionando. Eu me senti muito envolvido neste processo, e mais ainda quando fui convidado para dirigir o primeiro espetáculo do grupo. Foi muito importante para mim perceber as posições individuais e grupais e a estrutura que ia se fortalecendo. Eu tenho muita admiração pelos grupos que conseguem sobreviver porque acho que é uma das coisas mais difíceis da América Latina, sobretudo na arte, e ainda mais em dança. Neste momento o grupo “Corpo” representa a capacidade de concentração, a estrutura de planificação, e sobretudo eu sinto que o “Corpo” é um centro de comunicação. Eu conheci lá arquitetos, pintores, poetas, músicos, gente que mexe com espaço, com som e com tempo, que são meus materiais, e acho que “Corpo” é um modelo. Além disso é uma família, em diversos níveis; uma família de sangue e de ideias, e também uma família de sensibilidade!¹⁰⁵

Araiz chama atenção para um fator significativo, o fato de o grupo não ser composto apenas por bailarinos, mas por pessoas cujas habilidades poderiam somar para a estrutura de um núcleo artístico. Há que se pensar na formação destes jovens, a maioria de classe média, filhos de artistas e intelectuais, pessoas que, de alguma forma, estavam inseridas nos embates artísticos e políticos daquele tempo. En-

¹⁰⁵ ARAIZ, Oscar. Último Trem. **Pampulha**, Belo Horizonte, v. II, n. 03, p. 37-41, mar./abr. 1980. Entrevista concedida a Saul Vilela.

tre os seis irmãos Pederneiras, com exceção de Rodrigo, que tinha apenas dezessete anos quando decidiu investir profissionalmente na dança, desistindo do exame de vestibular em fisioterapia, todos iniciaram uma formação universitária. Fazendo parte da equipe de produção do grupo, estão profissionais de formações diversas como arquitetos, artistas plásticos, jornalistas, empresários, pessoas com visão artística e empresarial.

A maneira como o Grupo Corpo e seus profissionais encararam o primeiro projeto já revelava alguns cuidados para uma companhia incipiente. A batalha para apoio financeiro e técnico, a preocupação na divulgação do trabalho, que foi feita pelos próprios integrantes que saíam de madrugada para colarem cartazes na cidade, o convite feito a nomes representativos no cenário artístico, o trio Brant, Milton e Araiz, a temática contemporânea do espetáculo e, posteriormente, o interesse econômico que esta suscitou possibilitaram ao espetáculo *Maria Maria* se tornar um *record* da produção local e, mais tarde, nacional. O dinheiro arrecadado com as primeiras apresentações possibilitou ao grupo participar de festivais nacionais e internacionais, ganhando cada vez mais visibilidade dentro e fora do país.

Com o orçamento de *Maria Maria*, o ponto de partida foi a divisão em cotas da Companhia e da escola por todos os seus integrantes e a construção do novo espaço, um complexo cultural com mini-teatro, galeria, laboratório de fotografia e duas salas de aula, em 1978. Venderam a casa onde ensaiavam, compraram um terreno e, com o dinheiro arrecadado pela primeira produção, começaram a construir. Também nesta empreitada contaram com a colaboração de empresários de Belo Horizonte-MG. A ideia era criar um espaço onde pudessem haver intercâmbio entre áreas artísticas distintas¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Assim como os arquitetos Éolo Maia e Márcio Lima, que não cobraram pelo projeto desenhado para o grupo e a construtora *Martins e Klain* que o executou sem ganhar nada, também os profissionais que participaram da montagem de *Maria Maria* não cobraram por seu trabalho. Segundo Paulo Pederneiras, “[...] O Brant nos apresentou o Milton Nascimento e ele ficou entusiasmado com a coisa toda. O Oscar Araiz, quando ficou sabendo, ele mesmo se ofereceu. O incrível nessa história toda é que ninguém nunca falou em dinheiro, todos entraram acreditando no trabalho. Só se falou em dinheiro quando realmente deu dinheiro...” In: PEDERNEIRAS, Paulo. Op. cit.

Atualmente o Grupo Corpo está construindo sua nova sede, situada no município de Nova Lima, região metropolitana de Belo Horizonte. Para ter-se uma ideia da dimensão deste pro-

Maria Maria viajou com excursões pela América do Sul e Central, fazendo também duas temporadas na Europa, numa das quais participou do Festival de Spoleto, na Itália, em 1979, sendo a primeira Companhia latino-americana a participar deste festival. Na França, houve 24 apresentações com ingressos esgotados; na Suíça, em Lugano, 1978, o espetáculo foi transformado num especial de TV e no Brasil o espetáculo teve que ficar 10 anos em cartaz para poder promover outras obras da Companhia, ganhando os prêmios APCA (Associação dos Críticos de Arte) em 1977 e 1978 e o prêmio Governador do Estado de São Paulo em 1976 e 1978. *Maria Maria* acabou sendo usada como um produto de Marketing para o grupo:

[...] mas o problema é que todo mundo sabia que *Maria Maria* dava dinheiro, todos os empresários, então, só queriam *Maria Maria*. Não tinha como mostrar os outros espetáculos que nós estávamos fazendo, que estávamos começando a fazer, então a gente começou a fazer pacote, era *Maria Maria* mais “isso”... era meio goela abaixo mesmo, até que a gente estreou *Prelúdios* (1985), que foi o primeiro grande sucesso, eu acho, de nossa equipe de criação, inclusive *Prelúdios* estreou abrindo noite para *Maria Maria* [...] ¹⁰⁷.

É interessante perceber que a Companhia não faz dissociações entre seus projetos artísticos e econômicos, as opções e comentários de suas ideias revelam que lutaram para se afirmar como um grupo com qualidade técnica, artística e econômica. Era, para eles, bastante claro que um mercado em dança deveria ser aberto, sem maiores con-

jeto arquitetônico, vale ressaltar que foi realizado um concurso especificamente para a aprovação do projeto. O 4º Prêmio Usiminas Arquitetura em Aço, organizado pelo IAB - MG teve uma abrangência nacional com cerca de 600 inscrições e 136 propostas entregues. O *Centro de Arte Corpo* está sendo construído em um terreno de 18 mil metros quadrados, destinado à criação e ensaios da companhia e também para ser um espaço de artes contendo teatro com capacidade para mil pessoas, café, livraria, galeria de arte, auditório e dois cinemas, entre outras dependências. A nova sede terá uma área estimada em 9 mil metros quadrados. O projeto vencedor do concurso foi desenvolvido por Alexandre Brasil Garcia, Carlos Alberto Maciel, Jô Vasconcelos e Éolo Maia, o mesmo arquiteto que desenhou a atual sede do grupo, 30 anos atrás. Nesta equipe também esteve o artista Amilcar de Castro. Uma das exigências do edital do concurso é que obrigatoriamente o edifício do Grupo Corpo deveria representar a si mesmo e ao sistema estrutural do patrocinador do concurso, ou seja, usar a estrutura em perfis de aço Usiminas.

¹⁰⁷ PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Roda Viva**. Op. cit.

tradições. Para Rodrigo Pederneiras, o primeiro grande diferencial daqueles jovens foi a forma de se estruturar uma companhia de maneira diferente, ter uma estrutura administrativa diferente por trás de tudo aquilo: “[...] não adianta ter só um belo trabalho se você não sabe divulgá-lo, colocá-lo nos lugares certos onde ele deve estar”. Para o diretor Paulo Pederneiras, liderar o Grupo Corpo significaria definir metas, fazer escolhas: “Me questiono sempre: O que eu quero para o grupo? Qual é o próximo passo? Quais são os próximos desafios?” E para isso uma visão empresarial faz todo o diferencial do grupo: “Temos sempre que estar um passo à frente das outras companhias”. “Cabe a mim pensar sobre isso e levar essas avaliações a todos”¹⁰⁸.

Percebe-se que várias posições artísticas tomadas pela Companhia foram estratégias administrativas para manter a imagem do grupo. Uma delas foi a opção de manter *Maria Maria* por quase dez anos em cartaz, abrindo mão desse repertório apenas quando já alcançara visibilidade de crítica com *Prelúdios*, em 1985. Depois do grande sucesso de *Maria Maria*, Rodrigo Pederneiras, que já coreografava naquele momento, assinou *Cantares* (1978), trabalho que foi pouco expressivo de recepção, ficando apenas dois meses em cartaz e “sendo abafado” pela obra de Oscar Araiz. Em 1980, após o fracassado espetáculo *Cantares* e em um período de “arrocho financeiro” e de construção da nova sede, o grupo fez a opção de novamente trabalhar com o mesmo trio produtor de *Maria Maria*: Fernando, Milton e Araiz. O espetáculo, intitulado *Último Trem*, de 1980, também se destacou como uma obra significativa para o seu momento, embora não tão expressiva quanto a primeira, e também acabou sendo “abafado” por esta.

O Grupo Corpo tem na sua trajetória uma série de apoios e patrocínios significativos, sendo o primeiro grupo de dança do Brasil a atrair grandes parcerias. A maior delas foi com a Shell Brasil, em 1988, proposta pioneira que ficou marcada na história dos patrocínios das artes cênicas brasileiras. Esse contrato possibilitou um maior investimento técnico e qualitativo nas produções do grupo, um reco-

¹⁰⁸ PEDERNEIRAS, Paulo. Um Show de Equilíbrio. **VOCÊ s.a.**, São Paulo, p. 64-69, dez. 1999. Entrevista concedida a Dalen Jacomino.

nhecimento mundial da Companhia e abriu as portas para uma maior consolidação.

Uma figura que contribuiu significativamente para a imagem da Companhia foi Emílio Kalil, jornalista que veio integrar-se ao Corpo em 1978, co-dirigindo com Paulo Pederneiras. Kalil tinha como proposta “mostrar o grupo como um produto”, investir no marketing cultural da Companhia. Para isso sabia que seria necessário abrir caminhos para o grupo no exterior e, fundamentalmente, abrir contatos com patrocinadores¹⁰⁹.

Para Kalil o mais difícil não era dançar, mas “*desenvolver um trabalho de qualidade e personalidade própria*”. Sobre o patrocínio em dança ele afirma:

No Brasil nascem e desaparecem companhias de dança com muita facilidade, principalmente por problemas econômicos. Um grupo de dança não pode se manter somente com bilheteria e seu público. Por isso, a importância do patrocínio. E a dança é um produto cultural de primeira qualidade para esse investimento. Além disso, o público para a dança, no Brasil, vem crescendo muito nestes últimos anos¹¹⁰.

O investimento por parte dos setores público e privado na área artístico-cultural foi viabilizado, sobretudo, pela lei de incentivo fiscal 7.505/86, implementada no governo José Sarney, ganhando, na década de 1990, maior expressão¹¹¹. Tal instrumento legal possibili-

¹⁰⁹ KATZ, Helena. **Grupo Corpo Companhia de Dança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

¹¹⁰ KALIL, Emílio. No cinquentenário, um projeto cultural. **Dança, Notícias Du Pont**, 1987.

¹¹¹ A *Lei Sarney* representou a primeira iniciativa significativa no setor público que possibilitou um avanço visível no mercado da dança. O empresariado passou a olhar com maior atenção para grupos e companhias de dança e os profissionais dessa área passaram a ver o patrocínio como uma alavanca para seus trabalhos. Essa iniciativa acabou ampliando um espaço até então quase inexistente. Em contrapartida, com a falta de estabilidade econômica para o setor e como resultado da política do governo Collor – que aboliu os subsídios e incentivos fiscais – muitos foram os grupos que também se abalaram, sentindo o peso dessa inconsistência político-econômica. Mesmo com a ausência de uma política cultural específica para o setor da dança (em nível nacional), é ainda notável o número de eventos e iniciativas que surgiram em fins da década de 1980 e início dos anos 1990. Só em relação a eventos / mostras que tiveram início na década de 1990 e que ainda mantêm as atividades, podemos citar: *Panorama Rio – Arte Dança* (Rio de Janeiro-1991), *Confort em Dança* (São Paulo-1995), *Festival Inter-*

tou ao Grupo Corpo assinar, em 1987, seu primeiro patrocínio significativo com a empresa *Du Pont*, que concedeu uma ajuda de 200 mil dólares para a série de exposições da Companhia pelo país. Em 1988 a *Fiat* realizou o primeiro vídeo comercial do grupo, em 1986 a confecção mineira *Divina Decadência* viabilizou a criação do espetáculo *Bachiana*. Nos anos de 1986, 1987 e 1988 a Shell Brasil patrocinou temporadas esporádicas da Companhia, quando propôs para o grupo um apoio mais consistente. Para o consultor de empresas Leonardo Brant, esse acordo “representou um crescimento imenso tanto para o grupo quanto para a Shell que teve seu nome relacionado a um dos melhores grupos de dança do país”¹¹². Fica clara, dessa forma, a viabilidade econômica de patrocinar atividade artística a partir deste período e a relação da imagem que ocorre entre ambos: patrocinador e patrocinado.

nacional de Dança – FID (1996), *Prêmio Mambembe de Dança* (1993) e vários festivais espalhados pelo país. Na verdade, nota-se uma tendência de se promover eventos, enquanto que o investimento a longo prazo em determinado grupo é quase inexistente. Não estamos, com essa afirmação, desvalorizando os festivais e mostras de dança, pois eles são muito importantes no sentido de produzirem debates e troca de informações. Na verdade, queremos evidenciar é que nenhuma companhia na História da Dança brasileira teve um patrocínio tão duradouro e consistente como foi o do Grupo Corpo com a Shell, parceria que marcou 11 anos completos e possibilitou uma atividade a longo prazo, um processo de formação de qualidade. O patrocínio com a Shell foi substituído pela Petrobrás e em nada comprometeu a continuidade dos projetos deste grupo. Só para ter-se uma ideia dos recursos financeiros da companhia hoje, vale citar (em média): R\$ 3 milhões anuais pela Petrobrás, ainda uma média de R\$ 800 mil pela Brasil Telecom, na Europa o grupo conta com um cachê fixo de US\$ 35 mil por semana (onde um grupo de empresários compra os espetáculos e é responsável pela sua comercialização), sem contar com turnês nacionais, que, segundo a companhia, dão para “pagar as contas”. A companhia conta ainda com a bilheteria dos espetáculos apresentados nas Américas. A título de comparação das significativas companhias que estão consolidadas no mercado e que efetivaram patrocínio (no final da década de 1990), pesquisamos: o *Quasar* (Goiânia) e o *Cena 11* (Florianópolis), que contam com o patrocínio da Brasil Telecom com recurso de R\$ 300 mil por ano. A Companhia *Déborah Colker* que recebe R\$ 1, 7 milhão por ano, também da BR-Petrobrás. Ou seja, são financiamentos, de certa forma, reduzidos se comparados com os da Companhia de Dança Grupo Corpo. Essas observações mereciam ser melhor aprofundadas, porém isso não cabe no objetivo deste trabalho. Para maiores informações consultar:

BRAGATO, Marcos. Mercado da Dança. Antes e depois: As fissuras do mercado. **Dançar** 10 Anos. p. 61-66. PEREIRA, Roberto. Diagrama de Corporalidades: A dança brasileira nos dias de hoje. In: ACHAR, Dalal. **Balé**: uma arte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. p. 291-299. PONZIO, Ana Francisca. Brasil: coreografia para teimosos. Dançar à margem de patrocínios consistentes.

Caderno T/ Instituto Takano/ Abril 2002.

¹¹² BRANT, Leonardo. Patrocinadores da Cultura: Teatro em Site. 2002. Disponível em: <<http://www.teatroemsite.com>> Acesso em: 14 maio. 2002.

Segundo João Madeira, gerente de projetos culturais e comunitários da Shell, além do abatimento direto do imposto de renda, o principal retorno de um investimento como esse é a formação da imagem da instituição junto ao público em geral. “Eu já encontrei pessoas que me juraram só abastecer na Shell pelo nosso trabalho com cultura. Isso passa um papel de responsabilidade social que cativa todo mundo”. “Uma empresa fornece recurso pensando também no potencial de projeção que o evento pode trazer para ela”¹¹³. Para garantir essa projeção, no caso da Shell, por exemplo, de 80% do seu orçamento direcionado para a cultura, 60% são para projetos com figuras já conhecidas. O restante é pulverizado para os iniciantes.

O acordo entre Shell e Grupo Corpo foi fechado para três anos, com um investimento anual de US\$ 800 mil, renováveis a cada ano. O diferencial deste patrocínio é que dava possibilidades à Companhia, caso o patrocinador desistisse do projeto, de um prazo maior para procurar outro apoio. A Shell manteve esse acordo por aproximadamente onze anos com um investimento total em torno de US\$ 6 milhões.

Para o Grupo Corpo, a “Era Shell” assegurou-lhe uma segurança financeira enorme, devido à própria maneira como o financiamento foi proposto e consolidado. Permitiu à Companhia circular nos principais eventos de dança do mundo, alcançando visibilidade da crítica estrangeira. Aliás, um dos compromissos do grupo com o patrocinador foi a criação de um espetáculo por ano e a mostra deste nos grandes centros do país e do exterior. Viabilizou a gravação e comercialização em vídeo e CDs das obras e trilhas realizadas na década de 1990. Permitiu um investimento maior em produção cênica, como cenários, figurinos, iluminação, e também em publicidade. Possibilitou a confecção de um palco móvel com toda a estrutura exigida pelos balés, assim como a confecção de cenários especialmente compostos para apresentações na Europa. Foi possível também voltar a trabalhar na década de 1990 com trilhas sonoras encomendadas, convidando grandes nomes da música brasileira como Arnaldo Antunes,

¹¹³ MADEIRA, João. As artes do patrocínio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, nov. 1992. Entrevista concedida a Gilberto Scofield Jr. e Denise Moraes.

João Bosco, José Miguel Wisnik, Marco Antônio Guimarães (Uakti) e Tom Zé. A partir de grandes parcerias, o trabalho do Grupo foi se modificando, possibilitando maior notoriedade, além do direcionamento para novas propostas estéticas. E pelos apoios recebidos foi possível a parceria com importantes profissionais do ramo, reconhecimento mundial e prêmios nacionais e internacionais.

Acreditamos que a apropriação da “brasilidade” do Grupo Corpo ocorreu tanto pela crítica e público, quanto pelos próprios patrocinadores.

A ideia de “apropriação” por parte dos patrocinadores transpõe claramente quando o gerente de marketing da BR, Sérgio Mello, ao anunciar no jornal *O Estado de São Paulo* o acordo entre a Companhia de dança e a Petrobrás, afirmou: “Namorávamos esse acordo há quase um ano e agora conseguimos efetivá-lo”. “A Petrobrás investe em qualidade de vida, competitividade e na brasilidade, isto é, valorizar grupos nacionais que dão certo”¹¹⁴. Em edição especial da Revista *Veja*, sobre os 50 anos de atividades da Petrobrás, o texto que trata das novas diretrizes no patrocínio cultural da empresa ressalta: “As novas diretrizes do panorama cultural da Petrobrás apontam para um foco na cultura brasileira. De fato, mais de 90% dos patrocínios são consagrados a manifestações brasileiras ou que tenham relação com o País”¹¹⁵.

A história da Companhia com a Shell (patrocínio assinado de 1989 a 2000) também não foi diferente, pois o patrocínio, inicialmente assinado para dois anos, acabou sendo prolongado para mais dez anos¹¹⁶. O Grupo Corpo e sua “brasilidade” se transformou em uma

¹¹⁴ DUNDER, Karla. Grupo Corpo recebe R\$ 1,5 milhão de patrocínio. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 jul. 2000. Caderno 2.

¹¹⁵ PLANTANDO CULTURA. **Veja**, Petrobrás 50 anos, São Paulo, p. 48-50, 2003. Suplemento publicitário.

¹¹⁶ Segundo as correspondências que trocamos com a Shell Brasil, por e-mail, nos foi afirmado que, em 1998, a empresa realizou uma pesquisa com 130 formadores de opinião para avaliar se seus investimentos estavam sendo bem alocados e se estavam atendendo as “demandas” da sociedade brasileira. Como resposta, a pesquisa apontou como principais problemas/carências da sociedade brasileira a educação, saúde, emprego, crime e desigualdade social. Dessa forma, a Shell, como consequência, redimensionou seu projeto de investimento, passando a apoiar prioritariamente a educação (35%), programas comunitários (25%), cultura (21%) e meio ambiente, rompendo, assim, o acordo financeiro com a companhia. “A

“marca”, tornando o investimento viável para os interesses dos patrocinadores. Tudo isso, além de contribuir para a consolidação da Companhia, veio definir os caminhos estéticos delineados nas obras.

partir desta pesquisa, reestruturamos nossa política de Investimentos Sociais visando adequá-la ainda mais às expectativas da sociedade brasileira. Desde então, nossa política de investimentos sociais contempla programas comunitários voltados para o ensino profissionalizante, estímulo à geração de renda e incentivo ao empreendedorismo; programas ambientais focados em educação ambiental e nosso apoio à cultura ficou restrito ao Prêmio Shell de Teatro e ao Prêmio Shell de Música”. Em 2000, Simone Guimarães, coordenadora de investimentos da Shell, pela *Folha de S. Paulo*, declarou: “Concluimos que a educação e a desigualdade social têm maior necessidade de investimentos. Por isso queremos agora patrocinar projetos de profissionalização, capazes de gerar renda”. “Com relação ao Corpo, no entanto, acreditamos que já demos nossa contribuição. Essa companhia admirável já atingiu sua maioridade, possui reconhecimento internacional e a Shell, de agora em diante, pretende ampliar seu leque de benefícios”. In: PONZIO, Ana Francisca. Shell rompe parceria com grupo Corpo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 fev. 2000.

Capítulo 2

Grupo Corpo, diálogos com
sua memória: a bibliografia,
a produção acadêmica e a
crítica jornalística



Pensar a dança para pensar um país pode parecer estranho. Menos perigoso, talvez, do que pensar um país para pensar a dança. Mas os riscos, no caso, são inerentes ao objeto. E o Grupo Corpo, com sua dança renovadamente brasileira e renovadamente sua, nos obriga a correr esses riscos, com espanto e alegria.

Inês Bogéa



O TEMA DA BRASILIDADE NO GRUPO CORPO REVISITADO PELA BIBLIOGRAFIA E PRODUÇÃO ACADÊMICA

O resgate do material crítico e bibliográfico sobre a companhia Grupo Corpo vem evidenciar a grande importância desta no cenário da história da dança do nosso país e sua visibilidade e prestígio no exterior. Em seu conjunto, esse material destaca o grupo com um certo “orgulho nacional”, por ser uma companhia brasileira com imenso apuro técnico e estético e, concomitante a isso, por desenvolver em sua trajetória uma linguagem que ficou reconhecida por “dança brasileira”.

A publicação sobre dança acadêmica no Brasil é bastante reduzida, porém a que faz referência à companhia estudada, mesmo que em pequeno número, se for comparada com a produção nacional é, de certa forma, relevante. Fazendo parte deste acervo, destacamos as seguintes: uma delas composta de nove artigos sobre o grupo estudado, duas de cunho acadêmico e um número significativo de matérias em críticas jornalísticas. Todo o material, analisado “dentro de suas especificidades”¹¹⁷, é imprescindível para a compreensão das repercussões estéticas e historiográficas do Grupo Corpo, porém as obras de nosso interesse são, fundamentalmente, aquelas que tratam especificamente sobre a trajetória da companhia¹¹⁸. Vejamos como essa trajetória

¹¹⁷ Como afirma o historiador Alcides Freire Ramos: “o texto crítico pode ser visto pelo historiador como uma forma de documento. Porém, o que o pesquisador não pode deixar de observar é a sua especificidade”. RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 53.

¹¹⁸ De forma geral, observa-se que a produção bibliográfica em dança produzida no Brasil divide-se de maneiras distintas. Existem os estudos de ordem prática, ou seja, aquelas obras referentes a métodos de ensino, preparação técnica, codificações de passos e suas nomenclaturas, análises de movimentos e outros neste viés. Há também os livros que se referem a questões teóricas. Em seu conjunto essas obras fazem um panorama da “História da Dança” com uma certa tendência a classificações periodizantes, elegem determinados artistas, companhias, períodos e correntes estilísticas da dança, “explicando” os seus fundamentos, contextos, projetos estéticos. Entre os livros de dança acadêmica brasileira que fazem referências soltas à Companhia Grupo Corpo estão:

ACHAR, Dalal. **Balé: uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. FARO, Antonio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança**. A dança descobre o Brasil. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994. OTERO, Décio. **Stagium: as paixões da dança**. São Paulo: Hucitec, 1999.

ria estética foi apresentada pela historiografia da dança brasileira.

No âmbito das bibliografias, o primeiro trabalho específico sobre o grupo é assinado por Helena Katz, em 1995, intitulado *Grupo Corpo Companhia de Dança*¹¹⁹. Com o intuito de comemoração dos vinte anos do grupo, o livro encomendado tem a direção editorial de Paulo Pederneiras e fotografias de José Luiz Pederneiras, ambos profissionais pertencentes ao Grupo Corpo. Com uma escrita não cronológica, o volume, de maneira geral, apresenta o percurso do grupo e dos colaboradores considerados mais importantes, não deixando de mencionar os significativos apoios financeiros selados ao longo da carreira da companhia. Com uma tendência de evidenciar o “talento” e a “genialidade” da equipe de produção, Helena Katz trabalha em uma perspectiva elogiosa.

Efetuando uma análise das obras do grupo, a autora assinala uma certa continuidade estética nas coreografias de Rodrigo Pederneiras, ou seja, cada obra coreográfica de Rodrigo traz, segundo Katz, um pouco das características estéticas da anterior. Segundo ela, esse processo viabilizou à companhia criar uma “linguagem própria”.

A coreografia de Rodrigo Pederneiras parece ocupada em vãos cada vez mais rasantes, ancorada apenas pelas estruturas nas quais arboresce. Selou alguns núcleos de gestos e tem uma amplidão a percorrer. Cada nova criação realiza traços dos quais a anterior já se mostrava grávida. Parece que todo o futuro ficou pronto neste ponto de mutação que o grupo promoveu no balé. Cada nova realização traz um pedaço de uma paisagem global, que vai ficando cada vez mais clara, e também mais complexa. [...] Como se trata da construção permanente de linguagem e fala, o rastreamento com a seta apontada para o passado destaca familiaridades curiosas. As dinâmicas de *Canções*, por exemplo, começam nas de *Prelúdios*.

_____. **Marika Gidali** – singular e plural. São Paulo: SENAC, 2001. VICENZIA, Ida. **A Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

Também como parte de nosso *corpus* documental dispomos de um significativo número de programas de espetáculos do Grupo Corpo, que serão objeto de análises visuais na atual pesquisa, ou seja, por possuírem fotografias das obras representadas, alguns destes programas possibilitarão a análise de elementos cênicos como figurino, cenário, iluminação e também das codificações gestuais das coreografias, em específico, do espetáculo 21.

¹¹⁹ KATZ, Helena. **Grupo Corpo Companhia de Dança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

O traço abraçado de *Sete ou oito peças para um ballet* já está em *Nazareth*, que estava em *21*, que estava em *Variações Enigma*. A nascente de um movimento se transforma no embrião da próxima, como se o futuro encontrasse acomodamento nas ações do presente. Neste sentido, a partir de *Prelúdios*, cada obra mantém uma relação fractálica como repertório, sendo, ao mesmo tempo, um todo indivisível e uma parte do outro todo. [...] A obra seguinte explica a anterior, e a próxima, ilumina esta. Lá (o futuro) abastece cá (o presente)¹²⁰.

Ao observar uma continuidade nos trabalhos do coreógrafo Rodrigo Pederneiras, Katz situa as familiaridades desses espetáculos em períodos específicos, ou seja, pensa a trajetória de Pederneiras em “fases”:

A primeira fase de sua produção agrupa *Cantares*, *Interânea*, *Tríptico*, *Reflexos*, *Noturno* e *Sonata*. Esta série, quase toda utilizando músicos clássicos brasileiros, viria a ser tragada por *Prelúdios*. Em *Prelúdios*, começa o traçado da assinatura que o identifica hoje. Aí se inicia uma segunda fase na sua produção coreográfica. Nela, estão *Bachiana*, *Carlos Gomes Sonata*, *Canções*, *Duo*, *Pas-du-pont*, *Shumann Ballet*, *Rapsódia*, e *Uakti*. Neste percurso, *Canções* representa uma ilha de maturidade. Que prosseguiu até *Missa do Orfanato* inaugurar, em 1989, novo ciclo coreográfico, pontuado também por *21*, em 1992¹²¹.

É interessante perceber que Katz inclui *Missa do Orfanato* e *21* como inaugurações de um novo ciclo, o que, de certa forma, fica um pouco desconexo, já que tais trabalhos não trazem similaridades estéticas, muito pelo contrário¹²². Talvez a autora tenda a considerar os

¹²⁰ Ibid, p. 26-27; 65.

¹²¹ Ibid., p. 65.

¹²² Como foi mencionado anteriormente, o espetáculo *Missa do Orfanato*, de 1989, traz uma estética pautada na dança expressionista alemã, bem como na técnica da dança moderna americana de Marta Graham. A coreografia é carregada de movimentações com contrações, contorções, membros virados para dentro (*endedans*) com a gravidade sempre puxando os bailarinos para o centro da terra. Cenário e figurinos acentuam uma certa dramaticidade, revelada também pela música de Amadeus Mozart. Já o espetáculo *21*, de 1992, mesmo trazendo, em seu início, um tom mais “sério” e acadêmico de movimentação (com alguns códigos do balé) passa a ser todo “brincadeira” na sua segunda parte. Em *21* tudo caminha para um tom festivo, das cores dos figurinos, iluminação, cenário, música, até a movimentação corporal dos bailarinos. Este espetáculo é “leve”, alegre e descontraído. Proposta totalmente distinta de

dois trabalhos em um mesmo ciclo tendo em mente a questão financeira e administrativa da companhia, pois é justamente no ano de 1989 que efetivam o patrocínio com a *Shell Brasil* e que grandes mudanças são efetivadas pelo grupo. Mas isso não justifica que Helena Katz considere *Missa do Orfanato* e *21* em um mesmo conjunto, com similaridades estéticas.

Sobre a “brasilidade” do grupo, questão que nos interessa, a autora pontua:

O que o Grupo Corpo vem moldando, de maneira singular e rigorosa, é um modo de dançar “como eles” em corpos daqui. Primeiro, deglutindo revolucionariamente as estéticas herdadas, e devolvendo-as aculturadas. Depois, desatando os velhos códigos e lançando-os de volta ao mar que os havia trazido. De tanto misturar o mesmo material (o material enquanto técnica) se transformou num novo material. Foi imitando com ângulos perigosos, e nele floraram requebros e molejos. [...] os movimentos estrangeiros começaram a criar esquinas na língua do balé. As contaminações produziram gestos e movimentos onde se passou a reconhecer um certo sabor brasileiro. Eram pura metonímia: sugestões, indicações, rabiscos magros de uma voluptuosidade. No corpo dos bailarinos, a sensualidade foi penetrando em requebros, em quebras e dobras de um balanço sinuoso. Começava a aventar um outro conhecimento no velho balé¹²³.

Na análise de Helena Katz a linguagem “brasileira” é evidenciada por meio de “quebras”, “molejos”, “requebros” e “sensualidade” dos bailarinos, ao mesmo tempo em que reconhece nestas movimentações o rigor da técnica acadêmica, mais especificamente o balé. A experimentação de novas formas e inclusão de quebras e ondulações transforma a dança acadêmica em uma “outra coisa”, uma nova forma de dançar com “nossa cara”. Seu livro também situa as obras da companhia como autônomas, desprovidas de qualquer intencionalidade e relação histórica/social.

Missa do Orfanato.

¹²³ KATZ, Helena. Op. cit., p. 23; 56.

A questão da “brasilidade” em sua obra tem a tônica da não-intencionalidade. Rodrigo Pederneiras partiu do balé, foi explorando suas regras, recombinao seus elementos com outros estranhos a ele e, lentamente, alcançou aquilo que começa: inaugurou um outro balé. As fronteiras entre o balé e o não balé foram se enevoando até a cordialidade de um novo acordo. Um face a face que farfalhou. A dança de Rodrigo Pederneiras passa a limpo o exagero tropical e nos devolve a elegância. No acomodamento que inaugura, doa autonomia à brasilidade. Que ao invés de ter sido buscada, simplesmente assomou, neste Machado de Assis temperado¹²⁴ (grifo nosso).

Apesar de sua análise visar à questão estética, na realidade, não consegue tecer comentários mais profundos sobre o caráter simbólico da linguagem da dança, ou dos aspectos textuais dos elementos constituintes do espetáculo (cenário, iluminação, figurino e trilha). A leitura da autora de que a trajetória do grupo é revelada por “fases” será partilhada por quase todos os que analisariam posteriormente o trabalho do Grupo Corpo. Metodologicamente, percebe-se que ela constrói a bibliografia com base em referências do próprio grupo, a partir de depoimentos, contatos com a produção, relatos pessoais, ou seja, o diálogo é com a própria companhia, lembrando novamente que o livro foi encomendado, sob o financiamento da Shell, em comemoração aos vinte anos de existência do grupo.

Em resumo, o trabalho de Helena Katz possui uma narrativa muito mais expositiva (mesmo que não cronológica) da história do grupo, do que reflexiva, com um texto que se apresenta, de certa forma, poético e um tanto “elogioso”. Mesmo levantando aspectos importantes da trajetória da companhia, como patrocinadores, colaboradores artísticos, empresariais e informações importantes sobre o início de todo o trabalho, a autora atua em uma perspectiva de construção de *interpretações legitimadoras*¹²⁵ para o Grupo Corpo como “orgulho

¹²⁴ Ibid., p. 65.

¹²⁵ O trabalho do pesquisador e historiador Alcides Freire Ramos foi de vital importância para compreendermos o papel social do profissional que escreve sobre as obras artísticas. O historiador não descarta as interpretações destes profissionais como fundamentais no processo de construção de significados para uma obra artística. Consultar: RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil.** São Paulo: EDUSC, 2002.

nacional”, “o melhor do país”, “fenômeno Corpo”, “bailarinos perfeitos”, “mini-emblema de nosso país”, “genialidade” (coreográfica), entre outros. Entretanto, torna-se novamente relevante lembrar o propósito da publicação, pelo qual a autora dialoga com a própria companhia para a construção de seus referenciais. Contudo, é preciso reconhecer o mérito de seu texto no sentido de ser mais uma contribuição para o registro da escrita da dança de nosso país.

No que refere à publicação de Inês Bogéa¹²⁶, acreditamos que seu trabalho perpassa tanto o rol das pesquisas bibliográficas, quanto acadêmicas, pois trata-se de um trabalho que, segundo a organizadora, objetiva um “público diversificado”. Sua publicação, assim como a de Katz, teve o propósito de comemoração de aniversário do grupo, desta vez o trigésimo, sendo um trabalho informativo, porém também fazem parte do corpo do texto posições de um grupo de especialistas que estão, a grande maioria, concentrados no meio universitário, ou seja, os colaboradores do livro falam de um “lugar específico”: a instituição acadêmica. Entre suas fontes estão ensaios críticos, comentários e textos jornalísticos e reflexivos de formadores de opinião como Arthur Nestrovski, Eliane Robert Moraes, Humberto Wernek, Luiz Fernando Veríssimo, Marco Giannotti, Maria Rita Kehl, Renato Janine Ribeiro e Zuenir Ventura e cada um destes, ao olhar para o trabalho do Grupo Corpo, objetiva dialogar com a área na qual transita¹²⁷. Um dos propósitos iniciais do livro, segundo a organizadora, foi justa-

¹²⁶ BOGÉA, Inês. (Org.). **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹²⁷ Sobre esses colaboradores é preciso ressaltar que cada um fala de um lugar e possui formações específicas: Arthur Nestrovski é professor titular de literatura na Pós-Graduação da PUC-SP, autor de várias obras, articulista da *Folha de S. Paulo*, editor associado da *Publifolha* e coordenador da série *Folha Explica*.

Eliane Robert Moraes é crítica literária e professora de Estética e Literatura na PUC-SP.

Humberto Wernek é jornalista e escritor, trabalhou em *Vêja, Isto É, Jornal do Brasil, Playboy*, entre outras.

Inês Bogéa é crítica de dança da *Folha de S. Paulo*. Foi bailarina do Grupo Corpo de 1989 a 2001. Atualmente cursa filosofia na PUC-SP.

Luiz Fernando Veríssimo é autor e colunista de *O Globo, O Estado de S. Paulo e Zero Hora*.

Marco Giannotti é artista plástico e professor da ECA/USP. Mestre em Filosofia e Doutor em Artes (USP). Maria Rita Kehl é doutora em psicologia clínica (PUC/USP) e psicanalista.

Renato Janine Ribeiro é professor titular de Ética e Filosofia Política na USP. Zuenir Ventura é colunista semanal de *O Globo e Época*.

mente tentar “responder” como a identidade brasileira se desenha nos vinte e seis anos de trajetória do grupo, sob olhares diversos.

Na apresentação, Inês Bogéa faz uma exposição cronológica das obras do grupo, também situando-as como fases: “*Maria Maria a Uakti* (1975-1988)” inseridos dentro de um primeiro ciclo; a “era Shell”, na qual estão para ela as obras “*Missa do Orfanato a Benguelé* (1989-1999)” e, como que fazendo uma premonição de uma “nova fase”, situa o espetáculo *O Corpo*: “coincidência conveniente para os historiadores, o fim do patrocínio da Shell marca o início do que deverá ser um outro ciclo da companhia”, “não mais nutrido no caldeirão da cultura popular”¹²⁸. Na “era Shell”, elege o espetáculo *21* (1992) como um “divisor de águas”, um marco inaugural da “fase brasileira” do grupo. Sobre a “brasilidade” assim se posiciona:

Desde *Prelúdios* até *21* (que inaugura uma outra fase) serão treze coreografias, nas quais Rodrigo vai testando seu domínio de estruturas e espaços. 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 os bailarinos, fazem parte deste “projeto”, entre aspas porque jamais foi teorizado ou formalizado, mas que ainda hoje é uma das marcas inconfundíveis do seu trabalho¹²⁹.

O modo brasileiro de dançar é ressaltado primeiro pela quebra de rigidez do balé condensada com movimentos das danças populares, de rua e a uma movimentação “natural” dos brasileiros. Metodologicamente, o trabalho de Bogéa aproxima-se do de Helena Katz, na medida em que dialoga com as referências da própria companhia, visa também a uma publicação comemorativa (financiada agora pelo novo patrocinador *Petrobrás*), periodiza as escolhas estéticas do grupo e, acima de tudo, considera estas como autônomas. O contexto histórico, quando mencionado, serve apenas como pano de fundo para explicar

¹²⁸ BOGÉA, Inês. (Org.). Op. cit., p. 33.

¹²⁹ BOGÉA, Inês. (Org.). Op. cit., p. 25.

o início da trajetória do grupo e fazer associações com alguns fatos considerados importantes na história do país, como por exemplo o período da ditadura militar. Ainda assim, a autora, ao mencionar alguns marcos da história, comete um sério equívoco: situa os anos de 1980 como sendo os anos do “milagre econômico” e os “anos de chumbo”, eventos situados quase uma década antes. É muito comum observar nos livros de arte, e mais especificamente de dança, uma dissociação com o contexto histórico. Entretanto, com o período ditatorial sempre se faz uma relação, o que evidencia que as escolhas temáticas dos livros também partem de construções já legitimadas pela história. O que é considerado como “fato histórico” é mencionado e relacionado com a história da dança, como se houvesse uma hierarquia no processo histórico¹³⁰.

Em síntese, a explanação de Bogéa faz referência a todos os espetáculos produzidos pelo grupo, por meio de uma narrativa linear e uma leitura muito pessoal das obras, razão pela qual acreditamos ser irrelevante mencioná-la neste momento. O trabalho de Inês Bogéa traz contribuições valiosas pelo extenso levantamento de material bibliográfico e críticas especializadas referentes ao Grupo Corpo, além, é claro, de abrir espaço para profissionais pertencentes a áreas distintas, com olhares e recepções diferenciadas.

A abertura do livro é concedida a Luiz Fernando Veríssimo com o sugestivo título *Essa coisa*, onde lança a pergunta “*Que coisa dife-*

¹³⁰ Carlos Alberto Vesentini alerta em seus estudos para que historiadores e pesquisadores voltem-se para o processo histórico, ou seja, percebam como as lutas políticas se dão no embate dos processos vivenciados por artistas, intelectuais e sujeitos sociais. O conceito e concepção de “memória histórica”, utilizada pelo autor, permite-nos compreender por que os trabalhos de dança sempre tentam uma associação desta manifestação com este período conturbado da história de nosso país, ao passo que, ao se dedicarem a outros cortes cronológicos, a associação Dança/História/Sociedade quase nunca é mencionada. Sobre “memória histórica”, Vesentini explica: “[...] por memória histórica entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas do passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido, com os temas dessa memória”. In: VESENTINI, 1986 apud PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 167.

rente é essa, ser brasileiro?” no intuito de explicar sobre a “brasilidade” do Grupo Corpo. Assim ele se posiciona:

[...] 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. Mas 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 isso¹³¹.

Veríssimo nos dá uma pequena pista quando inicia a sua argumentação dizendo ser “fácil” identificar um balé nacional por meio do “motivo brasileiro”, ou seja, uma obra cujos signos lhe possibilitariam fazer leituras por meio da trilha, temática, entre outros elementos. Porém, o autor afirma que o balé do Corpo, mesmo não trazendo um “motivo”, consegue retratar os brasileiros que ali se encontram. Primeiro devemos levar em conta que a leitura que Veríssimo faz é um tanto poética, o Grupo Corpo ainda não fez um balé com “malhas pretas” e de “fundos cinzas”, muito pelo contrário, os signos nos espetáculos são muito bem trabalhados pela equipe de produção, por meio das cores, texturas, músicas e acessórios. Por outro lado, talvez exista sim uma maneira “brasileira” de se mover. Não enquanto codificações fixas e rígidas, mas uma forma que perpassa o imaginário das pessoas que, assistindo, logo conseguem fazer assimilações com a nossa cultura, ou seja, uma construção que é sinalizada pela recepção da obra. Podemos citar, como exemplo, a posição dos críticos especializados que sempre ressaltam os “molejos” e “requebros” dos bailarinos. Não se deve descartar que uma série de signos corporais e gestualidade de nossa cultura são fundidos com a técnica acadêmica, trabalhadas coreograficamente, remetendo a interpretações do imaginário brasileiro.

¹³¹ VERÍSSIMO, Luiz Fernando. Essa coisa. In: BOGÉA, Inês. (Org.). Op. cit., p. 19.

O texto que segue é o de Marco Giannotti, que propõe pensar as particularidades do Grupo Corpo a partir de critérios espaciais¹³². Segundo ele, assistindo aos espetáculos do grupo, é possível notar que o espaço é pensado de forma geométrica, os movimentos percorrendo linhas imaginárias. O autor usa como exemplos os espetáculos *21* e *Benguelé*: o primeiro seria composto de uma organização que caminharia para o caótico na medida em que a movimentação se torna mais solta e, no segundo espetáculo, o espaço seria comandado a partir da iluminação, tendo esta “um papel tão importante quanto a música” para indicar o movimento. A sutil análise de Giannotti é muito válida na medida em que é possível perceber claramente que os elementos cênicos constituintes do espetáculo, nas obras do Grupo, geralmente ultrapassam sua função específica, ou seja, a iluminação muitas vezes indica o espaço, cria ambientações e até mesmo sugere uma cenografia, cumprindo “o papel” desta. Em um segundo momento Marco Giannotti, referindo-se ao espetáculo *Missa do Orfanato* (1989), diz que em sua iluminação há uma grande carga dramática e teatral que “remete a uma espacialidade barroca”. Diante disto, questiona: “como definir um grupo contemporâneo de dança segundo conceitos que foram empregados para definir estilos pictóricos tão distantes, como o renascimento e o barroco?”¹³³ O autor se justifica recorrendo a Henrich Wölfflin em seus *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915), e também caracterizando o grupo por seu “aspecto regional”, esclarecendo que “suas origens mineiras levam a pensar nas suas origens barrocas”. Giannotti irá ainda propor uma exposição sobre as diferenças entre o clássico e o barroco, apoiado no texto de Henrich Wölfflin, concluindo, digamos assim, que a arte do Grupo Corpo apresenta “aspectos dúbios”, “ora clássico, ora barroco”. “Na verdade, creio que o que há de mais cativante no Grupo é justamente esta tensão estilística: a dualidade presente entre ordem espacial neoclássica e o seu posterior desmembramento, que alude ao barroco”¹³⁴. A

¹³² GIANNOTTI, Marco. Reflexões sobre O corpo e o espaço. In: BOGÉA, Inês. (Org.). Op. cit., p. 38-42.

¹³³ Ibid, p. 39.

¹³⁴ Ibid, p. 42.

leitura de Marco Giannotti deixa claro o lugar específico de onde fala, ou seja, sua formação como artista plástico possibilita um olhar específico sobre a espacialidade e o trabalho de iluminação das obras, fundamentando a análise em referências e vinculações estilísticas pré-estabelecidas. Mesmo se questionando sobre a temporalidade de tais conceitos, o autor, ainda assim, os utiliza. Não nos cabe julgar a interpretação do artista plástico, mas entendê-la como mais uma das possíveis formas de se pensar e escrever sobre a dança. Seu olhar diferenciado permite compreendermos quão múltiplo é o processo de recepção de uma obra. Um fato curioso na leitura de Marco Giannotti é que ele não faz referência nenhuma à questão de uma “identidade brasileira” nas obras.

Trapos de Nuvens, da ensaísta e poeta Maria Rita Kehl, é o texto seguinte do livro¹³⁵. Em uma análise psíquica sobre o conceito de “sublimação”, a autora se posiciona: “Assim, talvez seja mais pertinente chamar de ‘sublimes’ os produtos da criação artística do que de ‘belos’, já que o belo remete a uma perfeição, a uma fixidez, a uma completude que mais inibe o desejo do que nos concilia com ele e com sua plena impossibilidade”¹³⁶. Ver a dança do Grupo Corpo seria para ela um “gozo que a sublimação propicia”, um “gozo fora do corpo”, por estar menos nas contrações e distensões dos músculos dos bailarinos e muito mais nas formas e imagens que seu corpo desenha no ar. Após a explanação reflexiva sobre o caráter de sublimação, a autora se pergunta o que sublima sobre o caráter brasileiro do Corpo. Tentando responder, ela afirma que, mesmo que os bailarinos, em alguns momentos, caiam no samba, ou que os músicos utilizem elementos sonoros de nossas tradições musicais e que os elementos cênicos aludem a um imaginário de nosso país,

[...] nada disso serve para fixar uma imagem de Brasil. Se há uma brasilidade no conjunto das obras do Corpo, ela é fragmentada, incompleta, esfiapada. Ela é só sombra de uma palmeira que já não há [...], esta palmeira feita de recordações de outras palmeiras escritas, cantadas e pintadas nos garante a

¹³⁵ KEHL, Maria Rita. *Trapos de nuvens*. In: BOGÉA, Inês. (Org.). *Op. cit.*, p. 46-51.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 49.

existência de uma frágil e mutante unidade imaginária chamada Brasil¹³⁷.

Em síntese, o trabalho de Maria Rita Khel é um ensaio poético, onde envereda para seu campo de trabalho: a psicologia. Ao tentar responder sobre a brasilidade do Grupo Corpo, a autora descarta os elementos cênicos, defendendo que estes não podem fixar uma imagem de Brasil. Diríamos que realmente eles não os fixam, mas os representam. E, para a análise de uma cena, os elementos que temos em mãos, ou melhor, diante dos olhos, são esses signos, que para o pesquisador tornam-se “materialidades” do espetáculo. Se pretendemos uma análise de uma obra, de onde partiremos, se não dela própria?

A opção de Humberto Werneck foi trabalhar com algumas trilhas sonoras especialmente compostas para a companhia¹³⁸. Por sua própria formação, seu texto é jornalístico e informativo. O autor relata como foi o processo de produção das trilhas dos espetáculos *O Corpo*, *Nazareth*, *Parabelo* e *Benguelê*. Para isso Werneck dialoga com os próprios compositores, situando suas ideias iniciais, trocas com o grupo, dificuldades e surpresas. Humberto Werneck não propõe uma análise reflexiva, porém seu texto se revela uma excelente fonte documental e, ainda, como maneira singular para se pensar um trabalho de dança.

Ainda no livro de Inês Bogéa, a crítica literária Eliane Robert Moraes¹³⁹ propõe para sua análise a gestualidade coreográfica de Rodrigo Pederneiras, tendo como metodologia a explanação de alguns espetáculos e o diálogo com o próprio coreógrafo. Em seu texto destaca a tendência da companhia na utilização do plano baixo, no qual percebe uma não resistência à ação da gravidade. Segundo ela, “a gravidade deixa de ser peso para conferir uma outra forma de mobilidade aos corpos”¹⁴⁰, “um princípio de criação”. Uma outra observação da autora, em consonância com os depoimentos do coreógrafo, é a centralidade do quadril nos trabalhos do grupo, segundo ela, característi-

¹³⁷ Ibid, p. 50.

¹³⁸ WERNECK, Humberto. Os passos da música. In: BOGÉA, Inês. (Org.). Op. cit., p. 54-57.

¹³⁹ MORAES, Eliane Robert. A mecânica lírica do Corpo. In: BOGÉA, Inês. (Org.). Op. cit., p. 60-64.

¹⁴⁰ Ibid, p. 61.

ca enunciada desde os primeiros espetáculos do grupo, mas firmada de vez nos trabalhos da década de 1990, sobretudo a partir do espetáculo *21* (1992). Como quase todos que analisam as obras do Grupo Corpo como características de um padrão gestual brasileiro, Eliane Moraes também levantará fatores como requebros, molejos, uso do plano baixo e do baixo corporal, e também a sensualidade que é dada pela concentração da força no quadril. Para a autora o desenvolvimento e aprimoramento destas características dão à companhia, por meio do trabalho coreográfico de Rodrigo Pederneiras, uma “língua própria”, uma “marca”.

Dificuldades de um leigo é o ensaio de Renato Janine Ribeiro¹⁴¹. Diferentemente de todos os convidados do livro, Renato Janine prefere não lançar sentidos e interpretações para as obras do Grupo Corpo. Seu caminho será justamente o oposto. Tendo a companhia e também outros referenciais artísticos como partida, o autor colocará em questão a figura daquele que constrói sentidos para a obra de arte, ou seja, fará um exame sobre o processo de recepção da obra de arte. Segundo ele, “mesmo uma leitura mais rasteira, mais repetitiva, ainda é forçada a criar”¹⁴². Ao se lançar sobre o que poderia dizer sobre o Grupo Corpo, ele afirma:

Nada do que disse anteriormente me parece errado, e até se casa com uma das grandes ênfases do Corpo, que está na busca de novas gestualidades e danças, com uma frequente inspiração na cultura brasileira [...]. Mas a questão é que esta explicação pode fazer-nos perder um eixo inominável do espetáculo, justamente porque o torna algo mais fácil de dizer que de experimentar¹⁴³.

Renato Janine defende que o crítico, ao construir sentidos para a obra, corre o risco de, impondo sua percepção, tirar do leitor a possibilidade de criar a dele próprio, vendo, dessa forma, o processo de recepção também como parte essencial da criação. Um exemplo

¹⁴¹ RIBEIRO, Renato Janine. *Dificuldades de um leigo*. In: BOGÉA, Inês. (Org.). Op. cit., p. 68-80.

¹⁴² *Ibid*, p. 70.

¹⁴³ *Ibid*, p. 76.

sistemático desta questão é lançado pela pergunta: “entendemos hoje *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, melhor do que quando estreou – ou será que acreditamos entendê-la, porque terá vingado um dos seus vários sentidos possíveis, enquanto os outros sumiam?”¹⁴⁴ Assim, o autor defende: “talvez a verdade sobre uma obra de arte esteja melhor nesta suspensão do sentido que o leigo pratica, acreditando ser modesto ou ignorante – melhor na atribuição de um sentido que [...] o autor mesmo ou o crítico efetua”¹⁴⁵.

O texto de Janine é de grande erudição. O autor tem um repertório de conhecimento nas áreas de humanidades e artísticas muito rica, fazendo, na introdução de seu texto, uma explanação histórica de algumas correntes artísticas dos séculos XIX e XX e suas recepções. Ao analisar o Grupo Corpo, prefere intitular-se como um “leigo culto” e não forjar nenhum sentido para as obras, colocando em reflexão o lugar privilegiado daquele que escreve sobre arte lhes imprimindo sentidos. Portanto, ao ser convidado para escrever sobre a companhia, o autor consegue refletir sobre seu próprio lugar, enquanto um formador de opinião.

Segue-se o texto de Arthur Nestrovski, *Facas das palmas*, que propõe esmiuçar alguns momentos de vários balés para tentar entender como a forma da dança se inspira e se ampara na música¹⁴⁶. Para isso o autor trabalha com *21, Benguelé, Parabelo, Sete ou Oito Peças para um Balé* e *O Corpo*. Destaca, sobretudo, a musicalidade de Rodrigo Pederneiras e algumas de suas características coreográficas, como, por exemplo, antecipar a música, ou seja, o bailarino, muitas vezes, dança em um ritmo que só aparecerá na cena posteriormente. Ou, vice-versa, a dança vir posterior à música, quando esta já findou. Levanta ainda, como tendência do coreógrafo, o desenvolvimento de passos que podem ser observados ao longo de todo o espetáculo como que uma antologia de movimentos. Porém, ao fazer tais levantamentos, Nestrovski deixa claro que essas análises são de casos particulares e não normas fixas do coreógrafo. Para o autor, o trabalho do Corpo ainda

¹⁴⁴ Ibid, p. 80.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ NESTROVSK, Arthur. *Facas das palmas*. In: BOGÉA, Inês. (Org.). Op. cit., p. 84-93.

guarda vínculos com o universo da dança *neoclássica*, mesmo quando propõe elementos novos. Sobre a brasilidade da companhia, ele a define menos como uma descoberta, mais como invenção: “Invenção é melhor que descoberta, porque não se trata simplesmente de recolher o que está aí, ou encontrar o escondido”¹⁴⁷. Assim como outros críticos, elege o balé *21* como inaugurador desta “fase” do grupo. Para Arthur Nestrovski, tratando-se do Grupo Corpo, é inevitável que se fale de brasilidade e orgulho patriótico: “isso tem a ver, em parte, com a competência técnica e empresarial – o alto nível não só do coreógrafo e dos bailarinos, mas da música, da luz, dos cenários, dos figurinos e da coordenação perfeita de todos a cada espetáculo”¹⁴⁸. Mas, ao mesmo tempo, a “brasilidade” do grupo é um conceito que foge de definição: “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”¹⁴⁹.

O último ensaio apresentado no livro de Inês Bogéa é assinado por Zuenir Ventura¹⁵⁰: *Viva o Corpo brasileiro*. No início de seu texto, o autor propõe fazer uma contextualização do processo histórico do qual o grupo fez parte:

O Grupo Corpo na sua infância assistiu à anistia, ao retorno dos exilados, ao *boom* da expressão confessional – a mania das revelações íntimas, dos segredos de alcova, das amizades coloridas, dos *swings* – assim como na adolescência acompanhou os embates pela democracia e, mais tarde, o encontro com ela, o júbilo e a decepção: a eleição e a morte de Tancredo, a campanha das Diretas, a Nova República, os Carapintadas, Collor, o *impeachment*, a crise social, a inflação, a Aids, todos os dramas e as mazelas desses tempos pós-modernos¹⁵¹.

Percebemos, no decorrer de seu ensaio, que o autor pensa o texto dissociado do contexto, ou seja, assim como a grande maioria dos textos de dança, a interpretação de Ventura faz uma separação

¹⁴⁷ Ibid, p. 90.

¹⁴⁸ Ibid, p. 92.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ VENTURA, Zuenir. *Viva o Corpo brasileiro*. In: BOGÉA, Inês. (Org.). Op. cit., p. 96-98.

¹⁵¹ Ibid, p. 96.

entre *texto e contexto*. Pensa-se contexto histórico e a Companhia, e não contexto histórico a partir da Companhia, o que vem a ser uma diferença enorme.

Mesmo colocando referências a fatos históricos que o grupo presenciou, o jornalista não exemplifica em que medida essas experiências influenciaram as escolhas estéticas e ideológicas do grupo, bem como sua história de forma geral. Esses fatos históricos contribuíram para a temática dos espetáculos do Corpo? O coreógrafo se posiciona diante dessas questões? De que forma a Companhia representa esses acontecimentos? Nenhuma dessas perguntas está no texto de Ventura. Dessa forma, seu texto é um relato histórico e não uma análise histórica do Grupo Corpo. É bem verdade que sua narrativa se apresenta de forma poética. O texto abarca também uma série de configurações já consagradas da cultura brasileira, utilizando grandes ícones de nossa cultura, como *Casa Grande e Senzala*, índios, futebol, Pelé, Gilberto Freire, Darci Ribeiro, o que nos leva a questionar por que Zuenir Ventura usou tais referências, se elas não estão postas no trabalho do grupo (nem mesmo indiretamente). Sobre a brasilidade da companhia, ele ressalta: “Quando se vê um espetáculo do Grupo Corpo [...] tem-se a sensação de que toda a nossa cultura foi apropriada e digerida antropofagicamente...”¹⁵². Diferente dos outros autores que tentam buscar uma explicação para o “caráter brasileiro” do grupo por meio dos elementos dos espetáculos como a música, o gestual e elementos cênicos, o texto de Ventura é um pouco mais sutil, explicando esse caráter da companhia apenas por associações de ícones já legitimados fora das obras dela. É como se a própria história e cultura de nosso país nela imprimissem concepções brasileiras.

Diante das diversas leituras apresentadas no livro organizado por Inês Bogéa, pode-se concluir que cada profissional procurou construir interpretações a partir de seu próprio referencial. Algumas pesquisas são mais atentas e aprofundadas, outras mais sucintas. No conjunto, esses estudos aproximam-se em algumas questões, como o fato de todos considerarem a importância do Grupo Corpo para a cultura de nosso país, bem como o reconhecimento de seu alto pa-

¹⁵² Ibid, p. 98.

drão de qualidade estética e artística. Com exceção de Marco Giannotti, Humberto Wernek e Renato Janine Ribeiro, todos os outros convidados tiveram como ponto de partida a questão da “brasilidade” no grupo. Humberto Wernek escolhe, por meio de um texto informativo, trabalhar com algumas trilhas sonoras, dialogando com seus compositores e ressaltando a “musicalidade” do coreógrafo. Marco Giannotti, como artista plástico, toma como objeto de análise a utilização espacial e a iluminação de alguns espetáculos, não deixando de fundamentar seu texto em conceitos pré-estabelecidos pelos manuais de História da Arte. Já Renato Janine coloca em reflexão o processo de recepção e escrita da arte, optando por não construir interpretações sobre a companhia, deixando que o público assim o faça.

Os outros comentadores partem do “caráter brasileiro” das obras do Corpo. Eliane Robert, Arthur Nestrovski e a própria Bogéa consideram a brasilidade da companhia concentrada na década de 1990, destacando o espetáculo *21*, de 1992, como a obra que marcou este reconhecimento estético. Eliane destaca a gestualidade coreográfica de Rodrigo Pederneiras e sua tendência de trabalhar com os planos baixos e o baixo corporal (“bacia”) para a construção desta estética. Nestrovski destaca a “musicalidade” de Rodrigo, ao mesmo tempo em que reconhece que toda a produção contribui para a finalização e sentido para as obras, porém um sentido que será dado não por “receita”, mas “um jeito próprio” de fazer, uma “intuição”.

Luiz Fernando Veríssimo e Zuenir Ventura partem do pressuposto que a “brasilidade” da companhia lhe é intrínseca, que ela consegue representar a cultura da qual faz parte de modo espontâneo e “inexplicável”.

Em 2000, para comemorar os vinte e cinco anos da companhia, Helena Katz publica, na revista acadêmica *Estudos Avançados*, o texto “*Os primeiros 25 anos deste Corpo*”¹⁵³. Nele a ideia de “fases” vem sistematizada mais explicitamente e nessa trajetória elege *Prelúdios* (1995) e *21* (1992) como obras marcos que indicam outros rumos

¹⁵³ KATZ, Helena. Os primeiros 25 anos deste Corpo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 311-320, 2000. Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (USP).

para a companhia. Katz periodiza as atividades do grupo em três etapas, em uma tentativa de localizar a sua posição na dança brasileira, como se uma etapa fechasse naturalmente a outra. A perspectiva cronológica construída por Katz acaba desconsiderando a historicidade dos acontecimentos, perdendo a própria dimensão histórica do grupo e deixando para trás reflexões interessantes.

A autora considera o espetáculo *21* como o precursor de uma “nova” linguagem para o grupo, porém seu olhar é redimensionado, já que, em 1995, em publicação do primeiro livro da companhia, Katz considerava *Missa do Orfanato* (1989) e não *21* (1992) como inaugurador de um ciclo:

Com *21*, outra época se instaura e se espraia até hoje. Apenas com a produção mais recente, *O Corpo*, com música de Arnaldo Antunes, brota um algo desse mesmo caldo larvar. Com *21* começa a ficar mais clara a obsessão de Rodrigo Pederneiras por decifrar essa técnica que o alimentou a vida toda e que se torna capaz de adentrar numa conversação mais direta com as danças que não sobem aos palcos dos teatros¹⁵⁴.

A revista *Estudos Avançados* também traz, junto com a matéria de Katz, um depoimento do músico José Miguel Wisnik sobre sua experiência pessoal em trabalhar com o grupo. O próprio Wisnik pontua a trajetória do *Corpo* como dividida em três fases:

Traduzindo esse tipo de relação pessoal para uma poética e para uma trajetória estética, acho que inicialmente eles tiveram uma fase mineira. Depois, pelo que vejo, percebo, eles procuraram até se desvincular dessa raiz mineira e buscaram tomar para si as técnicas do balé clássico, o fundamento do balé clássico, para constituir um princípio da dança contemporânea, mais passaram a fazer coreografias baseadas no repertório de música clássica européia. Fizeram *A Missa do Orfanato*, os *Noturnos*, os *Prelúdios de Chopin*, as *Variações Enigma* de Elger [...]¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Ibid., p. 314.

¹⁵⁵ WISNIK, José Miguel. O interesse pela dança foi despertado em mim por eles. In: KATZ, Helena. Os primeiros 25 anos... Op. cit., p. 316.

José Wisnik acredita que nesta fase a linha condutiva era a técnica do balé, segundo ele “*um modo internacional de dançar*”. Sua análise não é de forma nenhuma cronológica, mas, ainda assim, o músico tenta organizar uma temporalidade para as produções da companhia. Wisnik resgata espetáculos no início da década de 1980 e até os da década de 1990, deixando muitos deles para trás, sem serem analisados. E, enfim, acontece para ele uma terceira fase:

[...] quando eles voltam a fazer espetáculos baseados em música contemporânea brasileira, encomendada por eles, que fazem com que tudo o que acumularam de experiência com essas peças clássicas seja usado para a criação de uma linguagem de dança contemporânea brasileira. Isso aconteceu especialmente quando fizeram um espetáculo chamado *21*, com música do músico Marco Antônio Guimarães e tocada pelo grupo *Uakti* em 1992 [...] ¹⁵⁶.

O referencial de Wisnik é a própria música, ou seja, ele identifica uma estética brasileira no Corpo quando este passou a fazer música encomendada a compositores brasileiros, não deixando de destacar tal estética a partir de *21*, com trilha composta por Marco Antônio Guimarães e execução do grupo *Uakti*.

Outro trabalho de cunho acadêmico sobre a companhia é a dissertação defendida por Marcos Bragato ¹⁵⁷. Seu trabalho é bastante distinto dos anteriores, já que não teve a intenção de fazer um panorama da trajetória da companhia. Em sua pesquisa, o autor apóia-se nas teorias do “equilíbrio pontuado”, “termodinâmica”, “tiragem de espécies” e “evolução por saltos”, ou seja, busca na ciência (biologia, física e semiótica) explicações para justificar uma evolução nos trabalhos de Rodrigo Pederneiras. Segundo Bragato, a arte não pode ficar imune às descobertas da ciência, por isso objetiva mostrar uma evolução nas obras de Pederneiras, a partir dos espetáculos *Prelúdio*, *Missa do Orfanato* e *21*, segundo ele, uma evolução que resulte não necessari-

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ BRAGATO, Marcos. **Saltos, Emergências, Permanências**. Três tempos na obra de Rodrigo Pederneiras. 1996. 130f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1996.

amente na continuação, mas marcada também por ruptura e processos, uma “evolução pontuada”. Sua pesquisa não aprofunda nas análises e a impressão que se tem é de que fica tentando encaixar as obras em determinados conceitos e teorias científicas. Ao eleger um único responsável pelo sucesso da companhia, no caso o coreógrafo, o pesquisador perde um “campo” de atuações em que o Grupo Corpo se insere, como a indústria cultural, mercado externo, contato com grandes músicos brasileiros, o trabalho dos bailarinos, equipe de produção, patrocínio.

Feito um balanço da produção bibliográfica sobre o Grupo Corpo, observam-se algumas semelhanças, principalmente no que se refere às periodizações estéticas. Essas interpretações foram aceitas e podem ser encontradas também na bibliografia da dança brasileira.

Em contato com uma variada documentação sobre a companhia (bibliografias, críticas, programa de espetáculos impressos, depoimentos, entrevistas e programas de TV), o que se percebe é que, mesmo elegendo *21* como um marco inaugural da chamada “brasiliidade”, essa construção já vinha há algum tempo sendo construída (desde *Maria Maria* e até mesmo de outras produções), porém de forma sutil. Os que escreveram sobre a trajetória da companhia perderam, em parte, a noção de processo histórico em detrimento de uma noção de ciclos, o que, de certa forma, corrobora uma noção “evolutiva” de arte.

Ao entrarmos em contato com esses textos bibliográficos e com algumas críticas sobre o trabalho do Grupo Corpo, nos deparamos com um tipo de discurso *crystalizado*. Não pretendemos menosprezar os trabalhos escritos sobre a história da Companhia Grupo Corpo, pois certamente são muito importantes, principalmente tendo em vista o pouco registro que ainda temos sobre ela, porém a grande maioria tende a mitificar o grupo, hierarquizar determinadas obras, propor marcos estéticos, deixando, portanto, de circunstanciá-la. É provável que tal forma de discurso se deva primeiramente à maneira como temos aprendido, pensado e ensinado história, ou seja, uma história de perspectiva tradicional e positivista, com tendência a oficializar fatos e nomes.

Assim, no papel de historiadores da dança, devemos refletir sobre a forma como a história da dança vem sendo construída, representada. Essa reflexão remete a pensarmos no *lugar social* de quem vem escrevendo sobre a “História da Dança” em suas *práticas de pesquisa*.

Não podemos perder de vista, como assinala Certeau, que

[...] toda pesquisa se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligadas a privilégios, enraizada em uma particularidade¹⁵⁸.

Por isso, deve-se levar em conta: Quem são esses profissionais? De que instituição falam? Para que público estão se dirigindo? Que interesse norteia suas escritas? Por que esses autores tendem a um “mesmo” tipo de interpretação? Tal procedimento alerta para a necessidade de uma reflexão crítica não apenas relativa ao objeto de pesquisa, mas também referente à nossa própria documentação e metodologia de trabalho.

Torna-se necessário ressaltar que grande parte da bibliografia pesquisada e analisada nesta dissertação foi produzida com o intuito de comemoração da companhia. Os autores que apresentam esses estudos são críticos de dança e trabalham para os principais jornais de circulação nacional, participam como jurados ou curadores dos maiores festivais de dança do país e estão direta ou indiretamente ligados ao grupo. O que queremos esclarecer é que possuem formações específicas e que suas posturas estão, de certa forma, ligadas a instituições e, assim, trazem consigo uma determinada visão de dança¹⁵⁹.

¹⁵⁸ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 66.

¹⁵⁹ Helena Katz é graduada em Filosofia (UERJ), doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Iniciou em jornalismo cultural em 1977 escrevendo para importantes revistas e jornais do país. Atualmente trabalha como crítica de dança no Caderno 2, do jornal *O Estado de S. Paulo*, coordena o *Laboratório de Dança* da PUC/SP e é fundadora e coordenadora do *Centro de Estudos do Corpo* (CEC), grupo de pesquisa registrado no CNPq. Escreveu os livros *Danças Populares Brasileiras* (1988), *O Brasil Descobre a Dança. A Dança Descobre o Brasil* (1994), *Grupo*

É inevitável que, quando pensamos no nosso objeto de estudo, este nos leve a refletir também sobre nosso próprio procedimento, ou melhor, o procedimento de um historiador. Sendo assim, nosso intuito não é desmerecer os trabalhos escritos sobre a dança brasileira, muito pelo contrário. Valorizando suas contribuições, objetivamos esclarecer que suas interpretações estão diretamente associadas com suas *práticas de pesquisa* e o próprio *lugar social* que ocupam. Dessa forma, tanto mais rica será a história da dança quanto por mais olhares ela transitar.

Ao eleger a Nova História Cultural e seus procedimentos teórico-metodológicos como *o lugar* e a *prática* dos quais pensaremos e apresentaremos o Grupo Corpo Companhia de Dança, temos por intuito

[...] pensar uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia

Corpo Companhia de Dança (1995) e *DAS - Um olhar contemporâneo* (1995).

Inês Bogéa foi bailarina do Grupo Corpo de 1989 a 2001, atualmente cursa Filosofia na PUC/SP, é crítica de dança do jornal *Folha de S. Paulo*. Escreveu e/ou organizou os livros *Oito ou Nove Ensaíos Sobre o Grupo Corpo* (2001), *O livro da dança* (2002) e *Kazuo Ohno* (2003).

Marcos Bragato é jornalista, crítico de dança no *Jornal da Tarde*, doutorando no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP e secretário da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA).

É válido observar que os pesquisadores de dança que escreveram a bibliografia do Grupo Corpo até o momento: Helena Katz, Inês Bogéa e Marcos Bragato, todos eles trabalham como críticos de dança nos principais jornais do país, são curadores e/ou participam dos principais eventos sobre dança e têm formação na área jornalística, exceto Bogéa. Não estamos considerando os formadores de opinião que apenas foram convidados ocasionais. Sobre o fato de os “historiadores” de arte estarem diretamente vinculados com as instituições jornalísticas, Rosângela Patriota chama a atenção para uma questão importante: “... o que se pode observar, por meio da literatura especializada, é que a História do Teatro Brasileiro foi e está sendo construída a partir das reflexões dos críticos teatrais. Neste sentido, algumas discussões devem estar no horizonte da organização desta massa documental, porque não se pode ignorar que estes críticos estiveram imbuídos de ideias, projetos, concepções estéticas...” E ainda: “Observa-se que o material elaborado pelos críticos teatrais são documentos utilizados como ‘vozes de autoridade’ para justificar e, posteriormente, CRISTALIZAR determinadas interpretações. Nesse sentido, pode-se dizer que, na maioria das vezes, o trabalho do crítico indica os ‘temas’ e os ‘lugares’ em que a História do Teatro deve ser pensada. Ele realiza, além disso, uma seleção estabelecendo o que deve figurar para a posteridade ou não. Talvez este seja o grande impasse para o historiador que se propõe a pensar as produções artísticas como documentos de pesquisa, sem que com isso aniquile o trabalho do crítico...” In: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 56; 89.

dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou gostariam que ela fosse¹⁶⁰

21, O GRUPO CORPO E A CONSTRUÇÃO DE UM CONCEITO ESTÉTICO

A crítica jornalística é uma rica fonte de documentação, suas publicações são produzidas diariamente, propiciando ao pesquisador trabalhar com a recepção da obra de arte no calor dos acontecimentos, resgatando, assim, a historicidade inerente a qualquer interpretação. Ao entrar em contato com a bibliografia do Grupo Corpo e as produções acadêmicas sobre ele, encontramos uma quase unanimidade de interpretações em relação a classificações periodizantes de sua trajetória e à eleição de algumas obras como “marco” dentro de cada ciclo proposto. No que se refere à “fase brasileira”, esses autores tendem a nomear o espetáculo *21*, de 1992, como precursor desta estética. Vejamos como, no ano de sua produção, esse espetáculo foi recebido pela crítica especializada.

A primeira matéria que destacamos é de autoria de Érika Palomino, pela *Folha de S. Paulo*, cuja publicação se deu dez dias antes da estreia oficial da obra. Palomino anuncia a data de estreia, a autoria da trilha sonora, a proposta de sua estrutura, bem como relata a confecção da luz, cenário e figurinos que, segundo ela, “seguem uma filosofia despojada”. Sobre o trabalho coreográfico, ela ressalta: “a movimentação nunca esteve tão solta”¹⁶¹.

No dia da estreia, Érika Palomino novamente abre espaço, na *Folha de S. Paulo*, para falar da nova produção do Grupo Corpo. Mantendo a estrutura da primeira matéria, Érika, mais uma vez, relata a trilha, apresenta o compositor e instrumentistas do grupo Uakti, Marco Antônio Guimarães, e destaca o texto do programa do espetáculo,

¹⁶⁰ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990, p. 19.

¹⁶¹ PALOMINO, Érika. Corpo brinca com números em novo balé. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 de jun. 1992.

escrito pelo músico José Miguel Wisnik. De forma geral, os dois materiais apresentados por Érika Palomino têm o caráter de divulgação da obra e não uma reflexão sobre ela¹⁶².

Sobre a estreia de *21*, a Revista *Veja* traz em destaque o texto de Ângela Pimenta¹⁶³, “Espetáculo de Cor”. Já no início de sua matéria a autora destaca o grupo na condição de “*melhor companhia de dança do Brasil*” – “*justamente porque evita se subordinar a uma temática que diga respeito apenas ao país*”. Para a autora, o grupo poderia se render ao sucesso e retorno garantido das reprises, já que possuía um repertório consolidado e agenda diversificada em território nacional e internacional. “Repertório próprio e estabilidade financeira não lhe faltariam para uma razoável sobrevida tipo sombra e água fresca. Era só fazer as malas e correr o mundo revezando as criações de Rodrigo Pederneiras, o consagrado coreógrafo do grupo”¹⁶⁴. Porém, “contrariando a lógica”, o grupo preferiu investir nesta nova montagem “inventiva”. Toda a estrutura profissional e econômica do grupo é levantada pela autora como representando um conjunto de fatores de exceção num país como o nosso, entre eles o salário dos bailarinos, a possibilidade de uma equipe permanente de produção e também o custo desta nova obra, que girou em torno de US\$ 150.000. Mais especificamente sobre o espetáculo, Ângela Pimenta ressalta a parceria com o grupo Uakti para a confecção da trilha, explica o cenário de Fernando Velloso e os figurinos de Freusa Zechmeister, destaca a importância do trabalho em equipe que a companhia desenvolve. E ainda ressalta: “Ao longo de seus quarenta minutos de duração, *21* confirma o talento e a capacidade criadora do Corpo. É no começo da segunda metade do espetáculo, ao som de um tema inspirado em ritmos nordestinos, especialmente o xaxado, que isso mais se evidencia”¹⁶⁵.

Também em ocasião da estreia de *21*, Ana Francisca Ponzio, pelo *O Estado de S. Paulo*, apresenta a obra e o depoimento do coreógrafo sobre ela. Assim como os outros autores, Ponzio concentra a

¹⁶² PALOMINO, Érika. Corpo dança no Municipal variações do número *21*. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 4- 10, 18 de jun. 1992.

¹⁶³ PIMENTA, Ângela. Espetáculo de cor. **Veja**, São Paulo, p. 112-113, 17 jun. 1992.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁶⁵ *Ibid.*

análise na trilha sonora e destaca os trabalhos da equipe de produção – cenário, figurino e iluminação. Sobre a coreografia, abre uma nota: “Em vez das emoções contidas na música, seu eterno fio condutor, agora ele se concentra no ritmo – contado, dissecado e dançado segundo todas as suas relações e possibilidades matemáticas”¹⁶⁶. Dois dias depois Ana Francisca Ponzio, também pelo *O Estado de S. Paulo*, apresentará uma análise mais minuciosa em relação ao tipo de movimentação coreográfica sugerida por Pederneiras¹⁶⁷. Segundo a crítica, *21* apresenta uma ruptura com os balés anteriores, pois descarta a harmonia do conjunto para se deter em estruturas independentes, closes e cenas fragmentadas. Segundo ela,

[...] em vez de devaneios gestuais apegados à técnica clássica do balé, agora o Corpo se volta para movimentos mais instintivos, de caráter regional até. A brasilidade ressaltada, no entanto, é explorada com sutileza e transcendência, sem rançosidades. Essa abertura para novas qualidades do movimento, novas conexões com a música, permitem a Pederneiras uma liberdade experimental [...]¹⁶⁸.

A primeira observação feita pela crítica em relação à movimentação é a emancipação desta em relação à técnica do balé e a introdução de um gestual mais “espontâneo”, cuja possibilidade revelou-se por meio da pesquisa sonora, ou seja, da trilha do espetáculo produzida pelo Uakti.

O *Jornal do Brasil* traz duas matérias sobre a estreia de *21*, assinadas por Mauro Trindade¹⁶⁹ e Danusia Barbara¹⁷⁰. O texto de Mauro Trindade dá uma pista da reação da platéia diante do espetáculo: “Casa cheia, uma exibição sem problemas e chuvas de aplausos de-

¹⁶⁶ PONZIO, Ana Francisca. O Grupo Corpo estreia ‘21’. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jun. 1992. Caderno 2.

¹⁶⁷ PONZIO, Ana Francisca. Poder ilimitado de renovação. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1992. Caderno 2.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ TRINDADE, Mauro. Um caminho sem volta do Corpo rumo ao sucesso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1992.

¹⁷⁰ BARBARA, Danusia. O som, a cor e o gesto integrados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1992.

pois do espetáculo”. O autor segue para um diálogo com o coreógrafo Rodrigo Pederneiras, que se mostra feliz com a obra, destaca a importância do patrocínio para o alto nível das produções do Grupo Corpo e, ainda, apresenta o projeto da companhia para o próximo ano, cuja trilha sonora será de José Miguel Wisnik. Danusia Barbara também abre seu texto referindo-se à reação do público “*Celebrino. Aplaudidíssimo*”. Ao apresentar os dois espetáculos da noite, *21* e *Varições Enigma*, ainda reforça: “No segundo número, *21*, com música de Marco Antônio Guimarães, os aplausos foram mais intensos, e o resultado mais eloquente”. A autora apresenta as propostas de cenário, figurino, iluminação e coreografia a partir de concepção de seus criadores.

Barbara Heliodora¹⁷¹, em *O Globo*, inicia seu texto destacando um lugar específico para o grupo, “o melhor grupo de dança do país”, segundo ela, “posição que há tempo deixou de ser contestada”, para então se deter a comentários sobre o grupo e sua nova obra. A autora destaca a musicalidade do coreógrafo para a construção de suas peças: “esse mineiro não trabalha em silêncio, mas rigorosamente ao som de cada nova obra que catalisa no momento de seu processo criativo”. Para Barbara Heliodora, a companhia apresenta um equilíbrio entre o que ela chama de “unidade e diversidade”, pois “dentro do quadro de originalidade de cada obra permanece a ‘assinatura’ do coreógrafo e da linha do grupo” e “essa coerência essencial dá ao público, a cada encontro, a sensação de reencontro”. Outra característica do grupo, apontada por Heliodora, é a independência que este vem mostrando em relação às técnicas estrangeiras. A autora expõe a proposta do novo espetáculo e fecha sua matéria dizendo ser esta obra mais um marco importante na história da dança brasileira.

A revista *O Capital* refere-se a *21* como o “nascimento da grande obra erudita da dança contemporânea brasileira”, destacando-a pelo seu “baixo teor de sotaque acadêmico” e “forte estrutura interna”, não deixando também de apontar a “sensualidade” como outro

¹⁷¹ HELIODORA, Barbara. Grupo Corpo coreografa uma nova forma de beleza. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1992

elemento intrínseco à obra¹⁷².

Grupo Corpo continua na crista da onda é o texto de Celso Araújo¹⁷³, pelo *Jornal de Brasília*. Em sua crítica Araújo diz que Rodrigo dá mostras de por que é considerado o nosso primeiro poeta de composição em palco, destacando-o como “um encenador que ainda sabe extrair da dança clássica uma atualidade que não é sem propósito”. E mais especificamente sobre *21*, ele destaca um estilo “ágil, saltitante e muitas das vezes capaz de belas surpresas”.

O Grupo Corpo, ignorando o preconceito dos que achavam o balé clássico esgotado, brinca com os lances de expressão, com os giros de cabeça, com as vibrações da coluna. Alguns bailarinos, e as mulheres comportam-se com mais espontaneidade que os homens, riem enquanto executam uma dança feita de esboços em série. Os figurinos, malhas coladas no corpo de algumas cores fortes, deixam bem claro o propósito: nada de arroubos dos Cisnes, mas exercícios marcados pelo humor, aperfeiçoamento de erros abrindo a chance de mostrarem outras formações de palco, divertidas oportunidades de contato físico. [...] Se *Variações Enigma* é um balé que funciona mais como aperitivo, *21* é uma obra à altura das grandes criações do Corpo. O que interessa é a operação de poesia, de deslocamento e surpresas, desta coreografia brasileiríssima e *for export*. As pancadas como um relógio onipresente, os dois belíssimos fundos criados por Fernando Velloso e as malhas multicoloridas e estampadas, a luz sensual e quase operística de Paulo Pederneiras, o movimento lentíssimo de todo o corpo de baile numa só direção [...] *21* faz a magia da depuração. Ritmo e cor, corpo e desenho, dança e vida, ginga brasileira e marca universal. Um tropicalismo filtrado com rigor (outro e novo) de concretista¹⁷⁴.

Araújo, assim como a grande parte dos críticos, aponta o espetáculo *21* pela “soltura” da movimentação, destacando uma “ginga brasileira”, ao mesmo tempo em que reconhece que existe naqueles movimentos uma sólida base de codificações da dança acadêmica.

¹⁷² FESTIVAL de Arte de São Cristovão. Grupo Corpo. **O Capital**. Ano II, n. 16, out. 1992.

¹⁷³ ARAÚJO, Celso. Grupo Corpo continua na crista da onda. **Jornal de Brasília**, 1992.

¹⁷⁴ Ibid.

De forma geral, as matérias sobre *21*, no ano de sua estreia, exerceram muito mais uma função publicitária e informativa sobre o trabalho do grupo do que uma análise da obra em estreia. Em síntese, as matérias sobre *21* vieram acompanhadas com uma apresentação da companhia, sua importância para a dança no país, a agenda nacional e internacional, o trabalho em equipe, bem como a grande estabilidade financeira conseguida através do patrocínio. É como se os críticos, em sua grande maioria, partissem do princípio que seus leitores não conheciam a história do Grupo Corpo. Em seu conjunto essas matérias aproximaram-se em algumas interpretações. Por exemplo: apresentam os profissionais ligados ao grupo explicitando suas funções; expõem os elementos dos espetáculos com uma intenção fortemente explicativa, ou seja, as cores, o formato, a ideia central destes; consagram o grupo como “melhor companhia do país”¹⁷⁵.

Os críticos que se debruçaram com um olhar mais atento para a obra em estreia, pontuaram elementos como “soltura”, “espontaneidade”, “baixo teor acadêmico”, “sensualidade” e alguns deles chegaram até a mencionar uma “brasilidade”, porém “com sutileza, sem rançosidade.” Vale ressaltar, no entanto, que esses elementos já vinham sendo pontuados em obras anteriores ao espetáculo *21*, conforme o demonstram as críticas referentes aos espetáculos produzidos ainda na década de 1980.

Sobre *Bachiana*, (1986), espetáculo que teve como motivação uma homenagem ao compositor Heitor Villa-Lobos, a crítica Ana Michaela pontua:

¹⁷⁵ Sobre a formação desses profissionais que escreveram sobre a Companhia nos jornais, é válido lembrar que nem todos possuem formação na área cultural ou dedicam-se exclusivamente à escrita da dança. A grande maioria são colunistas dos jornais e escrevem sobre assuntos gerais para estes. Dos críticos mencionados apenas Ana Francisca Ponzio, Marcello Castilho Avellar e Nayse Lopes dedicam-se exclusivamente à crítica de dança. Ana Francisca Ponzio é jornalista desde 1986, atuou no *Jornal da Tarde*, *O Estado de S. Paulo* e *Revista Bravo!* Atualmente é crítica de dança da *Folha de S. Paulo* e *Valor Econômico*, escrevendo também publicações para a revista *Dance Magazine*, editada em Nova York. Já realizou curadorias em eventos de dança e no momento também participa do programa de televisão *STV Na Dança*. Marcelo Avellar é crítico de dança no *Estado de Minas*, escreve também ocasionalmente sobre teatro e cinema. É professor de teatro. Nayse Lopes é jornalista, crítico de dança pelo *Jornal do Brasil*, participa de vários eventos de curadoria em dança.

Em “Bachiana”, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), com a música “Bachiana Brasileira nº 3”, o coreógrafo Rodrigo Pederneiras transparece com mãos de mestre que domina sua arte-ofício em cada gesto dos bailarinos. Ele brinca sem preconceitos com as sequencia de movimentos, passando das formas mais acadêmicas às mais despojadas com a mesma intensidade. As cabeças dos bailarinos, soltas ao som do vento, e a flexibilidade de suas colunas vertebrais dão uma personalidade atual a essa coreografia e uma demonstração de profunda entrega. [...] Sem a utilização de estereótipos, o clima tropical aparece nessa coreografia, através das cores e efeitos da iluminação, que consegue trazer ao palco de maneira sutil o colorido das matas brasileiras, onde os bailarinos podem representar a vida pulsando, em uma exaltação à natureza¹⁷⁶(grifo nosso).

No *Jornal do Brasil* Marcus Góes, em 1987, ao analisar algumas obras de Rodrigo Pederneiras, avalia que este coreógrafo conseguiu desenvolver uma linha de trabalho com “marca própria”:

Rodrigo Pederneiras cria sob dois padrões definidores: em primeiro lugar, uma fundamental musicalidade. Toda sua obra se baseia no casamento da música e da coreografia em elaborada e nunca óbvia correspondência, o que leva a encantadoras filigranas e inusitadas surpresas. Em segundo lugar, Rodrigo se vale de variadíssimo arsenal de passos de dança e os desenvolve com enorme capacidade de imaginação e criatividade. É comum em suas obras uma rotineira pirueta em arabesque ou um porté convencional chegarem a uma terminação diametralmente oposta à que se esperava, o que leva o espectador a uma sensação de ludicidade que o alegra e sensibiliza¹⁷⁷ (grifo nosso).

Como pôde ser evidenciado, uma série de características apontadas pelos críticos sobre a obra *21* fizeram também parte de observações sobre *Bachiana* (1986), características que passaram também a ser vistas como “marca” do coreógrafo¹⁷⁸. Em diálogo estreito com

¹⁷⁶ MICHAELA, Ana. Corpo homenagem Bach e Villa-Lobos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 nov.1986. Ilustrada.

¹⁷⁷ GÓES, Marcus. Nasce um estilo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 02, 12 maio 1987.

¹⁷⁸ Ainda sobre a obra “Bachiana” e suas características, consultar:

esta documentação, percebe-se que as críticas jornalísticas vinham, no final da década de 1980 e a cada nova produção, destacando a “liberdade criativa” das coreografias e a independência destas em relação à técnica do balé clássico.

Sobre a coreografia *Uakti*, de 1988, destaca-se a apreciação de José Carlos Camargo:

Uakti é uma coreografia estranha. Minutos depois que os bailarinos do Corpo começam a movimentar, o espectador [...] procura, em vão, referências de outros trabalhos de Rodrigo Pederneiras [...] Não há saias longas nem pernas que ultrapassam a altura da cabeça de quem dança. Não há entradas e saídas do elenco – todos estão o tempo todo no palco – nem braços em segunda posição. [...] Pederneiras está se renovando. [...] O chão é usado com sabedoria para criar “efeitos especiais” e não há abusos de piruetas [...] ¹⁷⁹(grifo nosso).

Se nas referências ao espetáculo *Bachiana* (1986) os críticos observaram, nos passos codificados do balé, terminações e elaborações diferenciadas do usual, na matéria exposta acima sobre a obra *Uakti* (1988), o crítico chega a ressaltar até mesmo uma ausência destas codificações gestuais como o uso de “pernas altas”, braços em “segunda posição” e execução de inúmeras piruetas ¹⁸⁰.

LOPEZ, Rui Fontana. A cintilante arte do Corpo. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 19, 20 maio 1986.

VALIM, Acácio Jr. O reencontro do prazer. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 maio 1986. Caderno 2, p. 4.

¹⁷⁹ CAMARGO, José Carlos. Inovação e ousadia caracterizam o novo espetáculo do Grupo Corpo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 out 1988. Ilustrada, p. E 2.

¹⁸⁰ Na dança acadêmica existe um grande número de passos codificados que são utilizados para a incorporação de técnicas corporais, no intuito individual de cada companhia e/ou profissional da dança adequar o corpo de seus bailarinos a um ideal de movimentação. Geralmente, a técnica do balé é considerada pelos profissionais da dança como técnica “base”, acreditando ser esta técnica que “melhor” prepara e forma um bailarino, questão que vem sendo revista. Em sua configuração o balé trabalha bastante com os membros, braços e pernas, ao contrário da dança moderna, cujo foco se concentra no tronco. Portanto, quando o crítico faz referência a “pernas altas”, “piruetas” ele está fazendo menção a um código estabelecido na técnica do balé. A “segunda posição” que o autor menciona é também uma codificação da técnica do balé que possui (tanto para as pernas, quanto para os braços) cinco configurações: 1º, 2º, 3º, 4º e 5º posições, seguidas em ordem pelo grau dificuldade.

Também sobre *Três Concertos*, espetáculo de 1991, o despojamento é ressaltado:

Rodrigo desta vez surpreende com um novo corte no ritmo do seu trabalho. Sem se preocupar com a continuidade, trilha o caminho que tem a sua frente naquele exato momento. [...] A coreografia de Rodrigo se situa no mesmo nível de despojamento, ao mesmo tempo que se alia ao humor e a estonteantes movimentos corporais. [...] Rodrigo cria gestos e movimentos únicos e dá ao xaxado e à lambada uma nova concepção. Ao brincar com a dança, o coreógrafo empresta maior amplitude às suas invenções e faz com que praticamente cada nota da música seja preenchida por um movimento¹⁸¹ (grifo nosso).

Também sobre a montagem de *Variações Enigma* (1991) e *Três Concertos* (1991), a *Folha de S. Paulo* publica:

O Grupo Corpo promete surpreender de novo. Depois de emocionar o público com a beleza de “Missa do Orfanato” (89), e desconcertá-lo com a grandiosidade de “A Criação” (90), a companhia muda outra vez o registro. estreia hoje “*Variações Enigma*”, um balé que tem como base não a música, mas a vontade de brincar, o bom humor e a diversão. [...] Também a movimentação dos bailarinos está diferente, mais solta. Um alívio para aqueles que vêm na perfeição absoluta das formas criadas pelo coreógrafo uma camisa-de-força, uma armadilha coreográfica disfarçada. [...] “*Variações Enigma*” vai mais longe. “A linguagem é absolutamente livre; Rodrigo soltou qualquer tipo de amarra que ele pudesse ter ainda com a dança”, diz Paulo Pederneiras. Nesta peça, Rodrigo Pederneiras trabalha exatamente sobre a partitura. Usa movimentos extremamente rápidos e ironiza a própria dança, a técnica e a linguagem do ballet. E apesar de as duas montagens terem o humor como característica marcante, Paulo Pederneiras salienta que a abordagem é diferente. [...] A primeira (*Três Concertos*) é absolutamente literal, mas com liberdade. *É um vale tudo, aparecem até o xaxado e a lambada*, diz Paulo. Rodrigo e Paulo não querem contar muito, entregar o

¹⁸¹ LARA, Cristiana. Emoção em cada movimento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 out. 1991. Caderno B

jogo. Querem mesmo que o público se surpreenda. Segundo eles, a resposta da platéia na estreia, na última semana em Belo Horizonte, foi mais entusiasta que a da “Missa” – hoje a montagem mais cultuada da dança brasileira¹⁸².

E ainda pela *Folha de S. Paulo*, Palomino ressalta:

*O coreógrafo nunca foi tão longe, ao quebrar a estrutura dos movimentos do ballet clássico (base de seu vocabulário). Antes, isso era feito nos movimentos de ligação, sobretudo através do uso de braços e saltitos. Em “Três Concertos”, Pederneiras põe o corpo todo, e a qualquer instante, para brincar com o ballet. Por exemplo, ao som de Telemann, um xaxado vira um pas-de-bourré (passo básico da dança clássica); dançarinos executam uma variação inteira com a mão na cintura, ou um adágio traz mulheres seguradas como colunas, em movimentos pendulares*¹⁸³.

Como se percebe, a crítica referente aos espetáculos do final da década de 1980 e início dos anos de 1990 – destacando *Bachiana* e *Carlos Gomes Sonata* (1986), *Uakti* (1988), *Variações Enigma* e *Três Concertos* (1991) – ressalta uma estrutura de movimentação e mesmo de concepção de espetáculo que foram consideradas pela bibliografia como características pautadas a partir do espetáculo *21* (1992). Dessa forma, ao elegerem o espetáculo de 1992 como marco inaugural desta concepção estética, os que escreveram a trajetória da companhia, ou seja, sua biografia, perderam a noção de processo, inaugurando uma noção de ciclos para a trajetória do Grupo Corpo, chegando a dividir, periodizar e atribuir marcos estéticos para algumas obras. Essa visão apresenta-se um tanto frágil na medida em que desconsidera as conjunturas e processos que possibilitaram determinadas escolhas estéticas e sua efetivação. Assim, por meio da documentação de que dispomos, foi possível interpretar o trabalho coreográfico do Grupo Corpo

¹⁸² PALOMINO, Érika. Grupo Corpo promete desencontrar da música e surpreender o público. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 5-1, 11 out. 1991.

¹⁸³ PALOMINO, Érika. Corpo faz revoluções em sua trajetória. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 5-2, 17 out. 1991

com suas características estéticas em construção, definidas ao longo de um processo e não como um “marco inaugural”.

Ao explicar a trajetória estética do Grupo Corpo em blocos, os que escreveram sobre o grupo perdem a singularidade de cada obra e suas respectivas propostas. Acreditamos que a intenção da companhia até este momento não foi criar uma unidade em seu repertório artístico, muito pelo contrário, pois, analisando esses espetáculos, percebemos que foram dados vários vieses, temáticas e linguagens para os trabalhos realizados.

A COMPANHIA, A CRÍTICA E A APROPRIAÇÃO DE UM CONCEITO

Após a estreia de *21*, o Grupo Corpo trouxe para seu repertório uma série de trabalhos que tiveram, de maneira mais direta, associações com a cultura brasileira, como *Nazareth* (1993), *Parabelo* (1997), *Benguelê* (1998). Intercaladas a estas, o grupo, num outro viés, também apresentou *Sete ou Oito Ensaios para um Ballet* (1994) e *Bach* (1996).

Em *Nazareth* a companhia trabalhou com partituras musicais do compositor Ernesto Nazareth, reformuladas e executadas por José Miguel Wisnik. A trilha evidencia a circularidade entre o erudito e o popular existente nas obras do compositor brasileiro¹⁸⁴. Em 1993 o

¹⁸⁴ O maxixe foi um ritmo cheio de sensualidade que contagiava os salões cariocas do começo do século XX, marcado pelo requebrado dos quadris, pelas imprevisíveis meias-voltas e movimentos parafusos dos casais, sendo uma dança malvista pelos conservadores. Naqueles tempos, a fim de amenizar o impacto moralista da recepção de suas obras, compositores como Ernesto Nazareth tratavam de temperar seus maxixes com a polca, um ritmo europeu mais recatado e muito mais tolerado nos salões brasileiros desde o século XIX. A movimentação da coreografia se inspira justamente neste universo circular da dança de salão com a dança acadêmica, revelando um trabalho coreográfico muito mais “solto” que o espetáculo anterior, com um balanço no quadril mais acentuado, uma leveza nos membros e movimentos muito circulares de braços. Os *duos* (dança de dois) são pontos chaves nesta obra, na medida em que revelam a estrutura das danças de salão, porém reformuladas em passos mais virtuosos da dança acadêmica como *grand battemans*, “salto martelo”, piruetas duplas e triplas e pegadas muito bem elaboradas pelo coreógrafo. Também como fonte de inspiração e não motivo ou temática da obra, foi utilizado um poema de Machado de Assis chamado *O homem célebre*, que faz referência justamente a um artista que também trabalha entre esses dois trânsitos, erudito e popular. Não apenas o maxixe e a polca foram trabalhados na trilha, mas também outros ritmos foram citados sutilmente, como o samba, por exemplo. Sobre as referências a esse espetáculo no ano de sua estreia consultar:

trabalho *Nazareth* é visto pela crítica como um trabalho independente, ou seja, a obra não é comparada com as produções anteriores da companhia e nela a brasilidade é ressaltada com maior entusiasmo.

No ano seguinte assiste-se à estreia de *Sete ou Oito Ensaios para um Ballet*. A intenção do espetáculo, segundo o coreógrafo, era trazer para o palco a ideia do minimalismo (obter o máximo com o mínimo), por isso o convite ao compositor minimalista Philip Glass, com a execução e arranjo feitos por Marco Antônio Guimarães e o grupo instrumental Uakti¹⁸⁵. As posições dos que analisaram este trabalho são distintas. Há aqueles que defendem que ele não difere muito de trabalhos anteriores, mas também os que percebem a obra como uma “ruptura” por apresentar algo muito novo.

Bach (1996), por sua vez, trabalha com a música de Johann Sebastian Bach, executada também por Marco Antônio Guimarães e o Uakti, marcando a quinta parceria da companhia com estes profissionais¹⁸⁶. No que diz respeito à recepção por parte da crítica, os três jor-

PALOMINO, Érika. Grupo Corpo volta com rebolado brasileiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 abr. 1993. Ilustrada.

PIMENTA, Angela. Entre o pudor e o pecado. **Veja**, São Paulo, p. 97, 29 abr. 1993.

¹⁸⁵ O cenógrafo Fernando Velloso e a figurinista Freusa Zechmeister buscaram na corrente minimalista da pintura americana as listras verticais, mas as transportaram para o contexto brasileiro quando utilizaram as cores representantes do nosso país, o verde, o azul e dois tons de amarelo. A base da iluminação era a luz branca. A movimentação dos bailarinos era ressaltada pela repetição constante, por deslocamentos retos e paralelos, mas também uma gestualidade sensual. Sobre a recepção do trabalho no ano de sua estreia consultar:

MEDEIROS, Jotabê. Grupo Corpo prepara nova montagem com Philip Glass e Uakti. **O Estado de S. Paulo**, no universo barroco, explorando as cores dourado, azul e prata, e a criar um figurino emborrachado em um tom despojado, ao mesmo tempo moderno. Sobre as referências desta produção no ano de sua estreia consultar: AVELAR, Marcello Castilho. A delirante estreia de “Bach”. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 17 set. 1996.

BRAGATO, Marcos. Grupo chega à Europa pela porta da frente. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 8 C, 17 jul. 1996.

KATZ, Helena. Grupo despeja beleza de “Bach” em Lyon. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 set. 1996. PONZIO, Ana Francisca. Grupo Corpo estreia em teatro francês com releitura de Bach. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 set. 1996. Ilustrada, p. 1.

São Paulo, 28 abr. 1994. Caderno 2, p. D 2.

NEUFVILLE, Jean-Yves de. Grupo Corpo cria minimalismo barroco. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 03 jun. 1994. Caderno 2, p. D 10.

PALOMINO, Érika. Grupo evolui com montagem conceitual. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 jun. 1994. Ilustrada, p. 5-6.

¹⁸⁶ O espetáculo *Bach* trabalhou com dois planos. No plano alto os bailarinos dançavam seguindo sobre diversas hastes que desciam do teto. Essa forma de cenografia fez a produção lembrar do instrumento sonoro órgão, o que levou a companhia, ao apoiar-se na música do compositor Johann Sebastian Bach, a desenvolver uma pesquisa

nais que publicaram sobre o espetáculo consideraram que a estrutura de movimentação era um desenvolvimento da “linguagem do Grupo Corpo”, que se iniciou em *21* e marcou seus últimos trabalhos. Sendo assim, a obra foi, em geral, vista a partir de *21*, *Nazareth* e *Sete ou Oito Ensaios para um Ballet*. Ana Francisca Ponzio, pela *Folha de S. Paulo*, chega a mencionar que talvez essa proximidade na estética da companhia fosse dada pela constante parceria com Marco Antônio e Uakti, sugerindo que talvez o grupo pudesse fazer novas parcerias para promover uma diversidade em seu repertório.

Parabelo (1997) faz referência ao universo nordestino e, assim como no espetáculo anterior, a música é o ponto chave para a inspiração da obra¹⁸⁷. Sobre este espetáculo os críticos se posicionam quase

¹⁸⁷ A temática foi sugerida pelos compositores da trilha, José Miguel Wisnik e Tom Zé, e nela eles trabalharam com xaxado, baião, zabumba e sanfona, permitindo ao coreógrafo uma alusão a tais danças. Talvez este seja o espetáculo que represente mais diretamente a cultura de nosso país. Com alusões mais explícitas, *Parabelo* traz em toda sua produção, como trilha, cenografia, iluminação e figurinos, um imaginário da cultura nordestina. Os elementos cênicos fornecem leituras para o espectador por meio das cores, texturas e formas. Na cenografia o barro é exposto por cinco esculturas de cabeças gigantes suspensas no fundo do palco. Em um segundo momento o cenário torna-se mais realista, trazendo exposições de fotos gigantes de ex-votos e retratos de famílias, tão comuns nas casas simples do interior brasileiro. As cores, tanto da iluminação quanto dos figurinos, são fortes e “quentes”, como o vermelho, laranja e amarelo. Assim como nos outros espetáculos do Grupo Corpo, a base é popular, porém dá-se um tratamento bem contemporâneo ao tema, fugindo de estereótipos e do folclorismo. Na verdade são feitas alusões sutis tanto na movimentação quanto nos outros elementos do espetáculo. É curioso notar que a cultura do nordeste sempre serviu para representar a cultura brasileira de forma mais geral, tanto na literatura, quanto no cinema e na televisão por meio das telenovelas. Sobre as críticas que analisam *Parabelo* a partir das obras anteriores, consultar:

AVELAR, Marcello Castilho. A popularidade do Corpo no topo. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 19 set. 1997.

BRAGATO, Marcos. Grupo Corpo une opostos em ‘Parabelo’. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 set 1997. SP Variedades, p. 3 C.

COSTA, Michelle Borges da. “Parabelo” dá ginga e liberdade ao Corpo. **O Tempo**, Belo Horizonte, 16 set. 1997.

GHIVELDER, Debora. O brilho do sertão. **Veja** – Rio, p. 100, 24 set. 1997.

HELIODORA, Barbara. Grupo Corpo mostra evolução em obra inspirada. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 set. 1997.

KATZ, Helena. Parece fácil. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 set. 1997.

_____. Corpo revela a vanguarda nas festas populares. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 set. 1997. LÓPES, Nayse. A brasilidade numa viagem sem clichês. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 set. 1997. Também sobre referências gerais a *Parabelo*, consultar:

AVELAR, Marcello Castilho. Genialmente despudorado. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 06 dez. 1998. KATZ, Helena. Coreografia incorpora novidades tecnológicas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 set. 1997.

que em unanimidade pelo teor de “brasilidade”. A obra também foi analisada a partir das produções anteriores do grupo.

Benguelê, assim como o espetáculo anterior, tem por fonte de inspiração a cultura popular, chegando a evocar raízes africanas e árabes, culturas que influenciaram principalmente a dança e a música brasileiras¹⁸⁸. A trilha foi composta e executada por João Bosco. Os críticos também analisam esta obra a partir das obras anteriores da companhia e assim destacam-na como um “refinamento” do trabalho de Rodrigo Pederneiras. A crítica tende a considerar, a partir mais especificamente do espetáculo *21* (1992), o trabalho do coreógrafo como um caminhar evolutivo, na medida em que, segundo eles, usa células de obras anteriores, porém aperfeiçoando-as, como se cada trabalho fosse melhor trabalhado que o anterior.

_____. ‘Parabelo’ transfigura erudito em popular. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 set. 1997. CORPO dança Nordeste em “Parabelo”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 nov.1997. Ilustrada. MUNIZ, Alethea. Referências do nordeste. **Correio Brasiliense**, Brasília, s/d.

PALOMINO, Érika. Corpo assume o Nordeste. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 set. 1997. Ilustrada.

_____. Grupo Corpo celebra cultura popular. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 set. 1997. Ilustrada.

PONZIO, Ana Francisca. Tom Zé e Wisnik compõem para o Corpo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 fev. 1997. Ilustrada

¹⁸⁸ Benguelê, que possivelmente significa “saudade de Benguela” – uma região da Angola – explora também xaxados, xotes, ladainhas, samba e movimentações afro, porém, como em todos os trabalhos do Grupo Corpo, sem alusões muito diretas. Sobre as análises que o consideraram como um “trabalho coreográfico evolutivo” a partir das obras anteriores, consultar:

AVELAR, Marcello Castilho. Mais brasileiros que nunca. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 31 out. 1998. KATZ, Helena. Chegou o ‘Benguelê’ do Grupo Corpo e de João Bosco. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 out. 1998.

_____. ‘Benguelê’ revela a escuta evolutiva de Rodrigo Pederneiras. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 nov. 1998.

LÓPES, Nayse. Êxtase cênico ao som de João Bosco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 nov. 1998.

PONZIO, Ana Francisca. Grupo Corpo dialoga com influência afro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 out. 1998. Ilustrada.

_____. Corpo retrata cultura afro em “Benguelê”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 nov. 1998. Acontece. Sobre referências gerais no ano de sua estreia, consultar:

HELIODORA, Barbara. A ginga erudita. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1998.

PONZIO, Ana Francisca. Cenografia opta pela descrição. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 out. 1998. Ilustrada.

_____. Bosco faz caldo antropológico. **Folha de S. Paulo**, São Paulo 29 out. 1998. Ilustrada.

Em síntese, a crítica jornalística passa a analisar e explicar as obras do Grupo Corpo, na década de 1990, a partir de parâmetros da obra do ano anterior. Seus discursos vão convergir no sentido de considerarem a obra do Corpo como consolidadora de uma linguagem, “marca registrada”, “vocabulário próprio”, evidenciando, ainda, algumas tendências estéticas, sobretudo no que se refere ao trabalho coreográfico: movimentação mais “solta”, exploração do quadril, molejo e ginga. Ao evidenciarem tais movimentações, os críticos vieram, em seu conjunto, olhando essas como características gestuais brasileiras e forjando para as obras do Corpo o que ficou reconhecido por “brasilidade” na dança acadêmica. Mesmo espetáculos como *Bach e Sete ou Oito Ensaios para um Ballet*, cuja temática e intenção não foram a apropriação deste imaginário, tiveram sua movimentação justificada pela “brasilidade”, convergindo para uma unidade estética nas obras do Corpo. A partir deste momento, daremos voz à companhia para entendermos de que maneira ela apropria do conceito “dança brasileira”.

Em um primeiro momento, ao entrarmos em contato com depoimentos do coreógrafo Rodrigo Pederneiras sobre a “brasilidade” da Companhia, observamos que o seu olhar sobre essa “dança brasileira” se modifica de acordo com o contexto em que se encontra. Em início da década de 1990, o coreógrafo afirma que “tudo o que se produz aqui em termos de dança é balé nacional”¹⁸⁹, revelando em seu discurso que para ele não existia exatamente um interesse em procurar uma “brasilidade” em dança e que, muitas vezes, esse conceito até atrapalhou suas obras no sentido em que havia, no Brasil, uma cobrança muito rigorosa de se “fazer dança brasileira”, “com motivo e temática brasileira”, e que “isso não me pegava”.

Analisando os projetos da companhia, por meio da documentação de que dispomos, verificamos que muito deles não foram concluídos, ou melhor, tomaram outros rumos. Por exemplo o projeto que tinham para o ano de 1997 era montar um espetáculo chamado *I Ching*, baseado na música de Marco Antônio Guimarães, sobre o livro

¹⁸⁹ SANTOS, Jorge Fernandes dos. **BH em cena:** teatro, televisão, ópera e dança na Belo Horizonte. Belo Horizonte: Del Rey, 1995, p. 184.

das mutações chinês. A partitura chegou a ser composta, baseada em hexágonos e trigramas. Segundo o coreógrafo, a ideia era fazer um trabalho “mais ou menos sobre o acaso”. A companhia tinha até projetado alguns elementos cênicos, como, por exemplo, um gigantesco pêndulo sobre o palco¹⁹⁰. Entretanto, houve mudança de planos no repertório do grupo, pois o projeto *I Ching*, que seria apresentado no ano seguinte a *Bach*, cedeu lugar para *Parabelo*, espetáculo que buscou abordar mais diretamente a cultura popular. Isso nos faz levantar uma questão: até que ponto esta “estética brasileira” fez parte de um projeto? Até que ponto o conceito forjado pela crítica e resgatado pela bibliografia também não foi apropriado pela companhia?

Em toda a bibliografia e depoimentos da companhia não se encontra a informação de que isso foi parte de algum projeto. Devemos levar em consideração também que espetáculos como *Sete ou Oito Peças para um Ballet* e *Bach* não tiveram por temática e inspiração a cultura brasileira, mas, ainda assim, por sua movimentação, a crítica os classificou como “brasileiríssimos”.

O que estamos considerando, portanto, é que a obra de arte não possui sentido fixo, o que existe é uma interação direta entre a arte e seu meio social e, dessa forma, não podemos deixar de considerar as interligações artista/público, artista/crítica, artista/instituições. A criação artística não pode ser encarada como um processo autônomo, advindo apenas do criador, mas, pelo contrário, se dá em várias instâncias sociais.

Se num primeiro momento Rodrigo Pederneiras considerou que o tema da identidade nacional na dança atrapalhava seu trabalho, em momento posterior seu olhar é redimensionado, pois, ao ser questionado por que não acreditava em uma linguagem brasileira na dança, responde:

Na verdade, eu acho que tô mudando um pouco o meu conceito. Na verdade, antes de tentar buscar esse tipo de coisa, eu acho que o que acontecia era o seguinte: era muita cobrança de você não fazer dança brasileira, você tinha que fazer dança

¹⁹⁰ RATTNER, Jair. Grupo Corpo começa sua turnê ibérica. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 mar. 1995. Ilustrada, p. 5-5.

brasileira. [...] Era uma coisa que não me pegava. O que era chamado dança brasileira, tinha que ter motivo, temática e eu acho que o veículo era errado. Não adiantava eu fazer um tema completamente brasileiro e fazer *pas-de-burré*, pirueta. Eu acho que o veículo era outro e eu não percebia isso e por acaso eu tô começando a descobrir o veículo por outra forma, eu acho que pode haver uma dança brasileira, mas a gente tá engatinhando, falta muito a caminhar [...]¹⁹¹ (grifos nosso).

Também se, num primeiro momento, o coreógrafo, ao ser questionado sobre o uso de pesquisas com danças populares, afirma “não costumo fazer essas coisas”¹⁹², em um outro momento ele re-considera: “...eu sinto um pouco que se a gente consegue aproveitar certos momentos da dança popular, certos passos e brincar com eles, você vai desenvolvendo uma estrutura que mais tarde ela pode ser montada de uma maneira nova, recriada...”¹⁹³.

O que percebemos é que o discurso do coreógrafo é reelaborado a partir do diálogo e apropriação de interpretações do processo de recepção da sua obra, em específico da crítica jornalística e bibliográfica.

Existe na dança, como em qualquer obra de arte, um campo de ações que não são apenas estéticas, mas também econômicas, políticas, ideológicas e simbólicas, todas elas intrincadas em uma relação circular. Não se compreende a obra se todos estes aspectos não são analisados. São sentidos construídos que às vezes escapam aos referidos artistas e talvez ao seu próprio tempo, pois essas construções têm historicidade.

É bastante claro que a “brasilidade” na dança exerce um diálogo com o seu tempo e com os grupos sociais que se apropriam deste conceito. O termo “dança brasileira”, mesmo no Grupo Corpo, na

¹⁹¹ PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Roda Viva**. Entrevistadora: Mona Dorf. São Paulo: TV Cultura, 03 nov. 1997. Debate realizado no programa Roda Viva com a participação de Érika Palomino, Helena Katz, Ivaldo Bertazzo, José Miguel Wisnik, J. C. Medeiros e J. C. Violla.

¹⁹² PEDERNEIRAS, Rodrigo. Grupo Corpo, o sucesso de um trabalho em equipe. **Dança & Cia**, São Paulo, ano II, n. 04, p. 14-18, out./nov. 1999. Entrevista concedida a Daniele Monteiro.

¹⁹³ PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Roda Viva**. Op. cit.

década de 1990 remete a outras representações e significações que aquelas reveladas nos anos de 1970. Dessa forma, conforme Chartier,

[...] não há uma estabilidade de sentido dos mesmos objetos ou das mesmas práticas, quando mudamos contextos em que estas práticas são efetivadas. Por detrás do discurso, em sua estabilidade, ou por detrás da prática, em sua homogeneidade, quando os atores mudam, quando as relações mudam, se impõem novas significações. Abordar as descontinuidades culturais é uma lição fundamental que deve ser entendida contra toda forma de universalização, demasiado apressada e um tanto míope¹⁹⁴.

Existia uma predisposição, mas o conceito foi revelado e apropriado posteriormente. O conceito de “brasilidade” passa a ser apropriado por toda a bibliografia do Grupo Corpo e por ele próprio, que acaba redirecionando sua obra.

A DESCONSTRUÇÃO DE UM MARCO E A VISÃO DE UM PROCESSO

Por meio da documentação levantada foi possível perceber que a trajetória da Companhia de Dança Grupo Corpo e seu trabalho coreográfico faz parte de um processo artístico que vem se desenvolvendo desde a década de 1980 e, diferentemente do que se supôs, não é fruto de um marco, nem tampouco de uma escolha autônoma. Tal

¹⁹⁴ CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: ARTMED, 2001, p. 28.

Utilizamos o conceito de “apropriação” à luz dos estudos do historiador Roger Chartier. Segundo ele, “O termo é interessante; permite vincular as duas dimensões etimológicas que estão presentes nele: apropriar-se é estabelecer a propriedade sobre algo; e, desta maneira, o conceito de apropriação foi utilizado por Michel Foucault para descrever todos os dispositivos que tentam controlar a difusão e a circulação dos discursos, estabelecendo a propriedade de alguns sobre o discurso por meio de suas formas materiais. E existe a apropriação no sentido da hermenêutica, que consiste no que os indivíduos fazem com o que recebem, e que é uma forma de invenção, de criação e de produção desde o momento em que se apoderam dos textos ou dos objetos recebidos. Desta maneira, o conceito de apropriação pode misturar o controle e a invenção, pode articular a imposição de um sentido e a produção de novos sentidos... [...]”. *Ibid.*, p. 67.

Acreditamos que, no caso do nosso objeto de pesquisa, a segunda acepção é mais adequada.

constatação nos leva ao seguinte questionamento: por que, então, a necessidade de os “historiadores” da dança fundarem um marco inaugural para essa estética? Quais os pressupostos que os levaram a eleger *21* e não outro espetáculo?

Primeiramente, essa questão pode ser explicada, em parte, pela própria maneira como a história é pensada e ensinada. Principalmente no que diz respeito à história da arte, há uma certa tendência de oficializar datas, fatos e nomes, perdendo-se a noção de todo o processo e contexto que possibilitaram aquelas escolhas e construções.

Para compreender a “brasilidade” que a crítica tanto atribui ao Grupo Corpo, devemos nos voltar para a relação de três fatores: o patrocínio, a música e o mercado externo.

O patrocínio viabilizou que a companhia voltasse, na década de 1990, a trabalhar com trilhas sonoras especialmente compostas, assinando repertórios com grandes músicos brasileiros, como Arnaldo Antunes, João Bosco, José Miguel Wisnik, Marco Antônio Guimarães (Uakti) e Tom Zé.

Não pretendemos, neste momento, nos deter em uma análise musical, mas reforçar que existe uma relação muito direta entre dança e música e o que acontece, fundamentalmente, é que as trilhas compostas por autores brasileiros, assim como suas imagens, contribuem para reforçar significados para as obras do Grupo Corpo e, em específico, para a pesquisa coreográfica de Rodrigo Pederneiras¹⁹⁵.

O patrocínio da empresa Shell possibilitou também que o grupo realizasse turnês mundiais e a leitura que se faz da obra fora do país é, sem sombra de dúvida, muito importante para criar interpretações sobre ela, pois condensa a ideia de “genuinamente brasileira”, “hibridação”, entres outras leituras. A companhia se apresenta nos melhores festivais e eventos mundiais da dança, sendo destaque nos grandes jornais impressos, onde há um consenso sobre seu trabalho.

Fazendo uma relação com o contexto, deve-se lembrar que a década de 1990 se caracteriza por uma política neoliberal, começa-se a produzir bens que possam ser consumidos mundialmente, inclusive bens culturais. Em meio a essas mudanças, inicia-se uma expansão no

¹⁹⁵ Esse assunto será aprofundado no 3º capítulo.

mercado da dança, principalmente no mercado externo. Passa a haver um grande interesse no exterior pela arte produzida no Brasil, sob um discurso apoiado na alteridade, valorização e reconhecimento da cultura do outro. E também, pela própria visão equivocada do processo de globalização, pela qual passa-se a acreditar ilusoriamente que os bens culturais poderiam circular no mercado mundial como iguais, sem relação de poder. São inúmeros os eventos realizados em outros países que trazem como pano de fundo a cultura brasileira. Os próprios artistas que desenvolvem uma pesquisa na “língua cultural brasileira” têm lá grande visibilidade e reconhecimento. A marca *made in Brazil* no mercado cultural passa a ser, em grande medida, um produto valorizado e vendável¹⁹⁶.

No Brasil, no decorrer da década de 1990, houve também uma expansão na área dos patrocínios culturais, viabilizada pela legislação de renúncia fiscal proposta de início pelo governo Sarney no final da década de 1980. É interessante, dessa forma, perceber tanto a viabilidade econômica de se patrocinar atividade artística na década de 1990, quanto a viabilidade da relação de imagem que ocorre entre ambos: patrocinado e patrocinador. No caso do Grupo Corpo, a relação com sua identidade nacional passa a ser um negócio viável.

Em 2000, quando a Shell, por motivos circunstanciais, rompeu com o patrocínio, outro empreendedor, a Petrobrás, assinou no mesmo ano um contrato com a companhia, afirmando o gerente de marketing da BR:

[...] Namorávamos esse acordo há quase um ano e agora conseguimos efetivá-lo. [...] O Corpo faz praticamente 60% de suas apresentações na Europa e nos Estados Unidos, uma característica que agrada à Petrobrás, que tem interesse fora do país. [...] A Petrobrás investe em qualidade de vida, competitividade e na brasilidade, isto é, valoriza grupos nacionais que dão certo¹⁹⁷ (grifo nosso).

¹⁹⁶ Entre os eventos internacionais de dança que tiveram por temática a cultura brasileira destaca-se: Festival de Dança *Aquarela do Brasil*, realizado em Lyon-França, 1996.

¹⁹⁷ DUNDER, Karla. Grupo Corpo recebe R\$1,5 milhão de patrocínio. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 jul. 2000. Caderno 2.

Para o coreógrafo Rodrigo Pederneiras, “esse é um acordo que tem tudo para dar certo, um casamento feliz, uma vez que a Petrobrás e o Grupo Corpo falam a mesma língua”¹⁹⁸.

Como se sabe, as diretrizes de patrocínio cultural da Petrobrás apontam para um foco na cultura brasileira. De fato, mais de 90% dos patrocínios são consagrados a manifestações brasileiras ou que tenham relação com o país¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Também o cinema nacional, depois de um longo período de dificuldade econômica e de produção, assistiu na década de 1990 um significativo retorno das produções, viabilizada, sobretudo, pelas mudanças da política cultural. Essas trouxeram a crença de que poderia ser possível produzir cinema brasileiro para o mercado externo. Os filmes trouxeram para as telas, de maneira geral, justamente a predominância de temas sobre o Brasil, ainda que esteticamente estas produções tivessem como ponto de partida a lógica do cinema norte-americano, fato observado também na dança: Ana Mondini (*Forró for All*, 1993), Márcia Milhazes (*Santa Cruz*, 1996), Leonora Lobo (*E Sonha Lobato...*, 1997), Henrique Rodovalho (*Registro*, 1997), Mário Nascimento (*Aerê*, 1998). Vale observar que as produções em dança também buscaram uma circulação fora do país. José Mário Ortiz, fazendo um estudo sobre o cinema e a produção nacional, defende que as produções artísticas contemporâneas fazem parte de uma sociedade global, onde existe uma forte interdependência da ação global com a local, *marca da experiência da modernidade globalizada*. E que essa relação do global e o local diz respeito tanto à forma de produção e política cultural, quanto de padrão de linguagem estética. “Atualmente, não é mais possível, diante de um contexto cultural globalizado, circunscrever as análises aos espaços nacionais. Tanto a produção quanto a recepção das obras devem ser compreendidas no âmbito do circuito transnacional ao qual se encontram irremediavelmente atreladas.” Também fazendo referência ao cinema brasileiro deste período, Lúcia Nagib ressalta uma questão interessante. Segundo ela, embora os filmes produzidos nos anos 1990 tenham uma preocupação com a temática do nacional, eles primam por uma postura “politicamente correta”, ou seja, os problemas sociais retratados são em geral resolvidos no plano das relações familiares e de amizade. “Não é difícil perceber que o Brasil dos filmes recentes, mesmo quando focalizam o sertão ou a favela, é palco de dramas individuais, mais que sociais.” Ismail Xavier demonstra como a considerada “retomada” do cinema nacional, na década de 1990, é marcada por embates e contradições, como se pode ver em um dos vários exemplos por ele mencionado: as leis de incentivo à cultura. Partindo de sua análise podemos ainda pensar as contradições em relação ao patrocínio direcionado a dança: os patrocinadores investem em companhias que já são consagradas nacionalmente (80% para figuras consagradas e 20% pulverizados para o restante), entretanto considerando que se aplica aí o dinheiro público, adquirido por renúncia fiscal, proveniente de impostos, o processo de seleção para projetos culturais não deveria ser decidido apenas pelo interesse da empresa patrocinadora e de maneira tão seletiva.

Consultar:

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002. NAVAS, Cássia. Nova Dança de Brasilidades e Globalização da Cultura. **Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Salvador, v. 1, p. 367-373, 2000. Trabalho apresentado no Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 1999.

Dessa forma, a “identidade brasileira” da companhia passa a ser apropriada²⁰⁰. É importante perceber como se deu esse processo para a construção da “brasilidade” do grupo e como esse conceito está imbricado em uma série de relações entre Patrocínio/Produção/Recepção/Viabilidade. Ninguém domina ninguém. Existe todo um processo que explica as escolhas. E isso não foi dado de uma obra para a outra, de um ano para o outro. Corporalmente havia já uma predisposição para essa linguagem e pesquisa coreográfica, desde o trabalho de 1985. Existia uma produção com compositores brasileiros eruditos, críticos pontuando matizes de “brasilidade” nas obras do Corpo. Porém, é depois de *21* que o conceito é estruturado e apropriado. Quando se faz a análise da trajetória da companhia não se

OLIVEIRA, Moacir. A indústria do audiovisual. In: SOUSA, Márcio; WEFORT, Francisco. (Orgs.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998. p. 91-120.

RAMOS, José Mário Ortiz. A ficção audiovisual no Brasil na década de 1990 – nos meandros do local e do global. **Projeto História**. São Paulo, n. 24, p. 275-287, jun. 2002. (Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História / PUC-SP).

ROSSINI, Míriam de Souza. Os filmes de reconstituição histórica nos anos 90 e a memória nacional. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 3, n. 3, p. 81-86, 2001. (Revista do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU).

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 3, n. 3, p. 87-94, 2001. (Revista do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU).

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. **Praga: Estudos Marxistas**, São Paulo, n. 09, p. 97-138, 2000.

²⁰⁰ Em 2000, sob suspeita de “repetição” de fórmulas, o Grupo Corpo decide renovar e conviver para a trilha Arnaldo Antunes. “Fugimos dos temas regionais, da música popular que utilizávamos há quase dez anos para dar a este trabalho um tratamento mais urbano”, explica o coreógrafo Rodrigo Pederneiras. E a escolha não foi por acaso, a companhia procurava sonoridades que possibilitassem uma nova forma de movimentação, uma mudança de vocabulário. “O Corpo é um trabalho que deixa a sensualidade de lado e apresenta uma dinâmica violenta, com movimentos fortes, há um destaque para a ironia e o humor e procuramos fugir da sensualidade feminina presente nos trabalhos anteriores” – explica o coreógrafo – “pretendia me desvencilhar da linguagem mais sensual que marcou minhas coreografias anteriores, e a música de Arnaldo Antunes representou a possibilidade de mudança?”. In: PONZIO, Ana Francisca. Arnaldo Antunes recria frenesi para Corpo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 ago. 2000. Ilustrada.

A recepção do espetáculo pela crítica não foi tão favorável quanto a dos outros espetáculos. No programa *O Corpo* tem estreia ao lado de *21*, e a recepção de *21*, a nosso ver, é muito mais calorosa. Isso nos leva a crer que, ao tentar inovar e se distanciar da identidade, a Companhia Grupo Corpo não teve tanto retorno, pois sua identidade já estava marcada pela brasilidade. Tanto que, em 2002, volta a perpassar o imaginário da cultura brasileira com *Santaquitim*.

deve perder de vista estas dimensões. O historiador não tem a função de cristalizar interpretações, mas de descortinar o por quê delas.

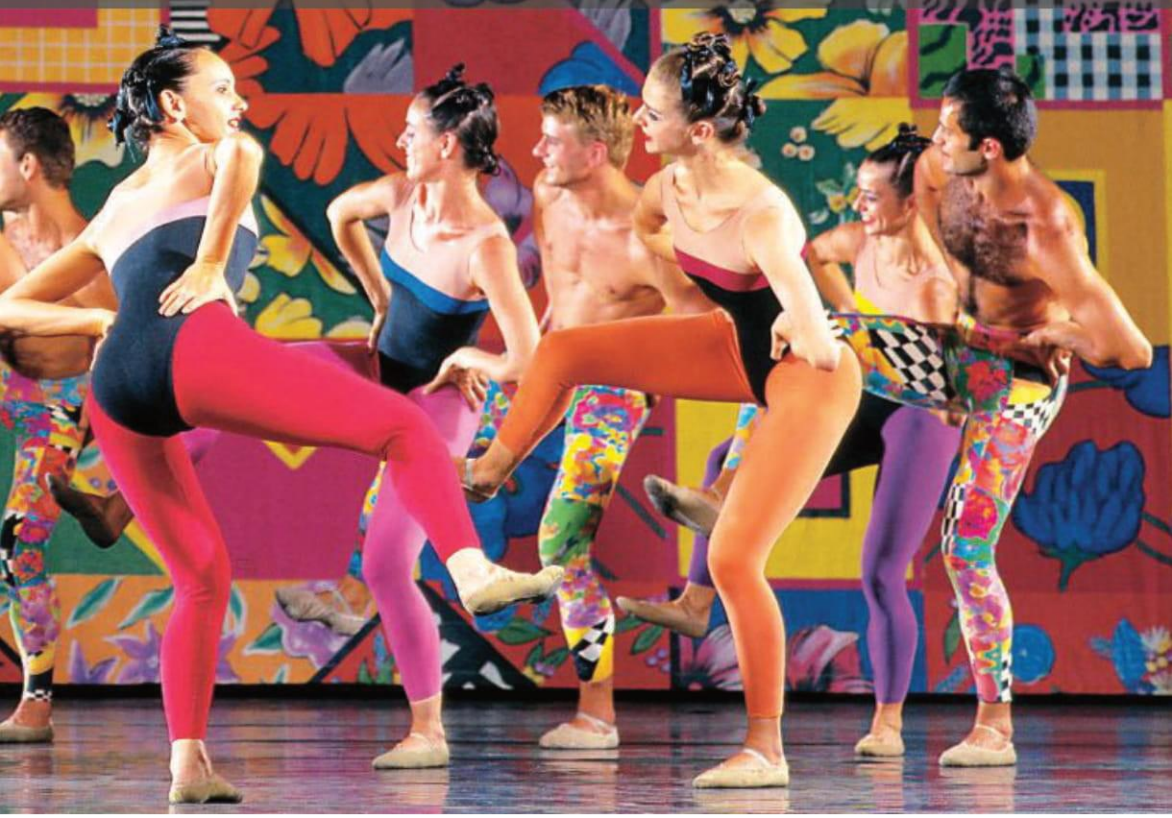
Capítulo 3

Espectáculo 21: *produção de sentidos, dentro e fora da obra*



Cada sociedade tem “seu” corpo, assim como tem sua língua, constituída por um sistema mais ou menos refinado de escolha dentre inumeráveis possibilidades fonéticas, léxicas e sintáticas. Tal como a língua, este corpo está submetido a uma gestão social. Obedece a regras, rituais de interação, representações cotidianas. Tem, igualmente, seus excessos relativos a essas regras. Como a língua, ele é representado tanto por conformistas como por poetas.[...] O conjunto, ao mesmo tempo codificado e móvel que forma este corpo, escapa à compreensão, tanto quanto a língua. Percebem-se performances particulares, que seriam os equivalentes a frases ou esteriótipos: comportamentos, gestos, ritos. Mas o campo de possibilidades e de interdições que ele constitui em cada sociedade não é representável. A própria multiplicidade dessas determinações sociohistóricas o transforma em um objeto esmaecido. Este corpo tão rigorosamente controlado é, por paradoxo, a zona opaca e a referência invisível da sociedade que o especifica. Ela se obstina em codificá-lo sem poder conhecê-lo. Essa luta noturna de uma sociedade com o seu corpo é feita de amor e de ódio - de amor por este outro que a mantém e de ódio repressivo por impor a ordem de uma identidade.

Michel Certeau



Abertas as cortinas, é apresentado todo o elenco em um jogo de iluminação que vem clareando pela lateral do palco, lenta e gradativamente. A luz branca será a síntese de todo o espetáculo. Aos poucos são apresentados os corpos dos bailarinos com os pés fixos no chão executando uma movimentação pendular para a frente e para trás, expondo as malhas colantes e de cor única (amarela) com variação de tonalidade, conforme a luz se projeta no figurino. Neste momento, silêncio total. Penumbra. Sincronia de corpos em aproximadamente quarenta segundos com movimento circular-pendular e ausência completa de som.

Esta é a parte que dá início ao *21*, do Grupo Corpo. Para o relato deste pequeno trecho, apoiamo-nos, além da movimentação, em elementos extra-dança, elementos estes que dão suporte à ideia do espetáculo como um todo. Na produção em dança, assim como no teatro e no cinema, o criador conta com outros processos criativos. Na dança esses processos aderem ao da coreografia, interferindo ou complementando a obra, contribuindo para o resultado estético final. Os elementos cênicos, como figurino, cenário, iluminação, trilha sonora, compõem um espetáculo, reforçando a comunicação da obra com seu público. Tudo é pensado em conjunto e esses elementos funcionam como engrenagens para a concepção da coreografia²⁰¹. Dessa forma, ao analisar um espetáculo, o pesquisador se depara com uma abrangência e multiplicidade de linguagens que, fazendo parte da obra, deverão ser reconhecidas como recursos formais e estilísticos que corroboram sentidos para esta.

²⁰¹ Na dança, o movimento que instituiu a associação de linguagens foi proposto por Serge Diaghilev (1872-1929) em seus balés russos. Diaghilev propunha que a dança fosse o ponto de encontro de todas as artes. Para tanto ele associou-se com grandes artistas de vanguarda causando uma surpresa para o público do balé. Sua proposta consistia em uma síntese entre cenários, luzes e coreografias, gerando uma totalidade em que todas as partes se integravam. A partir de Diaghilev os balés russos passaram a propor uma integração, um diálogo com outras manifestações, tendo estas não apenas como suporte, mas motivos plásticos essenciais para a concepção da obra. Para maiores detalhes consultar:

BOUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
SILVA, Marcos Henrique. *A História no Entre-Espaço: realismo e vanguardas na pintura russa dos séculos XIX e XX*. 2002. 142f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

Uma tendência muito comum ao se tratar sobre dança é exaltar seu caráter de arte efêmera. No entanto, reconhecendo a especificidade de um espetáculo de dança, o pesquisador entra em contato com um suporte que dará materialidade à cena, como fotografias, vídeos, críticas jornalísticas, depoimentos dos profissionais, entrevistas, anotações do coreógrafo e outras fontes documentais, possibilitando que um estudo sobre aquele seja realizado. Esse arsenal de documentos possibilita ao pesquisador-historiador uma interpretação intelectual e estética tanto da obra, quanto da própria leitura construída sobre ela, ou seja, a documentação será resgatada como *objeto e sujeito* da pesquisa²⁰².

Como foi visto no capítulo anterior, o trabalho do Grupo Corpo converge para uma unidade, a brasilidade, sendo esta reconhecida principalmente no trabalho coreográfico. É verdade que, em um trabalho de dança, o estudo do movimento é essencial, porém, pela especificidade da estrutura desta companhia, é muito importante que se dê voz para os outros processos de criação, para que não se percam questões fundamentais tanto de significados da obra, quanto do próprio entendimento do processo de produção do grupo.

Dessa forma, defendemos que uma obra de arte remete não apenas ao seu produto final, mas a todo o seu processo de construção, considerando, portanto, no caso da dança, a própria preparação dos bailarinos em sala de aula, as escolhas de técnicas corporais, o diálogo da equipe de produção. Assim, pretende-se neste último momento abordar uma série de relações que fazem parte do processo de criação/significação de uma obra artística, em especial do Grupo Corpo e de seu espetáculo *21*, de 1992.

21: INTEGRAÇÃO DE CORES, SONS E GESTUALIDADE

Em processo de montagem coreográfica os profissionais da dança recorrem a estímulos diferenciados. Muito deles lidam com a

²⁰² Sobre as possibilidades de análise do documento, consultar:

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

improvisação dos bailarinos como matéria-prima para suas criações²⁰³; outros partem de textos literários ou temas específicos, explorando possibilidades interpretativas a partir do movimento²⁰⁴; há os que trabalham com a pesquisa de danças populares como possibilidade para novas configurações²⁰⁵. No que se refere ao trabalho do coreógrafo Rodrigo Pederneiras, seu processo é destacado pela forte relação que tem com a música. “A minha relação primeira é com a música e é uma relação puramente musical, sem nenhum passo, nenhum gesto. [...] Cada mudança em meu repertório está ligada ao tipo de música que eu escuto [...]”²⁰⁶.

Rodrigo Pederneiras revela-se um aficionado e ouvinte contumaz da música erudita, partindo o estímulo para suas criações sempre da trilha sonora. Para a crítica especializada e pesquisadores da dança, o coreógrafo se revela por sua “sensibilidade auditiva” e “escuta diferenciada”. Seu trabalho é ressaltado por especialistas, principalmente, pela capacidade de perceber todas as instâncias musicais, dando correspondências exatas em formas de movimentação²⁰⁷.

²⁰³ Um exemplo é o processo de Pina Bausch, que trabalha com o bailarino como matéria-prima de suas criações. Sobre seu processo de construção, consultar: FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

²⁰⁴ Podemos citar como exemplo o coreógrafo Décio Otero, da *Companhia Ballet Stagium*, que durante muito tempo utilizou a literatura dramática, romances literários e poesias como base para suas criações.

²⁰⁵ Dentro dessa tendência, podem ser mencionados: Antônio Nóbrega, Graziela Rodrigues, Márcia Milhazes, Leonora Lobo, Henrique Rodovalho (*Quasar*), Mário Nascimento. Sobre o processo destes, consultar:

NAVAS, Cássia. Nova Dança de Brasilidades e Globalização da Cultura. **Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Salvador, v. 1, p. 367-373, 2000. Trabalho apresentado no Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 1999.

²⁰⁶ BRAGATO, Marcos. **Salto, Emergências, Permanências**. Três tempos na obra de Rodrigo Pederneiras. 1996. 130f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1996, p. 34.

²⁰⁷ Por interessar-se diretamente pelo movimento a partir do estímulo sonoro, o processo de Rodrigo Pederneiras é muitas vezes comparado com o trabalho de George Balanchine. Embora não tenhamos encontrado nenhum depoimento do coreógrafo afirmando tais influências, acreditamos que os trabalhos de ambos compartilham alguns princípios. Utilizando a técnica do balé como ponto de partida para suas criações, George Balanchine (1904-1983) foi um dos primeiros coreógrafos do ocidente, no século XX, a propor uma dança livre do mimetismo, inserida num contexto que teóricos da dança definiram como “dança pela própria

Na elaboração do espetáculo *21*, a partitura geométrica de Marco Antônio Guimarães levou Rodrigo a imaginar um balé inspirado em números. Rodrigo mostrava uma preocupação em renovar seu repertório coreográfico e a solução apontada por Paulo Pederneiras, diretor da companhia, era encontrar uma “outra música” para que germinasse uma “nova abordagem” de dança. Por isso procuraram Marco Antônio para a construção de uma partitura. Sobre a ideia inicial da obra, o coreógrafo revela:

Sempre me preocupei em unir cada movimento musical, em danças que se prolongam e se completam a cada seqüência. Quando procurei o *Uakti*, minha intenção era romper com esse procedimento por meio de uma trilha sonora que me levasse a criar peças isoladas, sem união cênica imediata, mas pertencente a um mesmo todo²⁰⁸.

Assim, apoiou-se em uma estrutura que foi associada aos *haikai*²⁰⁹, desenvolvendo pequenas frases musicais de várias qualidades sonoras. A partitura foi construída a partir de desenhos geométricos como indicadores de compassos. Esta foi a forma que o músico Marco Antônio Guimarães encontrou para indicar mudanças de compasso sem sugerir melodia ou harmonia.

Entre os círculos, triângulos, quadrados, pentágonos e hexágonos é revelado o número 21. Das inúmeras combinações sugeridas pelo número 21, por meio dos números 6, 5, 4, 3, 2, 1 (que somados

dança”, ou “dança abstrata”. Na maior parte de suas criações não trabalhou com enredos, temáticas ou gestos que conduzissem a uma movimentação com traços do real, em seu repertório as coreografias revelam-se, sobretudo, a partir da música. Da mesma forma que Balanchine, Rodrigo Pederneiras revela, em seus depoimentos, que a música é sempre estímulo primeiro em suas criações. Outros dois pontos semelhantes podem ser evidenciados no processo de ambos: a não rejeição da técnica do balé e a utilização desta como forma de inovação. É possível perceber, através do que diz Balanchine, sua decisão de explorar ao máximo as possibilidades da técnica do balé, até descobrir nela novos encadeamentos e possibilidades, fator evidenciado também nos trabalhos de Rodrigo Pederneiras. O intuito dessas observações não é reduzir as obras dos dois coreógrafos ao compará-las, mas ressaltar que Rodrigo Pederneiras encontra-se localizado em uma certa tradição de dança que busca transpor para o palco o movimento por si mesmo.

²⁰⁸ PONZIO, Ana Francisca. O Grupo Corpo estreia ‘21’. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jun. 1992. Caderno 2.

²⁰⁹ Estrutura de poemas japoneses criados a partir de três versos curtos, de cinco, sete e cinco sílabas.

dão 21), foram desenvolvidas múltiplas combinações rítmicas e timbrísticas em escala crescente e decrescente do 21 até o 1 e vice-versa²¹⁰. Para a execução da obra, a matéria sonora foi retirada de instrumentos de madeira, vidro, tubo, água, revelando, algumas vezes, um universo bem próximo aos sons da natureza. A trilha executada pelo grupo Uakti alude a elementos das músicas erudita e popular, oriental, cigana e jazzística, fazendo também citações regionais e uma percussão que remete a ritmos africanos.

Aproveitando-se da estrutura sonora e da partitura criada para a trilha, Rodrigo Pederneiras brinca durante todo o balé com o número 21, seja por meio da disposição dos bailarinos no palco, seja por meio da própria movimentação destes. A obra não propõe temática, não segue nenhum enredo. Aliás, as peças coreografadas por Rodrigo Pederneiras têm justamente a característica de não contar história, sendo reconhecidas, por muitos, como “dança pura”. A obra impressiona pela qualidade das movimentações, pela habilidade, sincronia e virtuosidade dos bailarinos.

A distribuição espacial é bastante explorada, os bailarinos passam horizontalmente pelo palco num “ir e vir”, em grupos que montam, desmontam e remontam, em numeração que sempre remete ao número sete (que repetida por três ou mais vezes remete a múltiplos de 21). Entram 3 + 4 bailarinos, 2 + 5, 6 + 1 (números que, somados, resultam em sete, que, repetido por três, remete a vinte e um), uma brincadeira de distribuição de bailarinos sobre o palco que desenha triângulos, quadrados e retângulos. Enquanto um grupo entra, o outro sai, aparentemente sem direções definidas, em construções sutis, quase imperceptíveis para o espectador. Nesta “brincadeira”, neste “ir e vir”, os corpos vão se mostrando mais soltos.

No que se refere à movimentação, o coreógrafo também se utiliza destes números para inspirar-lhe sequência. As marcações de

²¹⁰ No programa do espetáculo, o texto, assinado por José Miguel Wisnik, expõe: “Desde o início o 21 é apresentado como uma série de impulsos que se decompõem decrescentemente até a unidade, e que se articulam de múltiplas articulações internas de ritmos e timbres. [...] No miolo do balé oito hai-kais [...] levam uma dança que nasce dentro da repetição, baseada no compasso de sete tempos. [...] O final volta circularmente às variações sobre os números, em séries crescentes e decrescentes, cruzadas.”. In: WISNIK, José Miguel. **Programa do espetáculo 21**. estreia 28 de jun. 1992. Teatro Municipal de São Paulo.

tempos ou repetições dos movimentos são também trabalhadas em cima de combinações que resultem no número vinte e um. Entretanto, toda essa estrutura coreográfica não é dada de forma explícita ao espectador. No nosso caso, o recurso do vídeo possibilitou-nos reconhecermos essas codificações, assistindo várias vezes ao mesmo fragmento. Para o coreógrafo, o reconhecimento desta estrutura coreográfica por parte do espectador não o preocupa, é apenas um ponto de inspiração para ele próprio. Ele chega a comentar que, para os bailarinos novatos, algumas relações matemáticas contidas na obra só são percebidas tempos depois.

Embora a composição da obra proponha peças curtas e independentes, ainda assim é possível dividir o balé em duas grandes estruturas. A primeira parte propõe uma intenção mais “séria”, com cenas pequenas e sem muitas ligações entre si, onde se tem, de início, a impressão que as peças não possuem coerência. Já a segunda parte do balé é toda transfiguração. Cenário, luz, figurino, movimentação e trilha sonora remetem ao lúdico, à alegria, à festa, com direito a sorrisos nos rostos e uma movimentação que chega até a lembrar a estrutura corporal da primeira parte, porém trabalhada com mais “soltura” e festividade. Se no primeiro momento as partes são fragmentadas e independentes, na segunda parte todos os elementos constituintes do espetáculo, juntamente com a coreografia, exercem um grande diálogo e integração.

No primeiro momento, os bailarinos são apresentados com uma malha colante de cor amarela, porém esta pode variar conforme a luz se projeta no figurino. Nada de cenário, a não ser nos momentos em que a própria iluminação encarrega-se de produzir algum efeito. A iluminação, por sua vez, propõe neste primeiro momento uma tonalidade mais sombria, pouca luz, às vezes ousa um contraste: ou a luz é muito pouca, ou bastante forte.

Peças curtas de poucas ligações começam engenhosamente, a partir dos elementos cênicos, a preparar o público para as próximas fragmentações como, por exemplo, a cena em que toda a caixa cênica se transforma em um azul claro luminoso, dando a impressão de que os bailarinos caminham no céu, quase que flutuando. As cores deste

quadro trazem significações sutis: as cores de nossa bandeira nacional. Corpos amarelos andam em uma única direção, em contraponto, um outro corpo caminha em sentido contrário, único e também de cor única: veste um macacão verde. Corpos amarelos, um corpo verde, num universo muito azul, sob uma intensa luz branca. Cores representativas, apresentadas de forma tênue e que funcionam como uma “chamada” para a segunda parte do espetáculo.

Mesmo apresentando um tom “sério” e peças soltas, os elementos constituintes da primeira parte do espetáculo vêm construindo sutilmente a entrada para o segundo momento, funcionam como linhas que “costuram” e dão sentido ao todo. Na última cena dessa primeira parte, todos os bailarinos estão agrupados realizando uma movimentação redonda com braços e quadril, todos em deslocamento. Um único bailarino entra em sentido oposto com uma malha listrada, executando, sob uma intenção musical bastante distinta (o som parece a sirene de um trem de ferro), um “sambinha”. O bailarino entra com um sorriso “malandro” no rosto e chega a deixar sua cabeça cair para trás em uma atitude de gozo²¹¹. Neste momento, o figurino

²¹¹ A “camisa listrada” serviu para representar a figura do “malandro” carioca, este também eleito em determinado período histórico como representante da nacionalidade brasileira. A malha listrada fez-se presente em personagens de filmes nacionais, peças teatrais e letras de músicas, tendo a composição de Assis Valente (1938) se destacado como um samba de grande sucesso e bastante conhecido na voz de Carmem Miranda. A composição intitulada “Camisa Listrada” descreve a atitude de um sujeito que se veste de mulher e aproveita o carnaval para libertar-se de padrões comportamentais, agindo de maneira irreverente e fora de padrões sociais estabelecidos. É a representação do brasileiro contraventor, imagem esta que, em grande medida, ainda hoje perdura no modo como o brasileiro é visto. Segue a letra: “Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí / Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati / Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão / E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão / Tirou o anel de doutor para não dar o que falar / E saiu dizendo eu quero mamar, Mamãe eu quero mamar, mamãe eu quero mamar / Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão / E sorria quando o povo dizia sossega leão, sossega leão / Levou meu saco de água quente para fazer chupeta / Rompeu minha cortina de veludo para fazer uma saia / Abriu o guarda-roupa e arrancou minha combinação / E até do cabo de vassoura ele fez um estandarte / Para o seu cordão / E agora a batucada já vai começando não deixo e não consinto o meu querido debochar de mim / Porque ele pega as minhas coisas vai dar o que falar / Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta / Até o sol raiar.

Até mesmo a bailarina Eros Volusia utilizou-se do figurino “malandro típico” para mostrar sua “carioquice”, segundo Roberto Pereira: “Na verdade, tratava-se de exibir um orgulho pela mestiçagem, que vinha ganhando um novo tratamento pelo Estado Novo e sua ânsia em assumir a “brasilidade” do país.” PEREIRA, Roberto. **Eros Volusia**: a criadora do bailado nacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 2004. p. 43.

cumprir um papel fundamental na cena: mesmo se contrapondo ao ritmo da música e ao grupo de bailarinos que dançam no fundo uma sequência totalmente distinta, o bailarino que entra sozinho consegue quebrar o clima proposto até este momento. O macacão listrado e a execução do samba aludem à figura do malandro carioca, signo de brasilidade já consolidado. O figurino funciona aqui como um sistema peculiar de sinais, ele indica um significado que culturalmente nós já conhecemos. Sobre essa significação do figurino, a opinião de Adriana Leite merece ser destacada:

No sistema de classificação dos objetos imposto pela sociedade, destacamos uma série de signos que, na linguagem do traje, possuem um significado predeterminado. Tal imagem faz parte do imaginário da cultura ocidental, pertencente a um sistema de classificação prévio, apontando para um personagem-tipo. [...] Contudo, um dos ofícios do figurinista exige a aptidão, partindo do estereótipo, de transmutar uma imagem pré-concebida em uma nova imagem, por meios de elementos que engendram a nova forma. Isso proporciona uma releitura do estereótipo buscando a originalidade²¹²

O figurino nesta cena cumpre vários papéis importantes: estabelece um diálogo entre público e artista, reforçando uma identidade; facilita uma “leitura” da obra; rompe toda uma concepção anterior de cena “fria”, ao mesmo tempo em que prepara o público para a entrada do próximo “Ato”, ou seja, cria um diálogo com a “segunda parte” do espetáculo.

Dessa forma, juntamente com o gestual do samba executado pelo bailarino, o figurino vem, sobretudo, reforçar significados para esse gestual, pois “representa um forte componente na construção do espetáculo, além de vestir, é um elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado”²¹³.

²¹² LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino**: uma experiência na televisão. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 61.

²¹³ *Ibid*, p. 62.

De tudo o que foi exposto até o momento sobre o espetáculo 21, percebemos que os críticos e a própria companhia buscam privilegiar a música como fundamental para a construção da obra, justificando o sucesso do Grupo Corpo a partir do coreógrafo. Ainda assim defendemos que não é somente a relação movimento/música que possibilita leituras sobre a obra. A coreografia não deve ser pensada de modo isolado, pois os elementos constituintes do espetáculo possuem signos que trazem e/ou reforçam sentidos. Um espetáculo de dança é composto por vários elementos cênicos, estes funcionando como engrenagens para que o todo no espetáculo aconteça. As concepções de luz, cenário, figurino e trilha sonora levantam interpretações para a obra.

Se na primeira parte do espetáculo os elementos cênicos são pontuadamente sutis, no segundo momento eles autorizam sentidos por meio das cores, desenhos, texturas, sonoridades e gestualidade. O espetáculo caminha em um contínuo crescimento, sendo esta segunda parte o ápice da coreografia, tanto em termos de movimentação, quanto de cenário, figurino e música.

O segundo momento entra com um cenário impactante, que quebra a frieza de momentos anteriores e propõe festa, brincadeira, carnavalização. Seguindo a lógica da partitura de Marcos Antônio Guimarães, assim como a de Rodrigo Pederneiras, o cenógrafo Fernando Veloso cria uma tela para o fundo do palco de 10 metros de altura por 18 metros de comprimento, reproduzindo uma gigantesca “colcha de retalhos”, pintada a mão, com diversas estampas florais e desenhos geométricos, conforme sugere a trilha e o jogo espacial da coreografia. As cores são de uma vivacidade formidável, intensificada com o projeto da iluminação. Vermelho, amarelo, azul, verde, roxo, lilás, rosa carregam a representação de um país tropical.

O jogo de desenhos entre florais e geometrias é bastante interessante, pois permite interpretações diversas²¹⁴. Desenhos em flores

²¹⁴ A questão da geometria em 21 é uma constante, pois ela sempre aparece de alguma forma nos elementos cênicos do espetáculo, tanto na música (desenho da partitura) como na movimentação (jogo espacial da coreografia), figurinos e cenários. Isso permite-nos fazer algumas associações, sobretudo com a arte minimalista. É válido ressaltar que a associação dos trabalhos do coreógrafo com a arte minimalista já foi mencionada por alguns críticos e pela pró-

lembram vestidos de chita e colchas de retalhos produzidas nas fazendas do interior de Minas Gerais, mas, ao mesmo tempo, a geometria e as cores vivas desse cenário dão um tratamento contemporâneo a essas leituras. Alusões à cultura interiorana brasileira, festas, danças, cores, brincadeiras, porém nada que indique diretamente a intenção dessas interpretações.

As cores, em *21*, tanto em seu primeiro momento, quanto no segundo, têm um papel importantíssimo: elas indicam climas, propõem associações com nossa identidade tropical, resultando em uma soma harmoniosa de todos os elementos²¹⁵. As cores estabelecem significações não apenas em um espetáculo, mas na própria cultura brasileira. Dessa forma, ao propor um colorido vivo nos elementos constituintes do espetáculo, estabelece-se um movimento em que se associam cor e identidade. As cores do espetáculo são também um dos elementos utilizados para interpretar a “brasilidade” em *21*. Por

pria companhia, sendo, portanto, por nós apenas sinalizada. Corrente que se desenvolveu nos Estados Unidos no final da década de 1960, a arte minimalista abrangeu o campo da pintura, música, dança, escultura e arquitetura. Teve por princípio desenvolver a arte por meio da simplicidade, deparando-se com uma limpeza e clareza da geometria reta e seca. Nas artes plásticas os artistas se utilizavam de materiais pré-fabricados, com intenção de apagar traços de identidade, emoção, de modo a fazer o observador construir ele mesmo um sentido para preencher o vazio. Resumidamente, essa arte alude ao enquadramento, formas simples, à redução da variedade visual e a formas geométricas. Na música, em geral, o mesmo som é repetido à exaustão, a partir de notas simples e repetição de padrões de ritmo, fazendo referência também a músicas de outras culturas. Na dança, os movimentos são marcados pela repetição constante. Na arquitetura, o movimento resume-se a construções simples, ainda que monumentais, com formas paralelas. Acreditamos que o espetáculo *21* sugere alguns princípios dessa arte. No que se refere ainda ao campo visual, outra referência que temos ao olhar para a arte pictórica de *21* é o trabalho do pintor Alfredo Volpi, italiano naturalizado no Brasil. Em seu trabalho, Volpi simplificou e geometrizou a pintura, trabalhando também com cores fortes, vibrantes e iluminadas. Em sua obra podemos reconhecer tanto a geometria quanto as florais do cenário de *21*. Para maiores referências, consultar: BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. VOLPI, Alfred. **A Volpi**. São Paulo: Círculo do Livro, Art Ed., 1986.

ZABALBEASCOA, Anaxu. **Minimalismos**. Barcelona: Javier Rodrigues, 2001.

²¹⁵ Não podemos deixar de lado que o colorido, muitas vezes, tem uma correlação com o ideário nacional. Metaforicamente, o Brasil é um país das “muitas cores” e, como afirma Lília Moritz, “não é de hoje que se descreve e procura explicar nosso país a partir de um colorido diferente” (p. 97). Para a pesquisadora, o contexto dos anos de 1930 retoma mais explicitamente a questão do “colorido brasileiro”, momento em que o tema da nacionalidade passa a ganhar lugar central na sociedade brasileira. Consultar: SCHWACZ, Lília K. Moritz. No país das cores e nomes. In: QUEIROZ, Renato da Silva. (Org.). **O corpo do brasileiro: estudos da estética e beleza**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000. p. 95-130.

essa razão, a interpretação de uma obra de arte pode ser buscada dentro de um contexto cultural, em que os próprios críticos e espectadores criam interpretações a partir de seus referenciais culturais. Como ressalta Lilia Moritz,

De novo, a cor não é um dado objetivo ou biológico, é antes uma seleção cultural que em determinados momentos se transforma em fator explicativo fundamental. [...] Sabemos que a denominação é sempre uma classificação e que, por sua vez, toda qualificação tem uma base cultural. [...] O que fica claro é que “as cores” não trazem consigo uma imediata qualidade e significação. São os homens e suas culturas tão variadas que se encarregam de dar sentido – novos sentidos – a dados que, tomados isoladamente e fora de sua estrutura, pouco significam. [...] A valorização das cores não é e nunca foi um dado natural²¹⁶.

Ao fazer referência à importância da cenografia, Ana Mantovani lembra que esta “tem que ser um elemento do espetáculo e, para ela ser adequada, não pode chamar atenção só sobre si mesma em detrimento dos outros elementos”²¹⁷.

Tomando parte nesse conjunto, o figurino elaborado por Freuza Zechmeister para o segundo momento reproduz as estampas e a intensidade das cores do cenário nas roupas dos bailarinos, revelando uma perfeita integração e diálogo entre cenário e figurino. Mas, como bem ressalta Gianni Ratto, a harmonia entre cenário e figurino não é suficiente, pois ambos devem estar coordenados com os *valores espaciais* do espetáculo, já que *são estes que comandam a visualidade do espetáculo*²¹⁸.

É exatamente o que se percebe no espetáculo 21. Sua gestualidade, ao longo dos quarenta minutos de apresentação, vai-se tornando mais “solta” e os saltitos “frenéticos”, os giros e piruetas curtas, bem como a alegria estampada nos rostos dos bailarinos, tudo isso expressa uma harmonia lúdica. O “entra e sai” de bailarinos no palco e a

²¹⁶ Ibid, p. 108; 110; 126.

²¹⁷ MANTOVANI, Ana. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989, p. 35.

²¹⁸ RATTO, Gianni. **Antitrato de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999, p. 112.

estrutura coreográfica desenvolvida quase toda em cânones²¹⁹ reforçam a ideia de brincadeira, festa e ludicidade, indo ao encontro dos desenhos, cores e sons.

Se na primeira parte as peças eram isoladas, na segunda elas são contínuas, interligadas, crescentes. É quase imperceptível onde começa e termina uma cena, pois não há pausa. A troca de bailarinos não se faz nas coxias, mas no palco, diante dos olhos do espectador, as estruturas coreográficas variam entre trios, quartetos, duos, sem que a platéia perceba, pois essas estruturas se montam e desmontam de maneira desordenada e com inúmeros grupinhos compondo a mesma cena. Estruturas de movimentação que são expostas na primeira parte podem ser evidenciadas no segundo momento do espetáculo, porém com um “gingado” maior, a partir dos signos sonoros. Dessa forma, a estrutura coreográfica “séria” (da primeira parte) e a “descontraída” (da segunda) não se opõem, mas se completam, pois existe um diálogo no gestual.

A movimentação é pontuada por códigos da dança acadêmica como *piruetas*, saltos, *gran battemans*, *coupés*, *deboulés*, *passés*, mas também por gestuais que remetem a construções simples de danças populares como as “mãos nas cadeiras” e o “arrastado de pés” no chão.

O espetáculo faz lembrar não apenas a cultura mineira, mas, na sua última cena, sugere também rituais afro-brasileiros. Da brincadeira e ludicidade o clima é novamente transformado. A percussão chama para uma luz menos intensa, alguns figurinos das mulheres são escurecidos e a movimentação torna-se mais forte. Sob batidas intensas em ritmo africano, o balé inicia uma qualidade de movimento com intenção de “expulsão”. Enquanto um grupo de sete bailarinos realiza uma seqüência em cânone, um casal dança de mãos dadas executando chutes, *gran battemans*, golpes de pernas no ar, *cambrés* acentuados e giros. Por um momento os bailarinos jogam os braços para cima e “sa-

²¹⁹ Em dança, o termo cânones refere-se à composição de um movimento que, iniciado por um ou mais bailarinos, é repetido por outro(s), à distância de um ou mais tempos rítmicos.

codem os quadris” em uma atitude contemplativa e de adoração. A coreografia passa para execuções mais complexas, fortes e virtuosas.

À medida que os corpos revelam contrações, contorções, movimentos bruscos, frenéticos, expulsão de energia, desorganização e descontrole, por meio de uma percussão musical, a luz sugere o “clima” da cena²²⁰. Como se percebe, existe todo um diálogo entre os elementos cênicos, que dão significação para a obra.

²²⁰ Graziela Rodrigues, ao trabalhar com as manifestações culturais brasileiras, propõe-se inferir as principais características de qualidade de movimentos de algumas destas manifestações. Debruçando-se sobre o candomblé, ela ressalta algumas dessas características, como: *pulso; pontuar, impelir e influir; incorporar/desincorporar*, entre outras. Resumidamente, sobre essas qualidades de movimentação, ela ressalta: “O pulso são as vibrações da música captadas pelo corpo na região das vísceras e do diafragma e que vão se irradiando para o plexo solar até tomar todo o corpo. [...] O impulso é a liberação de uma força acumulada que necessita sair de dentro do corpo. O movimento é dirigido a um ponto específico do espaço com a participação de todo o corpo, sendo que determinadas partes desenham a ação que fecha o processo. Vemos no candomblé características de qualidade de movimentos de algumas destas manifestações. Debruçando-se sobre o candomblé, ela ressalta algumas dessas características, como: *pulso; pontuar, impelir e influir; incorporar/desincorporar*, entre outras. Resumidamente, sobre essas qualidades de movimentação, ela ressalta: “O pulso são as vibrações da música captadas pelo corpo na região das vísceras e do diafragma e que vão se irradiando para o plexo solar até tomar todo o corpo. [...] O impulso é a liberação de uma força acumulada que necessita sair de dentro do corpo. O movimento é dirigido a um ponto específico do espaço com a participação de todo o corpo, sendo que determinadas partes desenham a ação que fecha o processo. Vemos no candomblé [sic] que o impulso faz parte de sua estrutura, portanto, é previsível. [...] O pulso na horizontal muitas vezes está associado a algumas danças de orixás femininos, nas quais ocorre o movimento da bacia em infinito. [...] A incorporação sempre vem da região do sacro. Antes da entidade se firmar conjuga-se no corpo o saculejar [sic], o tremer, o vibrar e o despojar. Nesses movimentos vão pontuando testa, ombros, cotovelos, joelhos, omoplatas, costelas e outras partes do corpo, de acordo com cada entidade e seu cavalo. Ambos realizam o sentido de entrar e sair num fluxo cheio de pontuações. Os movimentos do sacro são rápidos e fortes, envolvendo flexões e extensões do quadril, desenhos de espirais e de rotações. As gradações dos impulsos variam enormemente. As impulsões chegam às vezes a estender o sacro sobre os calcanhares. Em outras atuações, o movimento é sutil, ficando bem delimitada a área receptora e geradora da transformação. A atuação do sacro, sempre envolvendo ‘a bacia’, é como uma descarga elétrica que repercute em todo o corpo. Numa aparente forma desorganizada e em desequilíbrio [...] todo o corpo age incisivamente sem a perda de sua unidade. Quando a entidade se ajusta ao corpo do ‘cavalo’ quase sempre o dorso das mãos se apoia no sacro” [...] (grifo nosso) (p. 76-77; 82-83). A partir do estudo de Graziela Rodrigues, é possível observar uma série significativa de qualidades de movimentos que estão inseridas no trabalho coreográfico de Rodrigo Pedrneiras. Em 21, esta “lógica” de movimentação é revelada na segunda parte do espetáculo.

RODRIGUES, Graziela. Características da linguagem. In: **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 75-84.

ESPETÁCULO 21 À LUZ DOS CRÍTICOS: SIGNIFICADOS SOCIAIS

Grande parte dos críticos, ao analisar os espetáculos do Grupo Corpo, privilegia o trabalho coreográfico de Rodrigo Pederneiras e desta forma a trilha sonora é ponto de referência para suas análises. Partindo deste princípio, como pôde ser analisado no segundo capítulo desta dissertação, a “regionalidade”, a “quebra nas articulações”, a “poética primitiva”, a “independência ao idioma europeu” e a “festividade” foram fatores ressaltados e colocados como características centrais na obra *21*. Porém, a partir de uma análise sistemática e rigorosa desta obra, percebemos que ela é composta de pequenos fragmentos e que, de modo geral, é dividida em duas grandes partes. A primeira (com aproximadamente vinte e três minutos de apresentação) é composta de um ambiente mais “sério”, com pequenas partes independentes, na qual a iluminação, cenário, figurino e trilha trabalham com um universo mais “fechado”, num tom um tanto sombrio. Já na segunda (com aproximadamente treze minutos) tudo se transforma em alegria, ludicidade e colorido.

É justamente na segunda parte que os críticos se debruçam com maior ênfase, explicando, a partir dela, o espetáculo. Na verdade, o que ocorre é uma seleção por parte dos críticos, pois a primeira parte do balé nem é mencionada.

Livio Tragtenberg, em seu livro *Música de cena*²²¹, oferece um elemento para pensarmos a trilha sonora do espetáculo. Segundo ele, o tipo de relação criada entre o elemento sonoro e a cena pode determinar uma alteração no que ele chama de “temperatura cênica”. Para o pesquisador certos sons *esquentam*, *esfriam* ou *neutralizam* uma cena. Um som *esquenta* quando cumpre plenamente as expectativas da cena, esclarecendo, acentuando ou destacando uma leitura previsível ou já evidenciada. Já uma intervenção sonora *esfria* ao promover uma quebra de expectativa, uma interrupção, quando o espectador adota uma posição crítica e distanciada em relação à situação cênica.

²²¹ TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Adotando os conceitos de Tragtenberg, porém referenciando-os especificamente ao nosso objeto de estudo, diríamos que a primeira parte do espetáculo *21* remete a uma temperatura cênica sonora “fria”, trazendo uma sonoridade complexa, de certa forma um tanto distante do nosso universo musical. Já a “segunda parte” do espetáculo apresenta uma intervenção cênica “quente”, em que o universo sonoro é assimilável por nossa tradição musical, mesmo que seja por uma construção estilizada, possibilitando, então, o reconhecimento por parte do crítico/espectador. No espetáculo *21*, a forma musical tem um modo de significação integrador como num processo de comunicação, no qual o sentido é produzido em interação dinâmica com o som e outros sistemas cênicos como os gestos, figurinos, cenários, iluminação, juntamente com suas cores, desenhos e texturas.

O gênero musical, como expressão cultural, reúne aspectos do imaginário social, emocional e político de uma determinada sociedade. Uma referência sonora traz uma memória consolidada, representante de uma cultura específica.

Sobre a referência ao repertório musical inserido na nossa cultura, Tragtenberg destaca:

Cada som carrega em si uma referencialidade histórica que se concretiza de uma forma mais ou menos direta na percepção do espectador. A historicidade que acompanha um som ou instrumento varia segundo o tempo e o lugar. O mesmo acontece aos estilos musicais. O som do acordeom, por exemplo, é relacionado no Brasil a diferentes estilos de músicas regionais do norte, nordeste e sul, sendo praticado por e para a população pobre urbana e rural. Já na Alemanha, relaciona-se a um estilo musical bem determinado e representativo da região da Bavária, sem uma conotação socioeconômica relevante. Com relação a significados exteriores atribuídos aos sons e instrumentos, eles são mais ou menos universais. Por exemplo, o órgão de tubo está profundamente relacionado à música e à própria igreja cristã ocidental. Essa relação é reconhecida no mundo inteiro. Já os sons da flauta na música do teatro não expressam verdadeiros símbolos estéticos-morais que são apenas reconhecidos por quem domina esse código específico. Certos sons e instrumentos podem ser considerados mais universais e menos referenciais que outros. O uso por

diferentes estilos musicais numa mesma época ajuda a esvaziá-los de um significado e localização mais específico. Para o compositor de cena, o controle dessa referencialidade é essencial na escolha de seus materiais. Uma escolha equivocada pode provocar uma leitura da música e da cena completamente diversa da intenção original. Assim, esses dados devem ser também levados em conta no momento da escolha da instrumentação²²².

Não é à toa, pois, que as críticas jornalísticas tendem a destacar a segunda parte do espetáculo em detrimento da primeira, pois é nesta segunda parte que os signos cênicos remetem a um imaginário brasileiro, reforçado pelas cores, desenhos, ritmos e gestual. Dessa forma, não se deve esquecer que, na sua atuação, o crítico também seleciona, privilegia, elege o que mais lhe chamou a atenção, perdendo outras dimensões do espetáculo.

É bastante claro o fato de que a confecção de trilhas especialmente compostas para a Companhia redimensionou o trabalho do coreógrafo, permitindo o aprofundamento de uma pesquisa de movimentação que se iniciou em décadas anteriores, porém outro fator deve ser ressaltado: o lugar específico de onde falam esses compositores. A participação de músicos brasileiros nas montagens do grupo remete para dois fatores: primeiro, não pode passar despercebido que o próprio artista tem uma colocação social e simbólica no seu tempo; por isso a presença de José Miguel Wisnik, Tom Zé, João Bosco, Marco Antônio Guimarães e outros nas produções do Grupo Corpo traz significações expressivas para a obra, já que estes artistas possuem lugar específico na história da música de nosso país. A incorporação de elementos regionais e/ou africanos nas trilhas remete a experiências comuns do coreógrafo, bailarinos e público de forma geral, pois, como afirma Muniz Sodré,

[...] a informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-recepção. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som. [...] A resposta de um indivíduo a um

²²² Ibid, p. 108.

estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, uma vez que pode ser também um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social [...] ²²³

Portanto, ao partir da música para justificar o trabalho de Rodrigo Pederneiras, a crítica se apóia em questões sociais complexas que estão inseridas também no campo simbólico, de representação social.

Toda leitura, inclusive a nossa, só poderá abarcar uma perspectiva, sendo ela, pois, parcial e nunca global. Porém, quando se trata da interpretação de uma crítica especializada, isto tem consequência importantes, pois, como afirma o historiador Alcides Freire Ramos, o crítico tem um lugar privilegiado, socialmente reconhecido ²²⁴. Dessa forma, como afirma a pesquisadora Rosângela Patriota, “o material elaborado pelos críticos teatrais são os documentos utilizados como ‘vozes de autoridade’ para justificar e, posteriormente, CRISTALIZAR determinadas interpretações” ²²⁵.

Portanto, a significação de uma obra artística é também um “fato social”. Nestas significações estão imbuídas significações de quem fala, de que lugar específico fala, para quem e o que cria. Nesta perspectiva, entendemos que nossa função não se reduz a validar ou desqualificar tais interpretações, mas entender que uma apreciação em dança é também um processo de criação. Como afirma Roland Barthes,

[...] a crítica não é absolutamente uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume. [...] Assim pode travar-se, no

²²³ SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 20.

²²⁴ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. São Paulo: EDUSC, 2002.

²²⁵ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 89.

seio da obra artística, o diálogo de duas histórias e de suas subjetividades, as do autor e as do crítico²²⁶.

Quando a bibliografia e grande parte da crítica especializada destaca o trabalho do coreógrafo, conseqüentemente ela hierarquiza o processo de trabalho do Grupo Corpo, reconhecendo na figura de Rodrigo Pederneiras o responsável pelo sucesso do grupo. Dessa forma, perde-se a “lógica de produção” do Grupo Corpo, que, como foi ressaltado, atua em uma perspectiva empresarial. Ficam a partir disso reconhecidas e legitimadas concepções como “o melhor coreógrafo do país”, “genialidade coreográfica”, entre outras.

Quando pensamos em uma companhia de grande porte como o Corpo, é fundamental pensarmos no conjunto, pois a companhia mantém, já há alguns anos, uma equipe de produção coesa. Não se deve perder de vista que uma estrutura específica contribui tanto no resultado final do trabalho, quanto no processo de construção deste.

A responsabilidade dos figurinos é assinada pela arquiteta, designer e paisagista Freuza Zechmeister, que, há mais de 20 anos, assina os desenhos das vestes dos balés com total exclusividade para as obras de Rodrigo Pederneiras. Também exercendo atividade profissional à parte, Fernando Velloso ligou-se à companhia desde a sua formação. Formado em arquitetura, mas assumindo a posição de artista plástico, Fernando se incorporou ao grupo reformulando, em 1977, o projeto de iluminação do espetáculo *Maria Maria*. Criou a iluminação para diversas obras, atua hoje dentro do grupo como cenógrafo, porém sua função não é restrita, desenvolve a criação de cartazes, *outdoors*, programas de espetáculos, entre outras atividades. A iluminação dos espetáculos fica por conta do diretor da companhia, Paulo Pederneiras. Sobre esta sua função, revela:

Quando o Corpo começou, no *Maria Maria* (1976), a gente chamou o Oscar Araiz pra fazer a coreografia e ele trouxe a equipe dele que tinha iluminador, cenógrafo, figurinista... e quando eles foram embora, isso tudo tinha que ser passado

²²⁶ BARTHES, Roland. O que é a crítica. In: **Crítica e Verdade**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 157- 163

para alguém. E foi para o Fernando Velloso, que é hoje o cenógrafo do Corpo. Mas o Nando já tinha as coisas dele e a gente tinha que viajar e ele não podia vir junto. Foi assim que eu assumi, porque não tinha outra pessoa, não porque eu tinha a intenção de ser iluminador²²⁷.

Segundo relatos do diretor, o trabalho em equipe foi acontecendo naturalmente, as pessoas foram conquistando suas posições e, assim como ele, parte dos profissionais, que também nunca tinha exercido atividades como cenografia, iluminação, figurino, e mesmo Rodrigo Pederneiras, *aprendeu e desenvolveu seu trabalho criando espetáculos para o Corpo*²²⁸. O diretor revela ainda que o amadurecimento “forçado” dos profissionais deve-se, em grande medida, às viagens para o exterior: *A gente saiu de Belo Horizonte e foi cair em Paris! O Teatro de La Ville era um dos mais bem equipados do mundo, e a gente se viu obrigado a amadurecer um aprendizado e isso foi ótimo*²²⁹.

Percebe-se que o desenvolvimento do trabalho em conjunto é muito importante para a estruturação e consolidação da companhia. Esses quatro profissionais citados são apenas uma pequena parte da equipe de criação do Grupo Corpo. O trabalho dos técnicos, assistentes de produção, fotógrafo, bailarinos e demais colaboradores também é significativo para entender a estrutura do grupo e suas produções.

Em entrevista ao programa televisivo *Roda Viva*, Rodrigo Pederneiras diz que é difícil dizer sobre o que vem primeiro no processo de construção de um espetáculo. Em *Bach*, por exemplo, a ideia da cenografia veio antes do motivo coreográfico e a parte de movimentação dos bailarinos foi elaborada paralelamente à confecção desta²³⁰. Fica revelado que o processo da companhia é resultado de intenso di-

²²⁷ PEDERNEIRAS, Paulo. Luminâncias Corpóreas. **Luz na dança**: contornos e movimentos. Rio de Janeiro: Eletrobrás, p. 132. 1988. Entrevista concedida a Roberto Pereira.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ A ideia inicial de *Bach* era desenvolver um balé que utilizasse um plano aéreo. Para tanto, teve-se a ideia de utilizar hastes onde os bailarinos pudessem dançar, em alguns momentos, suspensos no ar. Para a concretização do projeto, o elemento espacial foi apropriado pela cenografia. Dessa forma, uma série de testes foi feita em paralelo com a montagem coreográfica, com o intuito de não colocar em risco a segurança dos bailarinos em cena.

álogo entre uma equipe, nas palavras do diretor do grupo Paulo Pederneiras:

Discuto com o Rodrigo as coisas que ele está fazendo; às vezes escolho as músicas, outras vezes faço a cenografia, como nestes últimos balés *Parabelo* (1997) e *Bach* (1996), que fiz junto com o Nando... Na verdade, minha função aqui é muito mais buscar essa unidade de trabalho entre coreografia, cenário, figurino, iluminação... A gente tem diálogo o tempo inteiro porque a gente é amigo. A Freusa, que faz os figurinos, é uma arquiteta da melhor qualidade, uma pessoa superexigente, que conhece cor como ninguém. Eu aprendo muito com ela e o Nando, mesmo na parte da luz. A gente aprende com todo mundo e as conversas vão surgindo naturalmente. Daí é difícil dizer de onde a ideia partiu, quem a teve...²³¹ ı

Assim, ao avaliar uma obra do Grupo Corpo, não podemos privilegiar somente o trabalho do coreógrafo, como faz grande parte da crítica. A “lógica” da companhia nos obriga a pensar que existe toda uma estrutura que permite a realização e consolidação da obra. O trabalho em equipe não pode ser descartado em função da hierarquização do processo de trabalho de um ou outro profissional. Mesmo que o diretor e cada profissional possuam atividades específicas, o trabalho em equipe é fundamental para a compreensão do todo. O entrosamento destes profissionais é tão importante que, mesmo quando o coreógrafo Rodrigo Pederneiras é convidado para montagem em outras companhias – no Brasil ou no exterior –, toda a equipe de produção o acompanha²³².

Uma das preocupações da companhia é que tudo esteja integrado no espetáculo e que o espectador, ao deparar-se com a obra, tenha a impressão de que toda a criação partiu de uma única pessoa. A

²³¹ PEDERNEIRAS, Paulo. Op. cit., p. 132.

²³² Rodrigo Pederneiras tem sido convidado a coreografar para diversas companhias, no Brasil e no exterior. Entre elas, destacam-se: *Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, *Ballet do Teatro de Guaira*, *Balé da Cidade de São Paulo*, *Companhia de Dança de Minas Gerais*, *Les Ballets Jazz de Montréal* (Canadá), *Companhia do Stadttheater Saint-Gallen* (Suíça), *Ballet de L'Opéra du Rhin* (França), *Ballet Gulbenkian* (Portugal) e *Deutsche Oper Berlin* (Alemanha). Ao coreografar para outras companhias, Rodrigo Pederneiras sempre solicita que a equipe do Grupo Corpo o acompanhe.

figurinista Freuza Zechmeister revela: “Nós só colocamos um espetáculo no palco depois que todo mundo está satisfeito”²³³. Fernando Velloso acredita também que a “receita” da qualidade das produções e do grande sucesso da companhia deve-se a “uma saudável integração” que já ultrapassa 20 anos. Sobre a “brasilidade” do grupo nas produções mais recentes, ele pontua: “Acho que conseguimos fundir o erudito e o popular. E aplicamos esses conceitos tanto na coreografia quanto na música, nos figurinos e na cenografia”²³⁴.

Ao resgatar o processo de criação da Companhia Grupo Corpo, é possível compreender o resultado artístico tanto da obra *21*, como das outras produções do grupo. Tanto o produto estético, quanto o processo de construção deste revela que o Grupo Corpo é um núcleo artístico sólido e que trabalha em conjunto, fazendo diferença, para o resultado final, as especificidades de funções.

Gianni Ratto, ao discorrer sobre o processo de trabalho artístico em conjunto, como é o caso da dança, do cinema e do teatro, toca em uma questão fundamental, a financeira, considerando-a relacionada diretamente com a qualidade do trabalho:

Penso que se o teatro, no seu sentido total, significa realização de um convívio, este convívio deveria nascer no momento em que, numa primeira leitura, nos preâmbulos, nas primeiras tentativas, uma comunidade se reúne para se preparar para o contato que mais tarde terá com outra comunidade. Experiência, euforia, anseios, criatividade, insegurança, esperança, receios, entusiasmo, paixão, tudo deveria levar a um trabalho de conjunto, o que nem sempre acontece. A realidade é mais melancólica. O cenógrafo trabalha de um lado, o figurinista de outro, os atores estudam os papéis, o diretor manda e, no final, não se sabe por qual alquimia misteriosa, o espetáculo aparece e, supondo que todos tenham talento, a resultante, nos piores dos casos, é sofrível. Todavia a cenografia é boa, o figurino também, a interpretação dos atores dedicada, e a direção sem dúvida nenhuma inteligente, mas isso não faz o bom espetáculo. Então? Num sistema financeiro,

²³³ ZECHMEISTER, Freuza. *Espectáculo de cor*. **Veja**, São Paulo, p. 113, 17 jun. 1992. Entrevista concedida a Ângela Pimenta.

²³⁴ VELLOSO, Fernando. Grupo Corpo volta com rebolado brasileiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 abr. 1993. Ilustrada. Entrevista concedida a Érika Palomino.

como o que conduz a economia do teatro, é quase impossível pensar nem trabalho criativo que seja fundamentado na observação cotidiana e na evolução das ideias provocadas pelo trabalho de todo mundo, pela discussão sistemática, pela polêmica construtiva, pela renúncia positiva às ideias que pareciam boas mas que devem ser jogadas fora para ceder o passo a novas constatações. Não há dúvida de que o ideal seria poder trabalhar sem a preocupação angustiante com o tempo que separa o ensaio da bilheteria. Essa exigência do prazo marcado, essa angústia de ter que chegar lá de qualquer maneira castram o que deveria ser uma possibilidade e não uma imposição. Tempo, tempo, tempo. É de tempo que o trabalho preparatório precisa. Não há dúvida de que a genialidade, a inteligência, a criatividade suprem essa falta de tempo, mas a verdade é que, pelos limites de tempo e de dinheiro, nossa cozinha teatral é mais um *fast-food* do que um opíparo ágape celebrativo²³⁵.

Em um país como o nosso, grande parte dos grupos teatrais e companhias de dança vive em uma situação de trabalho bastante insustentável. Não são muito comuns companhias como o Grupo Corpo, que possui toda uma equipe coesa, trabalhando junta por anos, fato que contribui diretamente para a qualidade do produto estético.

Portanto, seria ingênuo de nossa parte subvalorizar um ou outro profissional da companhia, pois a documentação analisada até o momento revela que o Grupo Corpo Companhia de Dança é um núcleo sólido e que a base de seu processo de criação é um trabalho em conjunto, um trabalho de equipe. Tal processo tem origem nas próprias bases do grupo, que, desde o início, tinha uma preocupação com a qualidade artística de seu trabalho, ao mesmo tempo em que buscava uma consolidação de mercado.

Situada em um momento peculiar da história da dança de nosso país, momento em que um mercado cultural se fazia crescente, a companhia agiu pelas brechas, buscando a conquista de público, crítica, mercado externo, mídia. O núcleo Grupo Corpo, por meio de seu sólido repertório, mostra com clareza ser possível desenvolver um tra-

²³⁵ RATO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999, p.123.

balho de qualidade artística, revelando, ao mesmo tempo, que esta é resultado de processos, escolhas e formas de trabalhar.

A partir da análise da Companhia e, especificamente, do espetáculo *21*, de 1992, é possível afirmar que na dança existe um “campo” de relações e que estas não são apenas estéticas, mas estão inseridas tanto no interior de suas produções, quanto fora delas. Muitas vezes os trabalhos na área da dança perdem esses sentidos, esvaziados de suas relações sociais. Deve-se ter em mente, portanto, que as significações são construídas dentro e fora da obra. Esta seria uma das contribuições do trabalho do historiador, ao tomar essa manifestação artística como objeto de estudo.

DANÇA, TÉCNICA E CRIAÇÃO

O objetivo deste item é fazer alguns levantamentos que permitam pensar a dança, como movimento, inserida dentro das concepções estéticas de seu momento, possibilitando uma reflexão posterior sobre a gestualidade coreográfica do Grupo Corpo e o trabalho de seus bailarinos.

Os movimentos em dança acadêmica e sua transformação em coreografias virtuosas e artísticas não é um trabalho simples, pois requer procedimentos técnicos que possibilitem criar a ilusão de conquista da gravidade, a sensação de leveza e/ou a ideia de domínio do espaço e do tempo pelo corpo do bailarino. Essa conquista dá-se sobretudo pelo trabalho diário dos bailarinos em sala de aula, onde o aprimoramento do movimento é conseguido através do treinamento e, sobretudo, pela formação adquirida durante anos. Nem sempre os bailarinos utilizam somente o ensaio para adquirir habilidade em seus corpos. Em dança, esta habilidade corporal é adquirida por meio da escolha de uma (ou mais) técnica específica.

Segundo o coreógrafo alemão Rudolf von Laban, “as maiorias das técnicas de dança desenvolvidas são geralmente cercadas por uma seleção mais ou menos limitada e concisa de exercícios fundamentais para o domínio do corpo”²³⁶.

²³⁶ LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978, p.116.

Sobre as técnicas corporais, Márcia Strazzacappa ressalta que:

[...] apresentam formas e passos codificados, pretendem servir a um fim estético definido. Para ter o caráter de técnica o trabalho deve ser realizado com maior frequência. Não existe trabalho técnico apenas uma vez por semana. A técnica representa um condicionamento. Para que aconteça são necessários a prática, o treino e a disciplina. [...] Quando se realizam trabalhos corporais em intervalos de tempos muito longos, o corpo não consegue assimilar as informações, não consegue o adestramento. A técnica depende de uma prática contínua, de uma rotina, senão fica descaracterizada. [...] As técnicas surgem da necessidade de metodizar caminhos para um determinado fim que é a criação, a obra de arte. Assim, o objetivo do artista – a obra de arte – é que escreve o caminho a ser tratado. [...] a observação/imitação representa a base do ensino/aprendizado de uma técnica²³⁷

Também referindo-se às técnicas do corpo, Marcel Mauss²³⁸ realizou uma pesquisa paradigmática. Segundo o etnólogo, no curso da história os homens fizeram e continuam a fazer vários usos de seu corpo, o que foi por ele designado como “técnicas corporais”, ou seja, essa capacidade que as culturas têm de educar seus corpos, adaptá-los a atividades distintas. Nas palavras de Mauss, as “técnicas corporais” são “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”²³⁹. Compreendidas dessa forma, ele parte da evidência de que cada formação social tem hábitos que lhe são próprios, reconhecendo a enorme variação das técnicas corporais, essas “séries de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele mesmo, mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual ele faz parte, no lugar que ele ocupa”²⁴⁰.

²³⁷ HERNANDEZ, Márcia Maria Strazzacappa. **O Corpo em-cena**. 1994. 154f. Dissertação. (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994, p.129-130; 138.

²³⁸ MAUSS, Marcel. Técnicas Corporais. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974. v. 2, p. 212-233.

²³⁹ *Ibid*, p. 211.

²⁴⁰ *Ibid*, p. 218.

As técnicas corporais são, poderíamos dizer, particularidades de cada grupo social transmitidas através da educação, da imitação, da tradição. Trata-se de um adestramento, de adaptações do corpo, o que nos leva a concluir que o uso que fazemos de nosso corpo, nas mais diversas atividades, não configura um desempenho “neutro”, natural e espontâneo, mas, em grande medida, um uso cultural, relacionado diretamente com o grupo ao qual pertencemos. Para Marcel Mauss, nos usos que fazemos do corpo combinam-se elementos biológicos, psicológicos e socioculturais, sem que os próprios agentes disso tenham consciência.

Um outro fator que é preciso ressaltar em relação às técnicas de corpo, sobretudo às desenvolvidas para a dança, é que elas “disciplinam” o corpo, o moldam em um determinado padrão, ou, como afirma Strazzacappa, criam “vícios corporais”. “Ao se submeter à técnica o indivíduo cria vícios posturais. Um caso típico é o bailarino clássico que no seu caminhar cotidiano, em casa, na rua, mantém os pés rotados para fora ou o ator que perde sua vida em cena, sua humanidade ao se tornar extremamente técnico”²⁴¹.

A pesquisadora Helena Katz também aborda essa questão:

Para ser existente, o corpo se constrói fisicamente, isto é, se molda de acordo com as séries motoras que recebe enquanto instruções. Tem o seu modo de existir como corpo. [...] Além dele existir com seus contornos e pesos, se move de acordo com a técnica que o treinou. [...] O corpo se dá a ver dentro da tal linguagem que adquiriu, isto é, da técnica que o conformou. Na motricidade de cada corpo se reconhece os sinais indicadores do que ele reteve como seu²⁴².

No que se refere às técnicas corporais, Eugenio Barba e Nicola Savarese²⁴³ as dividem em “cotidianas” e “extracotidianas”. Eles de-

²⁴¹ HERNÁNDEZ, Marcia Maria Strazzacappa. Op. cit., p. 149.

²⁴² KATZ, Helena. Em dança, materialidade do corpo é o limite. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 abr. 1995. Caderno 2, p. D 7.

²⁴³ BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **Anatomia del actor**: dicionário de antropologia teatral. México: Edgar Ceballos, 1988.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo/Campinas: Hucitec /Ed. UNICAMP, 1991.

finem como *técnicas cotidianas* aquelas inseridas na cultura e aceitas dentro de padrões de “normalidade”, como as referidas por Mauss. Já as *técnicas extracotidianas* estariam relacionadas com funções específicas, com caráter público, artístico e representativo (religião, ritos), como as estudadas por Marcia Strazzacappa. De toda forma, as técnicas corporais, sejam elas cotidianas ou extracotidianas, sempre estarão associadas, de alguma maneira, às experiências dos indivíduos em sociedade.

No contexto histórico da dança acadêmica, constata-se que a codificação e sistematização de uma técnica de movimento sempre estiveram diretamente relacionadas ao projeto social de seu tempo, ao seu contexto cultural e aos valores éticos e estéticos do período. O balé, por exemplo, é um tipo de dança codificado que evoluiu, sobretudo, a partir do balé da corte, sob interesse da aristocracia européia. Dessa forma, por meio de uma técnica extracotidiana, os movimentos tentam representar os valores da nobreza. A ideia dessa dança é tornar o corpo imponderável, leve, de um grande virtuosismo, pelo qual o bailarino, agindo contra a gravidade, disfarça qualquer esforço, mostrando um domínio quase completo dos movimentos²⁴⁴. O balé remonta às cortes italianas e francesas dos séculos XVI e XVII, evoluindo, sobretudo, a partir do Renascimento e definindo-se dentro de uma visão de mundo que procurava o conhecimento racional das coisas e dos homens. Assim, sua técnica baseia-se, de acordo com os

²⁴⁴ Só para que se tenha uma breve noção sobre a codificação desta técnica, recorremos a Boucier, que descreve a transformação de um salto “normal”, ou seja, que poderia ser executado por qualquer indivíduo com boas condições físicas, para um salto “estético” dentro da codificação desta técnica. Um salto que no balé é reconhecido por *grand jeté* (grande atirada): “O *grand jeté* é originalmente um salto em comprimento: as pernas estão esticadas, a perna auxiliar está atrás da outra e mais baixo; o torso é trazido para a frente para favorecer a amplidão do salto; os braços estão um à frente, para facilitar o esforço do torso, outro para trás, para servir de balanceio; a cabeça acompanha naturalmente o esforço do torso. O movimento de dança é a idealização deste salto natural: deve mostrar com evidência a essência do salto, ou seja, a liberação do peso. Tudo deve ser concebido logicamente para dar a impressão de leveza, o que faz a beleza do gesto: as pernas esticadas em oposição, o mais horizontalmente possível, projetando-se ao mesmo tempo em que a trajetória; o torso está ereto, sem rigidez; os braços estão estendidos, em oposição à altura dos ombros, projetando-se também na trajetória; a cabeça permanece reta sobre o torso ou volta-se para o público. Figura magnífica, em que o corpo se torna imponderável, em que a aparência de esforço está completamente disfarçada”. (grifo nosso). In: BOUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 118.

princípios cartesianos, em: separação entre o corpo e mente, fragmentação do corpo em segmentos independentes, mecanização dos movimentos, verticalização do corpo e horizontalidade no espaço.

A dança moderna surgiu no início do século XX, assinalada principalmente pelos princípios e práticas dos coreógrafos americanos e alemães que objetivavam expressar as inquietações e contradições de seu tempo. Ao contrário do balé, não pretendeu estabelecer um código rígido de ensino, execução e criação. Na dança moderna desenvolveram-se várias técnicas, partindo de diferentes concepções do homem, de corpo e de movimento, de acordo com as concepções e intenções de seus criadores. Por isso as suas diversas “vertentes”²⁴⁵. Os profissionais da dança moderna, de maneira particular, agiam em negação às concepções do balé e suas codificações rígidas. Negaram o uso de sapatilhas de ponta e a fuga da força da gravidade, propondo, de forma geral, o contato com o chão, o uso dos pés descalços, a ênfase no movimento da coluna, giros fora do eixo, a busca de expressão, emoção em detrimento do virtuosismo e a representação de temáticas contemporâneas.

Já a chamada “dança pós-moderna” é intitulada pelo movimento que buscou construir repertórios gestuais sem relação alguma com a dança acadêmica ocidental, ou seja, o balé clássico e as diferentes técnicas da dança moderna. Esses profissionais buscaram construir um “grau zero da dança”, reconhecendo nos movimentos cotidianos – caminhar, andar, deitar, comer – os elementos a partir dos quais seria possível elaborar uma dança. Os princípios da dança pós-moderna são a observação e a pesquisa de ações corporais cotidianas,

²⁴⁵ A “técnica” da americana Martha Graham (1894-1991) foi uma das mais difundidas no Ocidente. Para ela a técnica deveria permitir ao corpo chegar à sua plena expressividade: a técnica serviria para treinar o corpo, para que este respondesse às exigências do espírito. De maneira resumida, seus princípios foram: o ato de respirar, criando entre a inspiração e expiração os movimentos de contração e *release*; a região pélvica, “o centro do corpo” como base de apoio e energia para todos os movimentos corporais; a relação com o chão. Na escola americana as principais técnicas que foram difundidas no Brasil são de Ruth Saint-Denis (1878-1968), Doris Humphrey (1895-1958), José Limon (1908-1972) e Louis Falco (1942). Na dança moderna Alemã temos Rudolf Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973), Kurt Joos (1901-1979) e atualmente, com um processo de trabalho próprio, Pina Bausch, fundadora do termo dança-teatro. Quase todos os artistas mencionados definiram princípios e concepções de trabalhos próprios. Para maiores informações, consultar: BOUCIER, Paul. Op. cit.

apoiados em concepções que põem em xeque as contestações do modo de vida americano. Segundo Mônica Dantas,

[...] ao mesmo tempo em que há uma “bandeira política”, expressa no e pelo corpo, os processos de investigação, de pesquisa e de experimentação voltam-se para o próprio corpo, para seus movimentos cotidianos. Há um aprofundamento nas possibilidades de movimento deste corpo, que não foi treinado pelo balé ou pela dança moderna, mas um corpo comum, que vai sendo observado, analisado, estudado, reestruturado por métodos inventados pelos coreógrafos e também por práticas estranhas à dança ocidental, como as artes marciais, yoga, práticas corporais terapêuticas. A dança pós-moderna procura romper com o pressuposto de que a dança se produz transformando os movimentos cotidianos e abolindo o virtual, o espetacular, o não-usual²⁴⁶

Mesmo que com pressupostos distintos, essas propostas não são totalmente desvinculadas. Elas fazem parte de processos históricos e de lutas simbólicas específicas, porém, de alguma forma, seus profissionais, mesmo que para agir contra determinada estética, opor-se a determinados códigos, precisaram de antemão vivenciar, entrar em contato, conhecer aquilo contra o que estavam reagindo. Como bem ressalta Umberto Eco²⁴⁷, há uma complexa rede de influências que se desenvolve no nível específico da obra ou do sistema de que os artistas fazem parte. Há uma tradição estilística precedente assimilada sobre o modo de formar, que exerce tanta influência quanto as ocasiões históricas e os postulados ideológicos. Dessa forma, os artistas da dança, bem como suas criações, não podem ser dissociados do contexto de que fazem parte. Se as técnicas de dança vão ao longo do tempo tomando novos rumos, elas devem ser compreendidas em um “campo” de relações. São resultados de processos que acumulam tra-

²⁴⁶ DANTAS, Mônica. **Dança**: O enigma do movimento. Rio Grande do Sul: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 38-39.

Sobre a dança pós-moderna consultar também: CANTON, Cátia. **E o príncipe dançou**. São Paulo: Ática, 1994.

²⁴⁷ ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

dições e inovações, produto das concepções estéticas, políticas, ideológicas de seus contextos históricos²⁴⁸.

Mônica Dantas nos dá um elemento interessante para pensarmos a relação das técnicas da dança (extracotidiana) e seu meio social (cotidiano):

[...] as técnicas extracotidianas são o cotidiano do corpo dançante porque quem dança está sempre se valendo delas, incorporando-as, seja como técnicas codificadas aprendidas em aula, através de exercícios estruturados, seja em processos de experimentação, quando novas técnicas são constantemente criadas²⁴⁹

Se tanto Mônica Dantas, quanto Márcia Strazzacappa e outros estudiosos pensam em um corpo extracotidiano que influi no corpo cotidiano do artista, pode-se pensar também em um caminho inverso, ou seja, num corpo cotidiano que influi na formação de um corpo extracotidiano (como o proposto pelos artistas “pós-modernos”). Ou talvez nesta circularidade de ambos, já que o artista não está dissociado do mundo em que vive²⁵⁰.

Como ficou ressaltado no capítulo anterior em relação ao trabalho do Grupo Corpo, tanto a bibliografia especializada quanto a crítica jornalística destacam no repertório da Companhia na década de 1990 sobretudo a “soltura” da movimentação, um “molejo”, jeito próprio do brasileiro de se mover, chegando a reconhecer algumas estruturas das danças populares em seus trabalhos. Porém, o

²⁴⁸ “Se um coreógrafo pode criar novos movimentos, ou reutilizar um repertório de movimentos existentes em uma situação completamente inesperada, criando coreografias que escapam a um modelo usual, ele o faz a partir de um processo pessoal, mas também a partir de um processo que, em determinado momento, precisará ‘dialogar’ com o que já existe: mesmo surpreendendo e/ou subvertendo, haverá uma relação com o que já foi feito, já foi criado, por ele ou pela massa falante da dança. Não se produz a partir do nada. Além disso, o próprio material para a criação coreográfica – o movimento – já contém muitas referências”. DANTAS, Mônica. Op. cit., p. 67.

²⁴⁹ Ibid, p. 41.

²⁵⁰ O termo circularidade, nessa acepção, situa-se na mesma perspectiva da proposta por Carlo Ginzburg à luz da leitura de Mikhail Bakhtin. Sobre o conceito o autor defende: “... um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se move de baixo para cima, bem como de cima para baixo...” Para o autor não existe uma cultura autônoma, original, mas sim construída por meio de trocas e influências. No nosso caso estamos pensando em uma circularidade gestual que remete a impressões cotidianas e extracotidianas. In: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 17.

coreógrafo, em entrevista, ao ser questionado se chega a fazer alguma pesquisa sobre danças ou manifestações populares, diz: “Não, eu não costumo fazer essas coisas. De uma certa forma, vivi no meio de festas populares, como o Congado, então talvez tem um pouco disso...”²⁵¹.

Mesmo negando apropriar-se de elementos do popular brasileiro ou realizar uma pesquisa de danças folclóricas e ressaltando que parte sempre de estímulos sonoros, não há como negar que o trabalho do coreógrafo se situa em uma circularidade entre as *técnicas cotidianas* e *extracotidianas* da cultura brasileira e codificações de danças acadêmicas estrangeiras. Conforme ele próprio relata em momento posterior, “Se a gente consegue aproveitar certos movimentos da dança popular, certos passos e brincar com eles, você vai desenvolvendo uma estrutura que mais tarde ela pode ser recriada, montada de maneira nova”²⁵². “Não se trata de pegar essas danças e usar seus estereótipos, o que eu queria era quebrar as formas e linhas, deixar as pessoas mais soltas”²⁵³. Ou seja, segundo o próprio depoimento, a circularidade entre “técnicas” existe, sim, nos trabalhos do coreógrafo do Grupo Corpo e é por meio da observação e da relação com seu meio social (*de certa forma, vivi no meio de festas populares...*) que Rodrigo nos dá pistas sobre seu processo de montagem.

A título de exemplo, em *Nazareth*, de 1993, conforme foi já foi ressaltado, Rodrigo vale-se de uma trilha sonora que resgata o universo do maxixe, porém, em termos de movimentação, ele não utiliza os códigos desta dança de forma explícita, mas sim a *qualidade do movimento* desta dança popular, retirando algo “novo”, transsubstanciado, “estético”²⁵⁴.

²⁵¹ PEDERNEIRAS, Rodrigo. Grupo Corpo, o sucesso de um trabalho em equipe. **Dança & Cia**, São Paulo, ano II, n. 04, p. 14-18, out./nov. 1999. Entrevista concedida a Daniele Monteiro.

²⁵² PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Roda Viva**. Entrevistadora: Mona Dorf. São Paulo: TV Cultura, 03 nov. 1997. Debate realizado no programa Roda Viva com a participação de Érika Palomino, Helena Katz, Ivaldo Bertazzo, José Miguel Wisnik, J. C. Medeiros e J. C. Violla.

²⁵³ PEDERNEIRAS, Rodrigo. Corpo assume o Nordeste. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 set. 1997. Ilustrada. Entrevista concedida a Érika Palomino.

²⁵⁴ Rudolf Laban desenvolveu um método de descrição do movimento que ficou reconhecido por inúmeros profissionais da dança. A expressão *qualidade de movimento* pode ser encontrada em seu estudo. Por não ser nosso objetivo explicar sobre tais conceitos, sugerimos as se-

Por outro lado, a escolha de uma técnica está diretamente ligada a uma opção estética, dessa forma, mediada por fatores socioculturais. Não se deve esquecer que a opção por uma ou outra atividade corporal é carregada de valores históricos. No caso do Brasil, como apresentamos no primeiro capítulo desta dissertação, foi a estética do balé clássico a forma primeira e predominante de dança cênica. Aliás, não apenas no Brasil, mas no Ocidente como um todo. De quase todas as companhias profissionais existentes em nosso país, mesmo aquelas que trabalham com outras linguagens da dança utilizam o balé como preparação corporal para seus bailarinos, acreditando, por tradição, ser ele que melhor trabalha seu corpo, mesmo não sendo eles bailarinos “clássicos”. O balé carrega ainda uma ideia de tradição. Neste sentido, mesmo quando uma obra remete a um tempo que não é o seu, ela transmite o que está comprometido artisticamente com o seu tempo, e não somente ao que é próprio do tempo a que ela remete.

As técnicas corporais são também condicionadas por fatores socioculturais, a opção por uma ou outra atividade corporal é carregada de valores que seguem certas convenções sociais, pois a escolha de uma determinada técnica está diretamente ligada a um resultado estético que se quer obter. Se o balé é ainda utilizado por muitas companhias e, por outro lado, começa também a ser descartado por outro grupo considerável de profissionais da dança, esta escolha só pode ser entendida quando associada com seus projetos ideológicos, estéticos e com as concepções de dança que carregam e defendem. Enfim, o Grupo Corpo situa-se a partir de opções estéticas e de uma visão de dança específica, reagindo dentro de uma “lógica” própria.

guintes referências:

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

SIGNIFICAÇÕES SOCIAIS: CONSTRUÇÕES DE BRASILEIRIDADE NO CORPO QUE DANÇA

Não queremos nos estender muito sobre a relação obra/técnica, porém, conforme foi ressaltado, existe uma crença de que a técnica, entendida como um modo de educar, predispõe o bailarino a ter êxito no estilo em que foi preparado. Segundo Helena Katz,

Um corpo que estuda para ser leve, diáfano, não consegue desempenhar bem as contrações criadas por Martha Graham para traduzir a dramaticidade de suas narrativas. Um bailarino com técnicas de Jazz não dança Merce Cunningham, alguém treinado em clássico não faz butô. No corpo, você tem o que você põe. [...] Portanto, no corpo algo sempre está inscrito materialmente²⁵⁵.

Se uma determinada técnica formata o corpo, cria “vícios posturais” e lhe imprimem concepções particulares, como entender então que uma técnica tão rígida, como a do balé clássico, consiga preparar e dar suporte a uma dança tão solta, como a do Grupo Corpo?

No que se refere à técnica do clássico, a codificação de seus movimentos é fechada, no sentido de possuir codificações concebidas, definidas. O alinhamento postural é o ponto base desta escola, sendo a verticalidade uma constante na dança clássica. O flexionar do tronco é obtido geralmente pelos *cambrés*, executados quando em reverência ou em momentos “de suspiros” da coreografia ou alongamento em aula. Outro ponto desta técnica é o pouco contato com o solo, as sequencia dos homens são concebidas por grande número de saltos e giros aéreos, as mulheres têm por princípio dançar na ponta ou na meia-ponta. O equilíbrio e a “sustentação” de “pernas altas” também é um desafio para as bailarinas. Os movimentos exploram ângulos retos e seus perpendiculares: frente, lado, atrás, lado. Essa técnica também trabalha com precisão a força muscular, mas, ao mesmo tempo, o alongamento, possibilitando uma ideia de “leveza” nos

²⁵⁵ KATZ, Helena. Em dança, materialidade do corpo é o limite. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 abr. 1995. Caderno 2, p. D 7.

corpos que a executam. Os membros são mais solicitados que o tronco e a região do quadril é quase nunca mencionada.

Ao trabalhar com a recepção do Grupo Corpo, percebemos que as interpretações mais recorrentes de seu trabalho, associadas à questão da “brasilidade”, dizem respeito a um movimento “solto”, a uma exploração espacial que tende ao plano baixo, à movimentação das ancas, ao molejo e requebro dos bailarinos. Dessa forma, como explicar que aquela técnica consiga preparar esses corpos?²⁵⁶.

Mônica Dantas nos oferece uma interessante forma de pensar esta relação:

O corpo do bailarino não sofre somente processos de treinamento, mas também de formatividade. A construção de corpos para a dança não se dá apenas através da aprendizagem formal de técnicas, mas alimenta-se de diferentes experiências de movimento. Além disso, é no ato de criação coreográfica – portanto no processo de formatividade – e no próprio ato de dançar que os corpos vão se tornando mais aptos e mais disponíveis para a dança. A criação de uma coreografia é a criação de formas corporais. [...] Cada nova obra é sempre um novo processo de formatividade. São novas formas que vão sendo moldadas e elaboradas nos corpos e pelos corpos²⁵⁷.

A observação de Dantas nos faz compreender o processo de ensino/aprendizagem e treinamento/criação entre coreógrafo e bailarinos do Grupo Corpo. Não se deve descartar que Rodrigo Pederneiras atua como coreógrafo residente da Companhia desde 1978²⁵⁸, ou seja, tem exclusividade no repertório do Corpo, o que lhe possibilitou solidificar uma linguagem e repertório característicos. Por outro lado, a companhia é bastante reconhecida pela continuidade do elenco, o que efetivamente contribui para que bailarinos se familiarizem com o

²⁵⁶ Os bailarinos do Grupo Corpo não têm por prática aulas de “moderno”, qualquer que seja a linha. Os bailarinos cumprem um total de seis horas diárias na companhia quando não estão em *turnées*. Das 9 às 11:00 da manhã fazem exclusivamente aula de balé clássico, têm um intervalo na própria sede da Companhia e retornam aos ensaios até as 15 hs.

²⁵⁷ DANTAS, Mônica. Op. cit., p. 100-101.

²⁵⁸ Das trinta obras produzidas pela Companhia até o momento presente, apenas três não foram coreografadas por Rodrigo Pederneiras. *Maria Maria* (1976) e *Último Trem* (1980) são do argentino Oscar Araiz e *Mulheres* (1988), da alemã Susanne Linke.

estilo criado pelo coreógrafo²⁵⁹. Dessa forma, a solidificação da companhia possibilitou que o coreógrafo consolidasse uma linguagem própria e também permitiu que o elenco se familiarizasse com a linguagem de movimento criada por Pederneiras. Na verdade, o trabalho de treinamento durante anos com os bailarinos atuou diretamente na técnica do grupo, solidificando uma “técnica própria”²⁶⁰.

Toda essa reflexão vem ainda corroborar a nossa análise do trabalho de Pederneiras como processo e não marcos e rupturas. Vem fortalecer nossa tese de que o trabalho coreográfico de Rodrigo Pederneiras não pode ser visto como marco estético, a partir do espetáculo *21*, mas como processo, que veio se fortalecendo durante toda a década de 1990, pois a adaptação e assimilação de uma linguagem coreográfica no corpo de quem a fundamenta e a executa é fruto de um lento e contínuo trabalho.

O vocabulário de Rodrigo Pederneiras é cunhado a partir do léxico do balé. No entanto, o coreógrafo livrou-se de sua ornamentação estilística, como os *port de bras* e o uso de pernas e pontas sempre esticadas. A partir de uma linguagem acadêmica, passou a explorar primeiro a quebra das articulações: pulsos, ombros e queda de cabeça para trás. Lançamento de braços e pernas. Num segundo momento, os movimentos tornaram-se mais “redondos” e a exploração do movimento pelo quadril passou a ser fonte de pesquisa do coreógrafo.

²⁵⁹ Durante muitos anos a companhia manteve um elenco coeso, com poucas entradas e saídas de bailarinos, mas o ano de 2000 marca um fato inédito na trajetória do grupo, pois, o elenco é quase todo substituído. Foram contratados 13 novos bailarinos.

²⁶⁰ As técnicas de dança surgiram da necessidade de metodizar caminhos para um determinado objetivo estético. A título de exemplo citemos a proposta da americana Marta Graham: ela não “inventou” o mecanismo de *contraction & release*. Ela partiu de sua criação, da sua própria movimentação, sua vontade de expressar determinados sentimentos de angústias, guerra, medos, que faziam parte do contexto do momento que ela vivenciava. Isto levou seu corpo a uma movimentação específica, que mais tarde foi por ela codificada como caminhos para que outros pudessem se expressar a partir de determinados códigos. Portanto, a técnica em dança não é dada *a priori*, é resultado de longos anos de trabalho. No que diz respeito ao movimento corporal de Rodrigo Pederneiras, a Companhia já cogita a ideia de transformar esse gestual em pedagogia de ensino, em escola. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, já mencionado, o coreógrafo diz que suas assistentes de coreografia Miriam Pederneiras e Macau, ambas trabalhando no grupo desde a sua fundação, estão à frente do projeto e que este fique talvez para as futuras gerações. Segundo o coreógrafo, ele não está muito a par desta iniciativa e prefere pensar como coreógrafo do que como educador. Na entrevista não são revelados maiores detalhes sobre o processo.

Também o uso de giros curtos e rápidos, saltitos “frenéticos”, o abandono de *endeors* e de pontas de pés passaram a ser características frequentes do seu trabalho, *marca registrada do Grupo Corpo*.

O que se reconhecia por “dança acadêmica brasileira” em décadas anteriores, como foi visto, era de maneira expressiva dada pela temática desenvolvida, sobre o que se queria dizer pela dança. Já na década de 1990, deixa-se de lado a expressão “dança brasileira” e cunha-se “brasilidade na dança”, criando sentidos distintos. Neste momento o importante, portanto, não seria mais perguntar o que a dança tem a dizer, mas sim desvendar como o movimento em dança e os elementos constituintes do espetáculo adquirem sentidos.

Partimos do princípio de que o corpo se vale de concepções simbólicas que tanto o representam, como representam a sociedade da qual ele faz parte. No Brasil trazemos por tradição uma série de interpretações sobre o nosso modo de utilizar o corpo, nosso gestual, concepções que foram construídas historicamente e que também são reformuladas historicamente. A partir desse pressuposto, por meio da análise coreográfica e com o recurso do vídeo, é possível entrever toda uma circularidade gestual nas obras de Rodrigo Pederneiras.

Ao utilizar um processo circular que explora codificações de uma dança acadêmica, ao mesmo tempo que se utiliza de um “molejo” dos corpos dos bailarinos (construindo o que os críticos reconheceram por “brasilidade”), Rodrigo Pederneiras nada faz mais que passar um imaginário que foi historicamente construído²⁶¹.

Como bem ressaltou Mikhail Bakhtin²⁶², simbolicamente o corpo vale-se de referenciais representativos que permitem atribuir significados diferentes a suas diferentes partes. O simbólico vai, por assim dizer, fragmentando o corpo, em uma escala hierárquica, cor-

²⁶¹ Partindo de tudo o que foi exposto até o momento sobre o espetáculo *21*, as cores, desenhos, formas, músicas e gestualidade, percorremos o imaginário de representações que caminha tanto no sentido regional – (representação da cultura mineira, os florais, as movimentações dos bailarinos lembrando jogos infantis como “pular amarelinha”, brincadeiras de rodas, o cenário “colcha de retalhos” dando um efeito de festa do interior, entre outros signos) – quanto nacional, este representado principalmente a partir das construções da identidade carioca, que, sem sombra de dúvida, representa com supremacia o imaginário em torno da identidade do brasileiro.

²⁶² BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. 2 ed. Brasília/São Paulo: UNB/Hucitec, 1993.

rendo de cima para baixo, da cabeça aos pés. Segundo João Baptista Borges²⁶³, a partir desta verticalidade o simbólico cria uma verdadeira geografia ou espaço corporal segmentado em áreas proibidas e não-proibidas, louvadas e desqualificadas, superiores e inferiores, belas e feias, atraentes e repugnantes. Para o autor, “esses pormenores, plenos de significados, são a fonte geradora de sentimentos ligados ao pudor, à sexualidade, à beleza, ao nojo”²⁶⁴.

A incorporação do social ao corporal faz parte de um campo rico e sugestivo de estudo, no qual um sistema de representações do corpo serve como interpretações para a nossa identidade. Contudo, não se deve esquecer que a própria leitura desse corpo é uma construção social. Isso significa que a percepção de um gestual específico faz parte de um aprendizado que diz respeito a significados socialmente compartilhados. Segundo Rodrigues, “a sociedade codifica o corpo e as codificações do corpo codificam a sociedade. Dessa forma, as relações da sociedade com o corpo são relações da sociedade com ela mesma”²⁶⁵.

No trabalho de movimentação de Pederneiras, o coreógrafo afirma que uma de suas primeiras preocupações é fazer com que o

²⁶³ PEREIRA, João Baptista Borges. A linguagem do corpo na sociedade brasileira: do ético ao estético. In: QUEIROZ, Renato da Silva. (Org.). **O corpo do brasileiro: estudos da estética e beleza**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000. p. 68-94.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 70.

Também fazendo referência ao plano simbólico corporal, Renato da Silva e Emma Otta, ressaltam: “A porção superior é associada às suas funções mais relevantes. Na cabeça, encontra-se a face – e nesta a boca e os olhos, os órgãos mais expressivos para a comunicação humana –, marca da identidade da pessoa, e o crânio, sede do cérebro e da razão, justamente a faculdade que mais nos distingue dos animais. A porção inferior do corpo reúne os órgãos considerados mais animais e ‘indignos’ – reprodutivos, digestores e excretores –, em geral escondidos e dissimulados, assim como as funções que lhes correspondem, posto que nos aproximam ameaçadoramente da condição animal, da própria natureza. Poder-se-ia apontar aqui que o emprego de nomes de animais – cobra e aranha, entre outros –, não obstante certas similitudes quanto à forma ou aparência que se possa estabelecer entre eles e os genitais masculino e feminino, não é de todo arbitrário, uma vez que reforçam essa associação entre reprodução e animalidade” (p. 23). QUEIROZ, Renato da Silva; OTTA, Emma. A beleza em foco: condicionantes culturais e psicobiológicos na definição da estética corporal. In: QUEIROZ, Renato da Silva. (Org.). *Op. cit.*, p. 13-66.

²⁶⁵ RODRIGUES, apud GUTERRES, Liliane Stanisçuaski. O Corpo Carnavalesco. In: LEAL, Odina Fachel. (Org.). **Corpo e Significado: Ensaios de Antropologia Social** 2 ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001, p. 290.

movimento saia sempre da “bacia”, *fazer com que essa parte do corpo deflagre o movimento.*

E ao ser questionado sobre o motivo de optar por essa região corporal, ele afirma:

O que eu sinto que eu fazia muito é que às vezes quando você está coreografando, você pode ficar muito preso a formas, [...], eu era muito preso a formas, a linhas e o que eu tenho tentado a fazer é desmontar isso um pouco e eu acho que essa maneira de trabalhar essa região... quer dizer, se você começa [o movimento] da bacia, dessa região todo o seu corpo acompanha ele inteiro... é um tipo de movimentação que é inteiro... todo o corpo trabalha²⁶⁶.

Culturas diferentes definem e enfatizam os significados de órgãos e suas faculdades de maneiras bem variadas²⁶⁷. Em nosso país, a movimentação do quadril está diretamente associada com uma série de construções simbólicas como a questão da sensualidade, de nossas danças populares e, de certo modo, com nossa identidade²⁶⁸.

²⁶⁶ PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Roda Viva**. Op. cit.

É importante ressaltar que o princípio de que o movimento saia da “bacia” (plexo solar, “área situada alguns dedos abaixo do umbigo”) já foi defesa de inúmeros coreógrafos e estudiosos do movimento na dança moderna.

²⁶⁷ QUEIROZ, Renato da Silva. (Org.). **O corpo do brasileiro...** Op. cit.

²⁶⁸ A questão da identidade brasileira associada à sensualidade faz parte da construção da própria identidade carioca, discussão que já sinalizamos anteriormente, porém que vale ser ressaltada mais uma vez nas palavras de Antônio Herculano Lopes: “A atração das platéias por tais elementos lúdicos e sensuais é tendência, na verdade, antiga na história do teatro no Brasil. O teatro mais propriamente popular (feito pelo povo, para o povo) sempre conteve tais elementos, não só entre nós, mas – arrisco a dizer – em todos os quadrantes e épocas. No Brasil colonial, o teatro produzido pelas elites (em geral, para o povo) cumpria funções ora didático-morais, ora celebratórias, mas não perdia nunca a perspectiva da necessidade de atrair e entreter o público. [...] Com a vinda da mão-de-obra escrava africana, foram os ritmos e tradições dramáticas negras que se incorporavam à encenação dos clássicos europeus [...] às procissões e festividades públicas. A sensualidade e picardia não eram estranhas às tradições populares ibéricas e estavam presentes nos espetáculos realizados nos próprios palácios da elite dirigente. No século XVIII há registros até mesmo de elencos de freiras representando cenas picantes e histriônicas, para deleite de enfadados administradores da Coroa e espanto de desavisados viajantes europeus.” LOPES, Antônio Herculano. O teatro de revista e a identidade carioca. LOPES, Antônio Herculano. (Org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 14-15

A sensualidade brasileira, ou carioca, esteve também associada ao teatro de revista, às danças de raízes negras ou que com elas sofreram um processo de circularidade como o maxixe, lundu, o samba, entre outras. Sobre essas danças estarem associadas com o sensual, Luís Carlos Saroldi pontua: “O recenseamento geral realizado no país em 1872 estimava a população bra-

Um exemplo significativo é o estudo de Rachel Soihet, que, ao valer-se de cartas de viajantes e fontes literárias, perpassa todo um imaginário da gestualidade brasileira, sobretudo no que se refere às danças populares dos negros. A pesquisadora, por meio de sua documentação, evidencia que o baixo corporal nas danças populares do Brasil é minuciosamente relatado pelos estrangeiros como “coisa nossa”, associada com intenções sensuais e “obscenas”²⁶⁹.

sileira em pouco menos de 10 milhões de almas (9.930.478), com 1.510.806 negros escravos para apenas 44.580 negros livres. Os brasileiros – brancos – passavam um pouco de 8 milhões. Ao contingente representado por menos de 20% da população carioca devemos portanto a criação de um jeito de dançar que levava a extremos a sugestão erótica do encontro macho-fêmea, na simulação mais completa possível do ato sexual. Exibição que só poderia inquietar seus senhores – na verdade donos dos corpos e da força de trabalho neles contida. [...] SAROLDI, Luis Carlos. O maxixe como liberação do corpo. In: LOPES, Antônio Herculanio. (Org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 35-47.

²⁶⁹ Rachel Soihet, valendo-se de fontes documentais diversas, retrata como essas questões estão imbricadas no imaginário brasileiro: “[...] admirados com a facilidade com que ‘o brasileiro é estimulado a dançar [...] pelo canto e pelo som do instrumento’, ressaltam que tal ocorria ‘nas sociedades cultas com delicadas contradanças’, enquanto entre os negros ‘ela se manifesta com gestos e contornos sensuais’ [...] as mulheres negras são mostradas com os braços para o alto, pernas e bocas abertas, expressando imenso prazer, imagens que em tudo se contrapunham ao esperado, na época, de mulheres bem comportadas. Os autores não são nada econômicos na representação dessas imagens que consideram denotativas de lascívia, imoralidade, grosseria. ‘Pantomima desenfreada’, ‘dança obscena’ são algumas das adjetivações por eles empregadas, em sua narrativa sobre a referida dança, destilando seu preconceito contra a sensualidade e a falta de civilidade que consideravam extravasar daqueles corpos” SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 177-197.

Um outro estudo que aponta para as representações do corpo das brasileiras e sua sensualidade relacionada com o “baixo corporal” destaca uma questão interessante: “[...] De qualquer modo, os colonos teriam mesmo que conviver com a nudez, sendo ela um traço cultural dos índios em terras tropicais e sendo eles a maioria da população em terra brasílica. A mesma estranheza erotizante que os jesuítas demonstraram no século XVI diante da nudez indígena, religiosos e viajantes europeus demonstrariam, nos séculos seguintes, em relação aos africanos, e sobretudo diante das negras com os seios à mostra. Digo isto porque, se a nudez da índia desapareceu com o tempo, ao menos no litoral – e nisso pesaram a cruzada jesuítica e o próprio desaparecimento dos índios na costa –, a seminudez da negra atravessou os séculos. Comentando os batuques e lundus no Rio de Janeiro no início do século passado, Mary del Priore afirmou que os movimentos glorificavam o que ocorria ‘da cintura para baixo’. Glorificavam, entre outras coisas, porque o ‘baixo’ das negras era coberto pelas saias, exibindo os seios nus, disso derivando, talvez, ‘uma estratégia de sedução que valorizava, por longa duração, os quadris e as nádegas das brasileiras’. Neste caso, se tem razão a autora, eram as partes cobertas, mormemente as traseiras, e não as desnudas, as que provocavam o desejo e a excitação nos homens, o que justificaria, quem sabe, a glorificação brasílica da ‘bunda’, sobre o que já muito se escreveu. Mas vale dizer que o vocábulo *bunda* é corruptela da palavra quimbumbo (banto) *mbunda*, o que por si só ilumina as relações entre a erotização das nádegas e a cultura

Já Graziela Rodrigues²⁷⁰, em sua pesquisa de campo sobre as manifestações culturais brasileiras, procura fazer um levantamento das principais características corporais dessas práticas. Em um levantamento rigoroso sobre as qualidades dessas movimentações populares, a estudiosa, entre uma série de anotações, destacará o uso do plano baixo como uma constante no gestual da cultura popular brasileira.

Em *O corpo carnavalesco*, Liliane Stanisçuaski Guterres²⁷¹ coloca em relevo algumas questões relativas às práticas corporais e às representações de corpo entre sujeitos pertencentes a uma comunidade carnavalesca. Entre vários levantamentos, Liliane ressalta que o samba “exige uma seqüência de movimentos característicos que envolvem um ritmo cadenciado de pernas, braços e, principalmente, quadris. Este último associado com a sensualidade: O ‘remeleixo’ dá um tom sedutor à performance dos dançarinos, que se permitem roçar de pernas, nádegas e mãos”²⁷².

Também em *O corpo batuqueiro: uma expressão religiosa afro-brasileira*, Jaqueline Pólvora²⁷³ pontua uma série de formas de utilização do corpo que estão inscritas nesta prática social-religiosa, em que é possível perpassar um imaginário corporal que diz respeito ao “tipo do brasileiro” se movimentar.

A estrutura tanto espacial como de movimentação dos bailarinos no espetáculo *21* pode ser reconhecida na análise corporal desta prática-religiosa, pesquisada por Jacqueline Pólvora:

Já a postura corporal do *possuído* vai variar de acordo com a entidade que se manifesta e nas imagens materiais que representa. Ao ser *ocupado* por uma Iansã, por exemplo,

negra (banto, no caso) na etno-história da sexualidade brasileira.” In: VAINFAS, Ronaldo. *Moralidades bráslicas: Deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. Sexualidades coloniais e a vida privada*. In: SOUZA, Laura de Mello e. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil 1**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 223-273.

²⁷⁰ RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

²⁷¹ GUTERRES, Liliane Stanisçuaski. *O corpo carnavalesco*. In: LEAL, Odina Fachel. (Org.). **Corpo e Significado**: Ensaio de Antropologia Social. 2 ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. p. 289-300.

²⁷² *Ibid*, p.295.

²⁷³ PÓLVORA, Jacqueline Britto. *O corpo batuqueiro: uma expressão religiosa afro-brasileira*. In: LEAL, Odina Fachel. (Org.). *Op. cit.*, p. 123-135.

senhora dos ventos, o filho-de-santo que a ‘carrega’ terá expresso no seu corpo movimentos rápidos e circulares, como o vento que sopra levando tudo o que é mais leve que ele. Um Bará, o Orixá dos caminhos e encruzilhadas, expressa-se caminhando rapidamente de um lado para o outro, percorrendo todas as passagens possíveis, abrindo os caminhos com a chave que, simbolicamente, carrega nas mãos²⁷⁴. (grifo nosso)

Não estamos afirmando que o coreógrafo tenha pesquisado tal prática para a realização de sua obra, coube apresentar esse trecho apenas como mostra de similaridade, por nós percebida, das manifestações de nossa cultura popular com o trabalho coreográfico da companhia, não de maneira direta, mas bastante tênue. Defendemos, então, que sejam associações por meio de um imaginário de nossa cultura.

Dessa forma, ao apropriar-se de um gestual que busca a exploração do “baixo corporal”, o que o coreógrafo faz é compartilhar de um imaginário sociocultural. O significado de um gesto num contexto coreográfico pode estar relacionado também com a cultura e a sociedade na qual este gestual é formatado. Por outro lado, pode ocorrer também que muitos dos sentidos sejam criados da própria necessidade de o crítico/espectador buscar explicações interpretativas para a obra²⁷⁵.

²⁷⁴ Ibid, p.126.

²⁷⁵ Fazendo referência ao corpo no contexto sociocultural, Michel de Certeau destaca: “[...] O que faz um corpo é uma simbolização sócioistórica característica de cada grupo. Há um corpo grego, um corpo indiano, um corpo ocidental moderno (seriam necessárias muitas outras subdivisões). Eles não são idênticos, tampouco são estáveis, pois há lentas mutações de uma imagem a outra. Cada um deles pode ser definido como um teatro de operações: recortado conforme os quadros de referência de uma sociedade, ele fornece um cenário às ações que esta sociedade privilegia – maneiras de se comportar, de falar, de se lavar, de fazer amor, etc. Outras ações são toleradas mas tidas como marginais. Outras, ainda, são proibidas, ou desconhecidas.” [...] “... cada grupo tem necessidade de ter referências e imagens que tenham valor topográfico e canônico. São representações substitutivas – ‘ficções’ de corpos, se ao termo ‘ficção’ for dado o sentido de produção. Esses sucedâneos têm a dupla função de representar o corpo por meio de citações (fragmentos representativos) e de normalizá-lo com a ajuda de modelos. [...] In: CERTEAU, Michel de. *Histórias de Corpos*. **Projeto História**: Revista do Programa de Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

n.24, jun. 2002. São Paulo: EDUC, p. 407-412, 1981. Entrevista traduzida por Márcia Mansor D’Alessio.

Ao mesmo tempo que utilizam a “brincadeira”, um certo humor e ludicidade nos movimentos, os bailarinos executam também sequencia de um rigor, precisão técnica e sincronia que exigem corpos bastante treinados. Os *duos* em *21*, por exemplo, são compostos quase sempre de muitas “pegadas” de difícil execução. As sequencia dão a pensar que são bastante “fáceis”, porém exigem um certo grau de coordenação, força, agilidade e flexibilidade por parte dos bailarinos.

Em uma mesma obra pode ser evidenciado um gestual mais “virtuoso”, que exige equilíbrio, força muscular e sincronia para execução de *piruetas*, saltos e movimentações mais elaboradas com terminações não convencionais e, ao mesmo tempo, um gestual mais simples. Essa construção de movimento trabalha em diálogo, sendo muito difícil citar onde começa uma e termina a outra. Essa circularidade pode ser evidenciada nas palavras do coreógrafo quando ele diz que era muito preso a “formas e linhas” e que buscou justamente desconstruir isso. Segundo a bailarina Miriam Pederneiras, “Rodrigo se soltou mais. Ele era travado. Agora descobriu que é gostoso dançar”²⁷⁶.

Mesmo com toda a desconstrução ou reconstrução de uma técnica acadêmica e sendo reconhecida por uma “linguagem brasileira” na dança, a companhia faz questão de ressaltar que o que conseguiu construir foi um vocabulário próprio, um trabalho que virou “marca” do grupo, “linguagem própria”. “Fugimos do estereotipo, mas, ao mesmo tempo, criamos um conceito próprio”²⁷⁷. Esta observação de Rodrigo remete a dois fatores essenciais: o reconhecimento de uma determinada estética de dança e, segundo, a imagem da companhia projetada tanto no Brasil como, e principalmente, no exterior.

Segundo depoimentos de profissionais da companhia, o grupo teve, de início, que vencer um certo preconceito ao demarcar espaços estrangeiros, causando, num segundo momento, surpresa e admiração naqueles que tinham uma ideia pré-concebida de suas danças: “As

²⁷⁶ PEDERNEIRAS, Miriam. Grupo Corpo volta com reboledo brasileiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 abr. 1993. Ilustrada. Entrevista concedida a Érika Palomino.

²⁷⁷ PEDERNEIRAS, Rodrigo. Grupo conquista Europa com Nazareth e Mozart. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 05 out. 1994. Entrevista concedida a Lourival Sant’anna.

pessoas vão para o teatro com o nariz torcido, mas com uma certa curiosidade mórbida de ver algum show de mulatas. Para nós, como brasileiros, é sofrido perceber que existe esse preconceito a respeito do país”²⁷⁸.

A companhia causa tamanha surpresa, principalmente no público estrangeiro, devido ao fato de trabalhar com uma imagem brasileira “não estereotipada”, ou melhor, pela circularidade de um trabalho corporal que se baseia, ao mesmo tempo, na visão de dança acadêmica e no imaginário cultural brasileiro. “Mas chamamos atenção por duas coisas: a qualidade de nosso trabalho e, por outro lado, temos uma linguagem toda nossa porque tem uma base brasileira sem cair no folclore e no exotismo”²⁷⁹ (grifo nosso).

A exportação de uma dança com “rigor técnico” e alusões à cultura brasileira é uma imagem muito bem vendida, aceita e valorizada dentro e fora do Brasil. Essa estética é tomada como melhor estruturada, elaborada e está ligada a parâmetros de dança que circulam praticamente no mundo inteiro²⁸⁰. O Grupo Corpo ficou reconhecido

²⁷⁸ VELLOSO, Fernando. Corpo conquista Europa com Nazareth e Mozart. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 05 out. 1994. Entrevista concedida a Lourival Sant’anna.

²⁷⁹ PEDERNEIRAS, Rodrigo. Corpo chega à Europa pela porta da frente. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 8 C, 17 jul. 1996. Entrevista concedida a Marcos Bragato.

²⁸⁰ O pesquisador mineiro Jorge Fernandes, ao pesquisar os grupos de maior destaque em dança de Belo Horizonte, revela que na capital existem inúmeros grupos de dança popular e folclórica de grande visibilidade no exterior, mas que em nosso país não são reconhecidos. Entre eles cita o *Grupo Arianda*, o grupo *Raízes Negras* de Marlene Silva, o *Grupo Los Del Rocio com sua dança flamenca* e o trabalho da bailarina independente Carmen Paternostro. Porém, como afirma Jorge Fernandes dos Santos, a tendência, em nosso país, é de não valorizarmos nossas danças populares: “No Brasil, sempre que essas companhias se apresentavam, – (companhias de danças folclóricas do exterior) – ocorriam grandes platéias formadas quase sempre pelo público mais abastado do País. No entanto, quando os espetáculos eram de um grupo folclórico brasileiro, nem sempre esse público demonstrava o mesmo entusiasmo. Preconceito? Falta de identificação com as raízes populares nacionais? Ou simples desinteresse elitista na busca de uma identidade cultural genuinamente brasileira?” SANTOS, Jorge Fernandes dos. **BH em cena: teatro, televisão, ópera e dança na Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Del Rey, 1995, p. 157. Neste contexto, cabe a nós pensarmos na recepção do Grupo Corpo, tanto dentro como fora do país, sua estética sendo também uma escolha, entre tantas, para representar a “brasilidade” de nossa dança, lembrando que temos muitos talentos nem sempre reconhecidos. Sobre o texto do crítico Marcelo Avelar fazendo um balanço geral sobre a dança mineira no ano de 1990, Jorge Fernandes ainda destaca: “Como não poderia deixar de ser, Marcelo Castilho Avellar abriu maiores parágrafos para aquelas que considera as mais importantes companhias de Belo Horizonte: a Cia. de Dança Palácio das Artes [...], o Grupo Corpo [...], e o 1º Ato [...]. Num tom que lembra o jeito de falar do jornalista Paulo Francis, o crítico do *Estado de Minas* afirmou categoricamente que ‘a estrutura da dança de Minas continuou nas

por assinar uma estética que imbrica o Erudito e o Popular, na qual o popular passou por um “filtro”: o olhar de um coreógrafo com formação em dança acadêmica.

A Companhia de Dança Grupo Corpo conseguiu de forma espetacular apropriar-se de nossa cultura dentro de uma tradição de dança que, esteticamente, ainda alça o topo da escala hierárquica da dança acadêmica. Seus trabalhos podem ser vistos com uma pitada de exótico, porém com “requinte”, ou melhor, dentro de uma técnica considerada “limpa”, permitindo extrema sincronia e virtuosidade.

mãos das companhias...” (grifo nosso) (Ibid, p. 176). É nítida a influência da crítica para o reconhecimento e eleição dos grupos. Mais uma vez os grupos de dança de caráter popular são muito pouco mencionados, como se não fizessem parte da “dança de Minas”. Um outro trabalho que também esclarece sobre essa questão é o livro de Cássia Navas, **Dança e Mundialização: Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França**. Navas, ao analisar o evento bienal de dança de Lyon de 1996, que teve como convidados e temática “as danças brasileiras”, percebe que existe um tratamento diferenciado para as companhias “atrações” e para os grupos folclóricos de menor porte. In: NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização: Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França**. São Paulo: Hucitec, 1999.

Conclusão



Esta pesquisa buscou analisar a dança como uma manifestação artística inserida e articulada no meio social e, portanto, em diálogo constante com este. Teve por proposta deixar claro que a dança, assim como toda manifestação artística, se insere num campo não apenas estético e formal, mas está imbricada de valores e sentidos que são construções dadas nas relações e nos embates econômicos, políticos, ideológicos e sociológicos.

Por meio do binômio História/Dança, este trabalho, partindo do ponto de vista da nova historiografia, utiliza obras artísticas como objetos de análise na pesquisa histórica. Mas também apresenta e discute aspectos importantes da trajetória da dança no Brasil, revendo interpretações já consagradas, sobretudo no que diz respeito à história do Grupo Corpo e ao conceito de “dança brasileira”.

Acompanhando todo o caminho percorrido pelo *Grupo Corpo Companhia de Dança*, foi possível, através de uma documentação abrangente, revelar como algumas interpretações dão-se não apenas no campo técnico/formal da obra de arte, mas estão permeadas de construções que passam pela *produção de significados sociais*. Dessa forma, a pesquisa buscou ler e interpretar a própria bibliografia especializada, a crítica jornalística e demais referências do *corpus documental* utilizado como mecanismos que colaboram para a produção de sentidos da obra, ou seja, como *representações* articuladas com o *lugar social* dos autores e com suas *práticas de pesquisa*. Assim, as observações feitas partiram da reflexão e cuidado com as questões que estão inseridas no campo teórico-metodológico da pesquisa histórica e dos estudos culturais.

Ao contrário do que se pensa, a legitimação de determinada obra, artista ou grupo não é neutra, ela se apoia no campo da memória. O reconhecimento dá-se não apenas no processo histórico, mas, antes de mais nada, passa pela construção de uma *memória vencedora*. Por isso, conclui-se que as reflexões que se atêm a periodizações, hierarquizações e classificações esquemáticas perdem um campo complexo de análise da obra artística, pois lhes escapa a sua *historicidade*. Diante disso, uma das propostas que permeou esta pesquisa foi discutir na dança as distintas representações de identidade nacional, entendendo-

as como construções sociais que trazem em essência os valores e os ideais de quem as produziu.

Evidenciou-se, então, neste estudo, que o conceito “dança brasileira” pontuou várias linguagens da dança acadêmica, passando pelo balé do período de 1930 a 1950 e pela dança moderna das décadas de 1960, 1970, e que este conceito fez parte de concepções, interesses e discursos de grupos sociais situados em momentos específicos. A partir daí, foi possível desvelar a historicidade tanto da expressão “dança brasileira”, como da própria interpretação que se fez dela no decorrer do processo histórico.

Como se sabe, a discussão do nacional, sobretudo nas artes, foi mediada por grupos como o Estado, intelectuais, iniciativa privada e grandes mecenas industriais. No Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de sua formação até a primeira metade do século XX, a ideia de um “bailado brasileiro” esteve, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, interligada com as propostas e concepções políticas do Estado, intelectuais e artistas daquele período, acompanhando as próprias transformações do que se entendia por “identidade brasileira”. No palco daqueles anos se pôde assistir desde temários indianistas idealizados até representações do folclore e da mestiçagem brasileira, discursos representativos da política estadonovista. Na década de 1950 foi a vez de São Paulo apropriar-se do discurso da “dança brasileira”, por meio da implementação de uma Companhia oficial na capital paulista, o *Ballet IV Centenário*, configurando então toda uma imagem de identidade brasileira apoiada nas idealizações da burguesia paulista, propondo um discurso do nacional apoiado no internacional, esse último, sinônimo de sofisticação e “modernidade”. Já na década de 1970, momento de grande conturbação política no país, período da ditadura militar, o tema do nacional na dança é novamente retomado, procurando fazer do corpo que dança expressão de denúncia, contestação e crítica ao sistema vigente. Dentro do quadro apresentado observa-se que a representação da “dança brasileira” é redimensionada de acordo com os interesses imediatos do momento.

Atualmente, quando se analisa a “brasilidade” do Grupo Corpo, não se pode esquecer que ela está rodeada de iniciativas e interesses de grupos institucionais como *Petrobrás*, *Shell*, *Usiminas*, *Brasil Telecom*, entre outros apoios de menor porte. A atuação da Companhia passa pelo reconhecimento que ela obteve do mercado e, em grande medida, dos patrocinadores. Isso não significa que esses últimos agiram como ditadores de posturas e aniquiladores da criação artística. Muito pelo contrário, o trabalho artístico é criativo, age pelas brechas e fundamenta representações influenciando e sendo influenciado pelo meio social.

Diante disto, não se deve perder de vista que das transformações ocorridas nos planos social, político e econômico emergem profundas modificações na maneira de se produzir e pensar cultura. As leis de incentivos fiscais, entre uma série de outros fatores, contribuíram para uma nova dinâmica de relações no processo cultural artístico. Houve uma reordenação no processo cultural, na qual se pode perceber o mercado como um dos agentes construtores e direcionadores de escolhas e sentidos artísticos.

A “brasilidade” do Grupo Corpo, como vimos, passa a ser “produto” de interesse de financiadores, possibilitando uma relação de imagens entre patrocinador e patrocinado. Essa relação não deve ser reduzida a uma dinâmica imposta, mas entendida como ligações que se estabeleceram no processo, produzindo criações simbólicas conjugadas, inseridas nas *práticas sociais* do momento.

Lembrando o reconhecimento que o grupo alcançou no exterior, viabilizado, sobretudo, pela exigência contratual de apresentações do grupo fora do país, mais uma vez a nossa identidade é pautada no olhar que o outro tem de nós, no reconhecimento que vem, em grande parte, de “fora para dentro”, definida pelo modo como queremos ser vistos, identificados. Isso significa que a identidade é sempre uma construção simbólica, validada conforme o interesse do campo social que a institui. O Grupo Corpo, ao imbricar o erudito e o popular em seus trabalhos, conseguiu fundar uma estética muito bem aceita e valorizada no mercado cultural, tanto dentro como fora do Brasil, ima-

gem esta que perpassa o imaginário de cultura brasileira dentro de uma composição em dança reconhecida quase que mundialmente.

A análise cuidadosa da obra coreográfica *21*, com o intuito de lançar luz à sua “brasidade”, revela que algumas construções foram apropriações de concepções já consolidadas, ou seja, de um imaginário cultural brasileiro existente. Apropriações que perpassam as expressões da cultura ‘nacional’, como o candomblé, o samba, os reisados, jogos, cirandas e danças do interior, o que vem confirmar, como ressaltava Renato Ortiz²⁸¹, a *estreita relação que se estabelece entre o nacional e o popular*. Para esse mesmo autor, *a memória nacional se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano*²⁸². Segundo ele, a memória nacional se situa em outro nível, ela se vincula à história e pertence ao domínio da ideologia:

A memória nacional é da ordem da ideologia, ela é o produto de uma história social, não da ritualização da tradição. [...] Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico²⁸³.

A noção de hegemonia de Gramsci, à luz dos estudos culturais de Raymond Williams²⁸⁴, pode dar um subsídio ainda maior para a compreensão de por que algumas construções permanecem, sendo legitimadas no campo de *produção de significados*, na medida em que articula hegemonia diretamente com cultura. Para Williams, uma dominação não se dá apenas no campo da propriedade, ela se mantém também e inevitavelmente no que ele chama de *cultura do vivido*. Segundo o estudioso,

Hegemonia então não é apenas o nível articulado mais elevado da ideologia e nem suas formas de controle são aquelas comumente vistas como manipulação ou doutrinação. Trata-se de todo um conjunto de práticas e de expectativas sobre toda

²⁸¹ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

²⁸² Ibid., p.135.

²⁸³ Ibid., p.138.

²⁸⁴ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

nossa vida: nossos sentidos, a consignação de nossas energias, nossas percepções formadoras de nós mesmos e de nosso mundo. É um sistema de valores de significados - constituído e constituinte - os quais, ao serem vivenciados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Desse modo constituem o sentido da realidade para a maior parte das pessoas em uma sociedade [...] no sentido mais forte do termo, [constituem-se] em uma cultura, mas uma cultura que tem que ser vista como a vivência da dominação e da subordinação de certas classes sociais²⁸⁵ (grifo nosso)

A partir daí é possível afirmar que as significações são construídas tanto dentro como fora da obra, em campos inter-relacionados. Ao apropriar-se de um imaginário que recupera concepções de “brasilidade”, a Companhia partiu também de vivências e interpretações consagradas da cultura brasileira. Neste sentido, o que está “fora da obra” (jornais, bibliografia, instituições) constrói o que está dentro e o que está “dentro” (signos e representações) representa, cria e recria o que está fora (visões de mundo). Este processo de operação simbólica é também capaz de criar o novo a partir do já existente, conhecido²⁸⁶. Quando o Grupo Corpo se apropria de um imaginário para criar sua “marca registrada”, “carimbo *for export*”, ele nos apresenta com uma forma reelaborada, uma “brasilidade” que já não é mais a mesma.

Ao transubstanciar o nacional, a companhia se posiciona com sua estética, nos devolvendo um outro olhar, uma brasilidade renovada, festiva, carnavalesca, colorida, bela, tecnicamente requintada, apurada e renovadamente singular. Assim, ao propor resgatar o tema do nacional na dança, o *Grupo Corpo Companhia de Dança* não deixa, portanto, de marcar posição, já que atua também com *sujeito social, construtor de sentidos sociais*.

²⁸⁵ Ibid., p. 110.

²⁸⁶ HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric. RAN-GER, Terence. (Orgs.).

A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

GLOSSÁRIO*

Cambré – *Arqueado, encurvado, curvo*. Neste movimento o corpo é arqueado a partir da cintura, podendo ser feito para frente, para trás ou para os lados, a cabeça geralmente acompanha o movimento.

Coupé – *Passo cortado, dividido*. É um passo de ligação usado para transferir o corpo de uma perna para outra, nele apenas uma perna serve de apoio ao chão, enquanto a outra encontra-se próximo ao tornozelo. Nas coreografias de Rodrigo Pederneiras os *coupés* são bastantes utilizados nas piruetas.

Déboulés – Um giro executado com os dois pés sucessivamente, sendo esse giro movido em uma única direção. Neste giro os pés são mantidos muito juntos (é realizado na *1ª posição* de pés), e a cabeça sempre “marca” em uma única direção, o que facilita para o bailarino não ficar tonto, pois as voltas são feitas com a maior rapidez possível.

En dedans – *para dentro*. Significa que os pés e pernas (a partir da rotação do fêmur) estão paralelos, direcionados para frente.

En dehors – *para fora*. Significa que os pés e pernas (a partir da rotação do fêmur) está sofrendo uma rotação externa do fêmur, girando para “fora”. Esta é uma postura do balé, grande parte dos exercícios são utilizados em posição *en dehors*.

Grand battement – *Grande batida*. Um movimento no qual uma das pernas é lançada para o alto enquanto a outra fica de base totalmente esticada. A culuna deve permanecer ereta, e o movimento ser feito com uma facilidade aparente. Exige um grande alongamento da musculatura posterior da perna. Pode ser realizado para frente, para trás ou lado.

*Algumas terminologias técnicas foram consultadas em: ROSAY, Madaline. **Dicionário de Ballet**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

Grand jeté – *Grande jogada, atirada*. Um grande pulo de uma perna para a outra, no qual a perna da frente é atirada ao mesmo tempo que a de trás, fazendo no ar um movimento de abertura completa.

Neoclássico – A escola neoclássica segue praticamente os mesmos princípios técnicos do balé clássico, porém, nesta linguagem busca-se ampliar as codificações acadêmicas, dando uma maior liberdade para o artista criador.

Passé – Um movimento auxiliar no qual o pé da perna que está em movimento passa pelo joelho da perna de apoio, de uma posição para a outra.

Piruetta – É a execussão de um giro, porém apenas com uma perna de base. A outra pode estar de diversas maneiras, em coupé, passé, attitude, enfim, de acordo com o grau de habilidade do bailarino.

Plié – *Dobrado*. Significa uma flexão dos joelhos. Este é utilizado como exercício base para a iniciação da prática do balé, sendo executado nas cinco posições de pés existentes desta técnica.

Port de bras – *posturas dos braços*. Resume-se a seis codificações de braços. (1º, 2º, 3º “baixa”, 3º “alta”, 4º e 5º).

Sauté – *Sautado, pulado*.

DOCUMENTAÇÃO

DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS:

Entrevistas publicadas:

ARAIZ, Oscar. Último Trem. **Pampulha**, Belo Horizonte, v. II, n. 03, p. 37-41, mar./abr. 1980. Entrevista concedida a Saul Vilela.

MADEIRA, João. As artes do patrocínio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, nov. 1992. Entrevista concedida a Gilberto Scofield Jr. e Denise Moraes.

OTERO, Décio. Entre-Vistas. **Stagium: as paixões da dança**. São Paulo: Hucitec, p. 108-111. 1999. Entrevista concedida a Sebastião Milaré em 1985.

PEDERNEIRAS, Paulo. Um Show de Equilíbrio. **VOCÊ s.a**, São Paulo, p. 64-69, dez. 1999. Entrevista concedida a Dalen Jacomino.

_____. Grupo Corpo. **Ponta de Lança**, Belo Horizonte, n. 02, p. 15, mar. 1988. Entrevista concedida a Daniel D'Oliveira.

_____. Luminâncias Corpóreas. **Luz na dança: contornos e movimentos**. Rio de Janeiro: Eletrobrás, p. 128-135. 1988. Entrevista concedida a Roberto Pereira.

PEDERNEIRAS, Rodrigo. Grupo Corpo, o sucesso de um trabalho em equipe. **Dança & Cia**, São Paulo, ano II, n. 04, p. 14-18, out./nov. 1999. Entrevista concedida a Daniele Monteiro.

Entrevistas em programas de televisão:

PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Gente.com**. Entrevistador: Denny Fingergut. Salvador: Instituto de Rádio Difusão Educativa da Bahia, mar. 2002. Entrevista concedida no programa de televisão “Gente.com”.

_____. **Roda Viva**. Entrevistadora: Mona Dorf. São Paulo: TV Cultura, 03 nov. 1997. Debate realizado no programa Roda Viva com a participação de Érika Palomino, Helena Katz, Ivaldo Bertazzo, José Miguel Wisnik, J. C Medeiros e J. C Violla.

Críticas de Jornais:

ARAÚJO, Celso. Grupo Corpo continua na crista da onda. **Jornal de Brasília**, 1992.

AVELAR, Marcello Castilho. Genialmente despudorado. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 06 dez. 1998.

_____. Mais brasileiros que nunca. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 31 out. 1998.

_____. A popularidade do Corpo no topo. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 19 set. 1997.

_____. A delirante estreia de “Bach”. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 17 set. 1996.

BARBARA, Danusia. O som, a cor e o gesto integrados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1992.

BRAGATO, Marcos. Grupo Corpo une opostos em ‘Parabelo’. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 set 1997. SP Variedades, p. 3 C.

_____. Corpo chega à Europa pela porta da frente. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 8 C, 17 jul. 1996.

CAMARGO, José Carlos. Inovação e ousadia caracterizam o novo espetáculo do Grupo Corpo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 out 1988. Ilustrada, p. E 2.

CORPO dança Nordeste em “Parabelo”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 nov.1997. Ilustrada.

COSTA, Michelle Borges da. “Parabelo” dá ginga e liberdade ao Corpo. **O Tempo**, Belo Horizonte, 16 set. 1997.

DUNDER, Karla. Grupo Corpo recebe R\$ 1,5 milhão de patrocínio. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 jul. 2000. Caderno 2.

GÓES, Marcus. Nasce um estilo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 02, 12 maio 1987. HELIODORA, Barbara. A ginga erudita. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1998.

_____. Grupo Corpo mostra evolução em obra inspirada. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 set. 1997.

_____. Grupo Corpo coreografa uma nova forma de beleza. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1992.

KATZ, Helena. ‘Benguelê’ revela a escuta evolutiva de Rodrigo Pederneras. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 nov. 1998.

_____. Chegou o ‘Benguelê’ do Grupo Corpo e de João Bosco. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 out. 1998.

_____. Corpo revela a vanguarda nas festas populares. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 set. 1997.

_____. Parece fácil. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 set. 1997.

_____. ‘Parabelo’ transfigura erudito em popular. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 set. 1997.

_____. Coreografia incorpora novidades tecnológicas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 set. 1997.

_____. Corpo despeja beleza de “Bach” em Lyon. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 set. 1996.

_____. Em dança, materialidade do corpo é o limite. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 abr. 1995. Caderno 2, p. D 7.

LARA, Cristiana. Emoção em cada movimento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 out. 1991. Caderno B.

LÓPES, Nayse. Êxtase cênico ao som de João Bosco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 nov. 1998.

_____. A brasilidade numa viagem sem clichês. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 set. 1997.

LOPEZ, Rui Fontana. A cintilante arte do Corpo. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 19, 20 maio 1986.

MEDEIROS, Jotabê. Grupo Corpo prepara nova montagem com Philip Glass e Uakti. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 abr. 1994. Caderno 2, p. D 2.

MICHAELA, Ana. Corpo homenageia Bach e Villa-Lobos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 nov.1986. Ilustrada.

MUNIZ, Alethea. Referências do nordeste. **Correio Brasiliense**, Brasília, s/d.

NEUFVILLE, Jean-yves de. Grupo Corpo cria minimalismo barroco. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 03 jun. 1994. Caderno 2, p. D 10.

PALOMINO, Érika. Grupo Corpo celebra cultura popular. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 set. 1997. Ilustrada.

_____. Corpo assume o Nordeste. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 set. 1997. Ilustrada.

_____. Corpo evolui com montagem conceitual. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 jun. 1994. Ilustrada, p. 5-6.

_____. Grupo Corpo volta com rebolado brasileiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 abr. 1993. Ilustrada.

_____. Corpo dança no Municipal variações do número 21. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 4- 10, 18 de jun. 1992.

_____. Corpo brinca com números em novo balé. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 de jun. 1992.

_____. Corpo faz revoluções em sua trajetória. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 5-2, 17 out. 1991.

_____. Grupo Corpo promete desencontrar da música e surpreender o público. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 5-1, 11 out. 1991.

PONZIO, Ana Francisca. Arnaldo Antunes recria frenesi para Corpo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 ago. 2000. Ilustrada.

_____. Shell rompe parceria com grupo Corpo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 fev. 2000.

_____. Corpo retrata cultura afro em “Benguelê”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 nov. 1998. Acontece.

_____. Bosco faz caldo antropofágico. **Folha de S. Paulo**, São Paulo 29 out. 1998. Ilustrada.

_____. Cenografia opta pela descrição. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 out. 1998. Ilustrada.

_____. Grupo Corpo dialoga com influência afro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 out. 1998. Ilustrada.

_____. Tom Zé e Wisnik compõem para o Corpo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 fev. 1997. Ilustrada.

_____. Grupo Corpo estreia em teatro francês com releitura de Bach. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 set. 1996. Ilustrada, p. 1.

_____. Poder ilimitado de renovação. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 jun. 1992. Caderno 2.

_____. O Grupo Corpo estreia '21'. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 jun. 1992. Caderno 2.

RATTNER, Jair. Grupo Corpo começa sua turnê ibérica. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 mar. 1995. Ilustrada, p. 5-5.

SANT'ANNA, Lourival. Corpo conquista Europa com Nazareth e Mozart. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 05 out. 1994.

TRINDADE, Mauro. Um caminho sem volta do Corpo rumo ao sucesso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1992.

VALIM, Acácio Jr. O reencontro do prazer. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 maio 1986. Caderno 2, p. 4.

Espetáculos em Vídeos:

BACH. Belo Horizonte: Direção de Éder Santos. Belo Horizonte: Envídeo, 1995. 1 videocassete (40 min), VHS, son., color.

BENGUELÊ. Direção de Éder Santos. Belo Horizonte: Envídeo, 1 videocassete (fragmentos), VHS, son., color.

CANTARES. Grupo Corpo. 1 videocassete (fragmentos), VHS, son., color.

INTERÂNEA. Grupo Corpo. 1 videocassete (fragmentos), VHS, son., color.

MISSA DO ORFANATO. Direção de Éder Santos. Belo Horizonte: Envídeo, 1990. 1 videocassete (40 min), VHS, son., color.

NAZARETH. Direção de Éder Santos. Belo Horizonte: Envídeo, 1995. 1 videocassete (40 min), VHS, son., color.

O CORPO. Grupo Corpo. 1 videocassete (fragmentos), VHS, son., color.

PARABELO. Direção de Éder Santos. Belo Horizonte: Envídeo, 1995. 1 videocassete (40 min), VHS, son., color.

PRELÚDIOS. Grupo Corpo. 1 videocassete (fragmentos), VHS, son., color.

SANTAGUSTIN. Grupo Corpo. 1 videocassete (fragmentos), VHS, son., color.

SETE OU OITO PEÇAS PARA UM BALLET. Belo Horizonte: Envídeo, 1 videocassete (fragmentos), VHS, son., color.

VARIAÇÕES ENIGMA. Grupo Corpo. 1 videocassete (fragmentos), VHS, son., color.

21. Direção de Éder Santos. Belo Horizonte: Envídeo, 1995. 1 videocassete (40 min), VHS, son., color.

REFERÊNCIAS

ACHAR, Dalal. **Balé: uma arte.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O Cinema como “Agitador de Almas”:** *Argila*, uma Cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

ARAUJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não.** Música popular cafona e ditadura. São Paulo: Record, 2002.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura:** São Paulo no meio do século XX. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** O Contexto de François Rabelais. 2. ed. Brasília/São Paulo: UNB/Hucitec, 1993.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes.** São Paulo/Campinas: Hucitec /Ed. UNICAMP, 1991.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **Anatomia del actor:** dicionário de antropologia teatral. México: Edgar Ceballos, 1988.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BATCHELOR, David. **Minimalismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BOGÉA, Inês. (Org.). **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**. Histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração, 2002.

BOUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANTON, Cátia. **E o príncipe dançou**. São Paulo: Ática, 1994.

CARVALHO, Edméa. **O ballet no Brasil**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1965.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. Porto Alegre: ARTMED, 2001.

_____. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Rio Grande do Sul: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva: 1971.

FANTASIA BRASILEIRA. **O balé do IV Centenário**. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.

FARO, Antonio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de balé e dança**. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1989.

FARO, Antonio José. **A dança no Brasil e seus construtores.** Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

_____. **Pequena História da Dança.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

_____. **A invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** São Paulo: Anna-blume, 2002.

_____. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação.** São Paulo: Hucitec, 2000.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HUNT, Lynn. (Org.). **A Nova História Cultural.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KATZ, Helena. **Grupo Corpo Companhia de Dança.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

_____. **O Brasil descobre a dança.** A dança descobre o Brasil. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1997.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LANGENDONCK, Rosana van. **Dança e Gênese**. São Paulo: Edição do Autor, 1998.

LEAL, Odina Fachel. (Org.). **Corpo e Significado: Ensaio de Antropologia Social** 2 ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino: uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Luiz Costa. (Org.). 2 ed. **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LOPES, Antônio Herculano. (Org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.

LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton. (Orgs.). **Corpo e Cultura**. São Paulo: Xamã, 2001.

MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe: Memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MANTOVANI, Ana. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974. v. 2.

MENDES, Miriam Garcia. **A Dança**. São Paulo: Ática, 1985.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1850-1980). 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização**: Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França. São Paulo: Hucitec, 1999.

NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OTERO, Décio. **Marika Gidali** – singular e plural. São Paulo: SENAC, 2001.

_____. **Stagium**: as paixões da dança. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

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

PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

_____. **Luz na dança: contornos e movimentos**. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 1998.

_____. **Eros Volusia: a criadora do bailado nacional**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura: 2004.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PUTERMAN, Paulo. **Indústria Cultural: a agonia de um conceito**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

QUEIROZ, Renato da Silva. (Org.). **O corpo do brasileiro: estudos da estética e beleza**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: ARTE EDITORA, 1990.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROSAY, Madaline. **Dicionário de Ballet**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANTOS, Jorge Fernandes dos. **BH em cena**: teatro, televisão, ópera e dança na Belo Horizonte. Belo Horizonte: Del Rey, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. (Org.). **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA, Márcio; WEFFORT, Francisco. (Orgs.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Associação dos Amigos da FUNARTE, 1998.

SOUZA, Laura de Mello e. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil 1**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena**: dramaturgia sonora. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras Brasileiras**. Itinerários no Pensamento Social e na Literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

VICENZIA, Ida. **A Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

VOLPI, Alfred. **A Volpi**. São Paulo: Círculo do Livro, Art Ed., 1986.

WARNIER, Jean-Pierre. **A Mundialização da Cultura**. São Paulo: EDUSC, 2000.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZABALBEASCOA, Anatxu. **Minimalismos**. Barcelona: Javier Rodrigues, 2001.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Teses e Dissertações:

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de *O Rei da Vela* (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145f. Dissertação (Mestrado em História) –

Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

BRAGATO, Marcos. **Salto, Emergências, Permanências.** Três tempos na obra de Rodrigo Pederneiras. 1996. 130f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1996.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo – música, nação e modernidade:** os anos 20 e 30. v. 1 e 2. 1988. 548f. Tese (Livre Docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

CRUZ, Cláudia Helena da. **Encontros entre a criação literária e a militância política:** Quarup (1967) de Antônio Callado. 2003. 185f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

HERNANDEZ, Marcia Maria Strazzacappa. **O Corpo em-cena.** 1994. 154f. Dissertação. (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros:** Em Cena: “Are-na Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. 224f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968:** diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade brasileira. 2004. 157f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

SILVA, Marcos Henrique. **A História no Entre-Espaço: realismo e vanguardas na pintura russa dos séculos XIX e XX.** 2002. 142f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

SOARES, Michele. **Resistência e Revolução no Teatro: Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967).** 2002. 119f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

Artigos/Periódicos/Outros:

AQUINO, Dulce; CARRERA, Dino; NAVAS, Cássia. Qual é a identidade da dança contemporânea no Brasil. **Anais do I Condança.** Qual o futuro da dança, Porto Alegre, p. 35-41, 2003. Trabalho apresentado no I Condança. Qual o futuro da dança, Porto Alegre, 2003.

BRAGATO, Marcos. Esboço por uma taxonomia da dança brasileira. In: **Problemas Estruturais e Similaridades Conceituais na Dança de Brasil e Portugal.** São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1998. p. 17-23.

_____. Mercado da Dança. Antes e Depois: As fissuras do Mercado. **Dançar 10 Anos.** p. 61-66. BRANT, Leonardo. **Patrocinadores da Cultura: Teatro em Site.** 2002. Disponível em: <<http://www.teatro-emsite.com.br>>. Acesso em: 14 maio. 2002.

CERTEAU, Michel de. Histórias de Corpos. **Projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.** n. 24. jun. 2002. São Paulo: EDUC, p. 407-412, 1981. Entrevista traduzida por Márcia Mansor D'Alessio.

FESTIVAL de Arte de São Cristovão. Grupo Corpo. **O Capital**. Ano II, n. 16, out. 1992. GHIVELDER, Debora. O brilho do sertão. **Veja** – Rio, p. 100, 24 set. 1997.

HERNANDEZ, Marcia Maria Strazzacappa. As técnicas corporais e a cena. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. (Orgs.). **Etnocologia: textos selecionados**. São Paulo: AnnaBlume, 1997. p. 163-168.

_____. O Movimento Corporal e o Brasileiro. **Repertório Teatro & Dança**. Salvador, ano 2, n. 3, p. 55-59, 1999. (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Universidade Federal da Bahia).

KALIL, Emílio. No cinquentenário, um projeto cultural. **Dança, Notícias Du Pont**, 1987. KATZ, Helena. **To Be or Tupi**. Um panorama da dança brasileira. 2002. Disponível em: <www.mre.gov.br/cd-brasil/itamaraty/web/port/artecult/danca/apresent/apresent.htm>. Acesso em: 15 maio. 2004.

_____. Os primeiros 25 anos deste Corpo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 311-320, 2000. Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (USP).

MÜLER, Regina Pólo. Dança e Brasilidade. **Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Salvador, v. 1, p. 631-632, 2000. Trabalho apresentado no Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 1999.

NAVAS, Cássia. Nova Dança de Brasilidades e Globalização da Cultura. CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, Salvador, **Anais...**, Salvador, v. 1, p. 367-373, 2000. Trabalho apresentado no Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 1999.

_____. Dança e Brasilidade. CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, Salvador, **Anais...**, Salvador, v. 1, p. 632-633, 2000. Trabalho apresentado no Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 1999.

_____. Brasil – Portugal – França. Apontamentos para diálogos interculturais. In: **Problemas Estruturais e Similaridades Conceituais na Dança de Brasil e Portugal**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1998. p. 25-37.

PIMENTA, Angela. Entre o pudor e o pecado. **Veja**, São Paulo, p. 97, 29 abr. 1993.

_____. Espetáculo de cor. **Veja**, São Paulo, p. 112-113, 17 jun. 1992.

PLANTANDO CULTURA. **Veja**, Petrobrás 50 anos, São Paulo, p. 48-50, 2003. Suplemento publicitário.

PONZIO, Ana Francisca. Brasil: coreografia para teimosos. Dançar à margem de patrocínios consistentes. **Caderno T**/ Instituto Takano/ Abril 2002.

_____. Pelos próprios pés. In: **Problemas Estruturais e Similaridades Conceituais na Dança de Brasil e Portugal**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1998. p. 39-43.

RAMOS, José Mário Ortiz. A ficção audiovisual no Brasil na década de 1990 – nos meandros do local e do global. **Projeto História**. São Paulo, n. 24, p. 275-287, jun. 2002. (Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História / PUC-SP).

ROSSINI, Míriam de Souza. Os filmes de reconstituição histórica nos anos 90 e a memória nacional. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 3, n. 3, p. 81-86, 2001. (Revista do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU).

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. **ArtCultura**, In **Revista do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU**.Uberlândia, v. 3, n. 3, p. 87-94, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 07-58.

WISNIK, José Miguel. O interesse pela dança foi despertado em mim por eles. In: KATZ, Helena. Os primeiros 25 anos deste Corpo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 313-320, 2000. Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (USP).

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. **Praga: Estudos Marxistas**, São Paulo, n. 09, p. 97-138, 2000.

SOBRE A AUTORA



Daniela Reis é graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Mestre em História da Cultura pela mesma instituição; e graduada em Educação Física pela Universidade Paulista (UNIP).

Bailarina, iniciou seus estudos passando pelo jazz, balé clássico, dança moderna e dança contemporânea. Pesquisadora, escreveu e publicou artigos sobre a área da dança e do teatro.

Fundou, em 2014, o *Studio Dance Daniela Reis*, onde atua como professora, diretora artística e coreógrafa.

Afirmamos que caso seja infringido qualquer direito autoral, imediatamente, retiraremos a obra da internet. Reafirmamos que é vedada a comercialização deste produto.

1ª Edição

Abril de 2021

Navegando Publicações



NAVEGANDO

www.editoranavegando.com
editoranavegando@gmail.com

Uberlândia – MG
Brasil

A presente pesquisa se constitui em um estudo atento à trajetória do Grupo Corpo Companhia de Dança, ao contexto no qual o grupo se estabeleceu, ao quanto influenciou a dança brasileira assim como à maneira como ele interferiu na percepção da dança produzida no Brasil. Sendo assim, este livro não se propõe ao estudo da história do grupo Corpo, mas de um aspecto central da formação da linguagem do grupo mineiro, elemento estratégico para compreender o impacto do grupo na dança. Acertadamente, a pesquisa foca na brasilidade do grupo e, para tal, expõe o histórico da construção da noção de identidade nacional e como os artistas da dança responderam a essa demanda do país no século XX e início do século XXI. Naturalmente, as coreografias do Grupo Corpo fazem parte desse histórico.

O livro também não cai na armadilha de abordar o coreógrafo como único agente da produção em dança nem de tratar o movimento como o único elemento da composição de um espetáculo, mas identifica e compreende o papel da cenografia, do figurino, da luz e da música. Por consequência, a obra identifica no grupo a existência e a contribuição de um coletivo de artistas, como Rodrigo Pederneiras com a linguagem de movimentos, Fernando Velloso na cenografia, os figurinos assinados por Freusa Zechmeister, as composições de músicos como Marco Antonio Guimarães (UAKTI) e o projeto de luz e direção de Paulo Pederneiras. Artistas estes que, trabalhando em conjunto, foram capazes de criar uma assinatura com potencial de gerar uma identidade lida como brasileira.

Outro aspecto importante da pesquisa diz respeito ao modo como a autora expõe a importância do financiamento da cultura para o sucesso do Grupo Corpo. A política cultural do período estava ancorada em leis de incentivo federal como a Lei Rouanet, mediando a relação entre empresas privadas como a Shell e públicas como a Petrobras e Brasil Telecom, o que gerou um contexto no qual houve interesse do estado e do setor privado em dialogar com artistas capazes de apresentar ao público obras recheadas de uma ideia de Brasil. As obras, por sua vez, não foram apresentadas apenas aos brasileiros, mas também aos cidadãos de outros países, conferindo ao Grupo Corpo sucesso internacional.

Vaniton Lakka

"Ação realizada com recursos da Lei Federal nº 14.017/2020 – Lei Aldir Blanc"