

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

Bibiana Gutierrez Fernandes de Sá

“O Corpo e a Dança de um Brasil Imaginado”
Produção de Sentidos em Dança

Tese de Doutorado
Rio de Janeiro, Agosto de 2011

Bibiana Gutierrez Fernandes de Sá

“O Corpo e a Dança de um Brasil Imaginado”
Produção de Sentidos em Dança

Tese apresentada ao Programa de
Pós –Graduação em Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito para obtenção do
Título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Nízia Maria Souza Villaça

Rio de Janeiro
Agosto de 2011

FICHA CATALOGRÁFICA

De Sá, Bibiana Gutierrez Fernandes

O Corpo e a Dança de um Brasil Imaginado - Produção de sentidos em Dança

Rio de Janeiro: UFRJ/ CFCH/ECO, 2011.

212 p.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nízia Maria Souza Villaça

Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Escola de Comunicação, CFCH, 2011.

Referências bibliográficas: p. 204-212

1. Dança 2. Identidades Nacionais. 3. Produção de Sentidos. 4. Grupo Corpo

Tese. I. Villaça, Nízia Maria Souza (Orient). II. Universidade

Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, PPGCOM. III.

O Corpo e a Dança de um Brasil Imaginado- Produção de Sentidos em Dança.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nízia Maria Souza Villaça – ECO - UFRJ (Orientador)

Profa. Dra. Beatriz Jaguaribe de Mattos – ECO- UFRJ

Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira – UERJ

Profa. Dra. Maria Enamar Ramos Neherer Bento – UNIRIO

Profa. Dra. Cíntia SanMartin Fernandes – UERJ

Rio de Janeiro, 26 de Agosto de 2011

Para Pina, minha filha.

Agradecimentos

Ao CNPQ, pelo auxílio financeiro que contribuiu para esta realização e à CAPES por viabilizar meu estágio na Université Paris X;

À Escola de Comunicação da UFRJ e seus funcionários;

À minha Orientadora, Nízia Villaça, por abrir caminhos, pela confiança, pela atenção e pela liberdade;

À minha Co-Orientadora no exterior, Idelette Muzart, pela acolhida, por suas orientações e aulas;

Aos artistas e funcionários do Grupo Corpo, em especial à Cristina Castilho por atender meus constantes pedidos impossíveis e à Cândida Braz, por me acompanhar na viagem pelos acervos e por me contar a história vista de dentro;

Ao coreógrafo Rodrigo Pederneiras, pela generosidade em me conceder espaço em ensaios, montagens e espetáculos e pela maravilhosa entrevista;

Ao Diretor Artístico do Grupo Corpo, Paulo Pederneiras, e também à Freusa Zechmeister, Fernando Velloso e Carmen Purri, pela preciosidade do objeto de estudos;

Às professoras Beatriz Jaguaribe e Denise Siqueira por seus aconselhamentos valiosos na ocasião do Exame de Qualificação desta pesquisa;

Às professoras Enamar Ramos e Cintia Fernandes, por terem aceito o convite para a Banca de Defesa desta Tese;

À minha mãe Maria Elena, companheira de toda a minha vida. Por ter me feito amar os processos antes dos resultados, por ter me ensinado o valor da paciência e da pesquisa, por ler incansavelmente tudo o que eu escrevo desde as minhas primeiras letras e principalmente por cuidar da minha filha com amor e carinho incondicionais;

Ao meu pai, Décio, sempre vivo em mim, pelo amor aos livros, pelo amor à arte, pela filosofia, pela subjetividade, pela poesia e por seu amor de pai;

Ao meu marido, Julio Worcman, pelas discussões, por me fazer comprovar o que eu digo, pelo auxílio nas traduções, por suportar pacientemente as minhas ausências e a bagunça do meu local de trabalho e por fazer meus problemas parecerem pequenos;

Ao meu quase filho, Zeca, por ter compreendido minhas ausências e ajudado a cuidar tão bem de sua irmã! (agora nós poderemos brincar de Lego!);

À Profa. Ledir Porto, minha querida mestra, pelas revisões desde e de tantos trabalhos;

À minha família, Diego, Bia, Giovanna, Rodrigo, Tassila, Tamires, Dinda, Véra, Carolina, Bibiana e Eileen, por conhecerem meus caminhos e respeitarem minhas faltas, estando sempre presentes;

À Gabriela Monnerat, que estava comigo na platéia de Missa do Orfanato e Sete ou Oito Peças em 1995, na de Pina Bausch em 2006 e no último ensaio assistido para esta pesquisa, sendo parte integrante deste trabalho. Por sua irmandade absoluta, e por estar toujours ao meu lado – aqui, ali, em qualquer lugar.

À Ana Paula Suhelyo, pelos mais de vinte anos de apoio incondicional e por me fazer esperar minha filha com lucidez;

Às professoras e funcionárias de minha Escola: Monara, Ana Carolina, Katia, Juliana, Laura, Talitha, Néa e Liana, pela competência e por suprirem meus quatro anos de ausência;

À minhas queridas Marilu, Jéssica e Dona Bia, por cuidarem tão bem de mim e da Pina.

À Silvia Soter por ter me feito ver que quem é da dança, deve tê-la como assunto; e à Pina Bausch, pela mudança de curso que me trouxe até aqui;

À “galera” da Synapse, em especial à Flavia Mano e Dôra, por me atenderem sempre tão prontamente;

À família parisiense que acompanhou minha gravidez e meus estudos, em especial à Louise pelas ajudas em traduções, Carolina Pedalino, por dividir seus interesses comigo e Paola Braga, pelas conversas e pelo carinho;

Aos meus colegas de Doutorado, em especial à Vânia, José Mauro, Marcelo, Monica e Fernanda;

Enceinte plus de 3 semaines. Foi assim que recebi a notícia de que você estava a caminho. Há menos de quinze dias eu chegara à Paris para seis meses de estudos e você decidira vir comigo. O que poderia vir a ser um grande problema transformou-se em parceria. Nenhum enjôo, nenhum contratempo, juntas nos metrô, nas bibliotecas, nos aviões, nas aulas, nos trilhos, nos seminários e na estrada. Você veio ao mundo muito pequenina, mas logo se fez forte, alegre, esperta, tranqüila... Eu não teria chegado aqui sem a sua ajuda e se você não fosse exatamente quem é. Obrigada, filha, por existir.

RESUMO

Esta Tese consiste em uma observação da dança como fenômeno de comunicação, tendo como objetivo demonstrar que o movimento coreográfico é capaz de produzir sentidos. Para isso, a dança será tratada dentro do contexto das identidades nacionais, especificamente da identidade brasileira. Através de um referencial teórico interdisciplinar, nas áreas da Comunicação, Estética, Sociologia, Filosofia, Antropologia, História e História da Dança, buscar-se-á fundamentar a hipótese de que a gestualidade e a dança podem configurar registros geo temporais e produzir sentidos nacionalizantes. Como recorte temporal, este estudo deter-se-á ao século XX, buscando apenas apontar registros pregressos que sejam pertinentes ao tema da nacionalidade na dança. Como objeto principal deste estudo, foi escolhido o Grupo Corpo – Companhia de Dança de Belo Horizonte (MG) que tem a peculiar reputação mundial de portadora da identidade brasileira.

Dança, Identidades Nacionais, Produção de Sentidos, Grupo Corpo.

RÉSUMÉ

Cette thèse consiste à une observation de la danse comme phénomène de communication ayant pour objectif démontrer que le mouvement chorégraphique est capable de produire des sens. Pour cela, la danse sera contemplée dans le contexte des identités nationales. À travers un référentiel théorique interdisciplinaire, issu des domaines de la Communication, de l'Esthétique, de la Sociologie, de la Philosophie, de l'Anthropologie, de l'Histoire et de l'Histoire de la Danse, on essayera de démontrer l'hypothèse de la gestualité et de la danse pouvant configurer des registres geo temporaux et pouvant produire des sens nationalisants. Cette étude sera consacrée au 20^{ème} siècle, ne cherchant que pointer des registres antérieurs qui soient pertinents au thème de la nationalité dans la danse. Comme objet principal de cette étude a été choisi le Grupo Corpo – Compagnie de Danse de Belo Horizonte (BH) qui est réputé mondialement comme porteur de l'identité brésilienne.

Danse, Identités Nationales, Production de Significations, Grupo Corpo

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 01 |
| <i>Parte 1</i> | |
| 1- Considerações sobre a Comunicação: Questões Empíricas e Epistemológicas | 04 |
| 1.1 Subjetividades em questão: Corpo, Comunicação e interdisciplinaridade | 06 |
| 1.2 Estética e a Dança – inserções possíveis na Comunicação | 11 |
| 2- Fundamentos Filosóficos para uma pesquisa sobre Dança | 17 |
| 3- Postura Epistemológica - Com o corpo na primeira pessoa | 31 |
| 3.1 Metodologia | 37 |
| <i>Parte 2</i> | |
| 4- Identidades Nacionais – Construtos imaginários | 44 |
| 4.1 A Identidade nacional brasileira como questão Histórico-Sociológica. | 47 |
| 4.2 O Século XIX – Mitos de corpo e raça | 50 |
| 4.3 O Século XX – Miscigenações e antropofagias criando a nação | 56 |
| 4.4 Nacionalismo e política no Estado Novo | 61 |
| 4.5 Considerações sobre a brasilidade imaginada | 67 |
| 5- Dança e identidades nacionais | 69 |
| 5.1 A Estruturação social do corpo e o gesto como identidade | 70 |
| 5.2 Dança e identidade nacional brasileira | 87 |
| 5.2.1 Início do século XX – O Tango Brasileiro encanta Paris | 88 |
| 5.2.2 Décadas de 1930 e 1940 – Em busca de um bailado nacional | 92 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 5.2.3 | Década de 1970- Um Brasil calado pela censura busca identidade no corpo que dança | 102 |
|-------|---|-----|

Parte 3

| | | |
|-----------|--|------------|
| 6- | Grupo Corpo – <i>Brazilian Dance Theater</i> | 108 |
| 6.1 | Prelúdios – 1976 à 1990 | 111 |
| 6.2 | A Configuração de uma brasilidade estética e corporal | 121 |
| 6.3 | O Corpo como um conjunto de sistemas | 130 |
| 7- | Produções de sentido de brasilidade através da dança – Análise dos espetáculos do Grupo Corpo entre 1992 e 2000 | 138 |
| 7.1 | Definindo caminhos brasileiros – 1992 e 1993 | 138 |
| 7.1.1 | “21” – A descoberta da brasilidade como elemento diferenciador | 139 |
| 7.1.2 | Nazareth – O Maxixe, o popular e o erudito voltam à cena | 148 |
| 7.2 | A consolidação de uma linguagem coreográfica – 1994 até 1996 | 157 |
| 7.2.1 | Sete ou Oito Peças para um Ballet – Duelos entre o humano e o maquínico com estética de vídeo-game | 158 |
| 7.2.2 | Bach – O Barroco Mineiro em cena | 164 |
| 7.3 | Novas miscigenações em movimento – 1997 e 1998 | 170 |
| 7.3.1 | Parabelo – Baião, Forró e Xaxado. O palco vira sertão | 170 |
| 7.3.2 | Benguelê – Capoeira, Congados e outras africanidades | 178 |
| 7.4 | Interrupção ou desvio – ano 2000 | 185 |
| 7.4.1- | O Corpo – Brasil Urbano | 185 |
| 7.5 | Poslúdio | 194 |

| | |
|--|------------|
| CONCLUSÃO | 198 |
| | 204 |
| BIBLIOGRAFIA | |
| ANEXOS – Descrição completa dos espetáculos entre 1992 e 1998 | 213 |

INTRODUÇÃO

O Objetivo do presente trabalho é o de observar a dança como fenômeno de comunicação, abrindo novos caminhos para os saberes da comunicação e da dança. Para atingir este objetivo, será feita uma análise que permitirá que a dança e a comunicação se entrecruzem em dois territórios: corpo-comunicação e arte-comunicação, partindo da hipótese de que o movimento coreográfico é capaz de produzir sentidos.

Como viés de observação, a dança será tratada dentro do contexto das identidades nacionais, especificamente da identidade brasileira e para tanto, o gesto será entendido como possibilidade de identificação e a dança como local de apreensão e organização do gesto. A nação será entendida como comunidade imaginada, ou como construto, como aponta Villaça, algo: *“que, após estar longamente vinculado a um discurso de Estado e ao projeto nacional, hoje liga-se progressivamente ao mercado¹”*, e neste contexto, a dança será observada como relato e registro geotemporal e a corporeidade e a gestualidade como representações de nacionalidade.

A partir da constatação de que o construto da identidade nacional brasileira teve no corpo, - raça, mestiçagem, corporeidade, movimento - um de seus principais alicerces, o estudo mostrará um percurso ideológico que teve origem nas teorias raciais do século XIX, atravessou o século XX e desaguou no século XXI, com a corporeidade em foco. Paralelamente, será mostrado como a dança brasileira acompanhou, afetou e foi afetada por este percurso ideológico.

Objetiva-se, assim, a compreensão do vínculo direto que se estabeleceu entre a brasilidade e a dança no cenário nacional e internacional e o entendimento

1- VILLAÇA, 2007:254

de que a Comunicação foi uma das grandes construtoras e mantenedoras deste elo.

Como recorte temporal, este estudo deter-se-á ao século XX, buscando apenas apontar registros pregressos que sejam pertinentes ao tema da nacionalidade na dança. Como objeto principal deste estudo, foi escolhido o Grupo Corpo – Companhia de Dança de Belo Horizonte (MG) que tem a peculiar reputação mundial de portadora da identidade brasileira.

*Brazilian Dance Theater*² como se pode ler em seus cartazes e programas fora do país, ou “*Alegres e vivazes embaixadores da dança brasileira*”³, como já foram anunciados, os mineiros que há trinta e cinco anos escrevem uma parte consistente da história da dança brasileira, carregam por onde quer que passem a marca da sua nacionalidade. Através do relato histórico e análise estética dos trabalhos da Companhia, na década de 1990, buscar-se-á investigar como o conceito de nação pôde aparecer representado nos corpos e na dança.

O trabalho foi dividido em três grandes partes. A primeira parte consiste na fundamentação teórica, justificativa e descrição da postura epistemológica e metodologia adotadas. A segunda parte contém os referenciais teóricos necessários para a abordagem da dança no contexto das identidades nacionais. A terceira parte conterà o Estudo de Caso do Grupo Corpo.

No primeiro capítulo da primeira parte, buscar-se-á referências teóricas para a inserção da dança no campo da Comunicação, através de um diálogo com referenciais do próprio campo e também do campo da Estética indo buscar os lugares do corpo e da arte nos processos comunicativos. No segundo capítulo, serão apontados os fundamentos filosóficos para uma pesquisa sobre dança, através de apontamentos sobre pensadores do século XVII. Estes apontamentos indicarão possíveis origens para o afastamento do corpo nas

2- Primeira menção na temporada de 1990, em Nova Iorque, matéria publicada no Jornal do Brasil de 1o de novembro de 1990

3- LITTLER, William. *Brazilians lively dance ambassadors*. The Toronto Star, Toronto, 6 de maio de 1994.

ciências humanas e também servirão como fundamento para a adoção da postura epistemológica apontada no terceiro capítulo, que trará também a descrição das técnicas e métodos utilizados nesta pesquisa.

Na segunda parte deste trabalho, buscar-se-á na História e na Sociologia referências consistentes sobre a construção de uma identidade nacional brasileira, pontuando o papel do corpo neste processo construtivo. Em seguida, com apoio da Antropologia e novamente da Sociologia será feita uma análise acerca da importância do gesto nos processos comunicativos e no estabelecimento de identidades e também da dança como configuração expressiva das culturas. No capítulo seguinte, para o entendimento do conceito de brasilidade corporal expressa através do movimento coreográfico, a História do Brasil e a História da Dança servirão como guias, traçando paralelos entre a construção da identidade e a evolução da dança brasileira. Neste ponto serão resgatados três importantes momentos históricos, a saber: o sucesso do Maxixe na Europa dos anos 1910; a tentativa de construção de um balé brasileiro fomentada pela política estadonovista; e a dança engajada feita no Brasil na década de 1970, momento histórico da fundação do Grupo Corpo.

Na terceira parte do trabalho, será feita uma análise sobre o percurso estético do Grupo Corpo, através de sua história, de seus registros audiovisuais, e da leitura de sua recepção crítica no Brasil e no exterior. O período entre 1992 e 2000 será recortado para uma observação minuciosa dos meios utilizados para a produção do sentido de identidade nacional brasileira, através da dança.

Na conclusão será feita uma análise deste trabalho, apontando para as questões levantadas e respostas encontradas com o fim de comprovar a hipótese de que a Dança pode ser Comunicação e produzir sentidos tais como o de identidade nacional.

1-CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMUNICAÇÃO – QUESTÕES EMPÍRICAS E EPISTEMOLÓGICAS.

“As artes servem, às ciências humanas, de ilustração, de arma persuasiva, de distração, ou entram em seu núcleo duro, provocando ou favorecendo idéias novas? Se, como penso, elas tiverem papel propriamente produtivo, disso se seguirá que para nós a leitura possa ter parte essencial na escrita, ou a recepção na criação, ou a cultura na pesquisa” (Renato Janine Ribeiro⁴)

Ao final da defesa da qualificação deste trabalho, uma das perguntas no questionário entregue aos membros da Banca foi se o estudo seria condizente com a linha de pesquisa na qual estava inserido. Embora a Banca tenha concordado que o objeto merecia ser estudado sob a luz da Comunicação, percebi que, como parte fundamental desta pesquisa, deveria ser feito um levantamento de referencial teórico que justificasse o tratamento da Dança como Comunicação dentro deste contexto acadêmico específico. O ponto de fragilidade a ser refutado era nítido: a Comunicação como um campo fechado e circunscrito no qual estudos estéticos só devem ser investigados, quando fazem uso das novas tecnologias.

A Ciência da Comunicação vem buscando constituir um campo de saber bem delimitado. Esta busca científica encontrou resistência ao deparar-se com as restrições da estrutura, da lógica e da racionalidade, mas pode-se dizer que este campo de estudos ganhou força e independência na medida em que a Comunicação apresentou-se como o grande fenômeno humano dos últimos séculos e como principal responsável pela composição do quadro epistemológico das humanidades no contemporâneo.

Acusada muitas vezes de ser uma não disciplina, ou “indisciplina”, a Comunicação vem sendo guiada nesta tentativa de circunscrição aos estudos

⁴ In BOGÉA, 2001:73

dos assuntos pertinentes aos processos midiáticos e meios tecnológicos, que poderiam gerar abordagens focais e conseqüente perda na captação da informação que está difusa nos espaços entre disciplinas.

Segundo Mattelart⁵, ao longo de sua construção, a busca contínua por cientificidade em que esteve continuamente envolvido este Campo de estudos fez com que se recorresse inclusive a modelos de esquemas das ciências naturais, adaptando-os por analogias. Talvez por isso a investigação das tecnologias tenha apontado como uma solução para esta recorrente necessidade de cientificismo. No entanto, é preciso pontuar que, como afirma França⁶, citando Rüdiger: embora a comunicação social e meios de comunicação, se confundam cada vez mais em nosso tempo, não são a mesma coisa e *“remetem a problemáticas de estudo que não se reduzem uma a outra na esfera do saber”*.

Como afirma ainda FRANÇA:

“a comunicação- processo social básico de produção e partilhamento do sentido através da materialização de formas simbólicas- existiu desde sempre na história dos homens, e não foi inventada pela imprensa, pela tv, pela internet. A modernidade não descobriu a comunicação – apenas a problematizou e complexificou seu desenvolvimento, promovendo o surgimento de múltiplas formas e modulações de sua realização⁷”

A autora prossegue, citando novamente Rüdiger: afirmando que o termo comunicação *“deve ser reservado à interação humana, à troca de mensagens entre os seres humanos, sejam quais forem os aparatos responsáveis por sua mediação”*. A comunicação representaria então: *“um processo social primário, com relação ao qual os chamados meios de comunicação de massa são simplesmente a mediação tecnológica: em suas extremidades se encontram sempre as pessoas, o mundo da vida em sociedade”*.

⁵ MATTELART, 1999: 9

⁶ in HOHLFELDT/MARTIN/FRANÇA, 2001: 41

⁷ in HOHLFELDT/MARTIN/FRANÇA, 2001: 41

Portanto, reduzir a investigação das Estéticas na Comunicação aos estudos das expressões artísticas, no ambiente das tecnologias da comunicação, parece ser apenas uma maneira de circunscrever o conhecimento ao cientificizável, sem precisar transitar pelo terreno arenoso das subjetividades. A dança pode ser perfeitamente observada sob o paradigma relacional da Comunicação, uma vez que, comprovadamente, é capaz de produzir sentidos.

1.1- SUBJETIVIDADES EM QUESTÃO: CORPO, COMUNICAÇÃO E INTERDISCIPLINARIDADE

Pode-se afirmar que diferentes áreas de estudo da comunicação, desde as análises de discurso, até os estudos sobre as novas tecnologias da comunicação derramam-se sempre no calabouço dos afetos humanos. O limite das ciências da comunicação tem sido o do território impenetrável e inapreensível das subjetividades. Os estudos acerca do alcance e da penetração das diferentes mídias, discursos e tecnologias e das formas através das quais estes mecanismos afetam os sujeitos, apontam igualmente para os sentidos e afetos, que se apresentam simultaneamente como via e como ponto final do trânsito das mensagens.

Com o firme propósito de investigar a interação humana que a Arte é capaz de propiciar com ou sem o auxílio de mídias e tecnologias, esta Tese discorrerá sobre o corpo, buscando auxílio nas demais ciências humanas para considerar que entre o corpo que dança e o corpo que assiste, há trocas consistentes que são essencialmente da ordem da **Comunicação e Cultura**. Estudar a dança, como fenômeno comunicacional, é trilhar o caminho das novas Estéticas que vêm encontrando na corporeidade e na subjetividade respostas para questões fundamentais para a ciência da Comunicação.

Como diz Nízia Villaça:

“pensar o corpo, hoje, é pensar suas performances, numa visão que o contemple como um dos elementos constitutivos do amplo universo semiótico, em que se produzem subjetividades. À medida que se altera a racionalidade do modelo que orientou o projeto moderno, quando o corpo era uma exterioridade a ser controlada, este assume junto às mais variadas instâncias pessoais, intrapessoais ou coletivas, seu papel na produção de subjetividade. O corpo surge como carne e imagem, matéria e espírito simultaneamente⁸”.

Na medida em que até as ciências duras – como a neurociência- avançam os estudos acerca do trânsito dos múltiplos fenômenos bio-psico-sociais, a Comunicação encontra no corpo, e nos diversos meios não-verbais - que incluem a comunicação da Estética -, explicações plausíveis para antigas questões. Justamente quando a virtualização aparentemente diluiria todo o tipo de concretude, as emoções, as reações e o corpo - com sua inegável materialidade - apontam alguns dos novos caminhos deste saber.

Para David Le Breton⁹, o esquecimento do corpo na vida cotidiana assinalaria: *“uma profunda ruptura da unidade do homem cuja relação com o mundo é necessariamente física e sensorial”*. O autor prossegue, afirmando que o desabono do corpo por cientistas adeptos da cultura cibernética é também vivido por milhões de ocidentais que perderam a relação com seu corpo. *“No limite, esse sonho de uma humanidade livre do corpo é lógica nesse contexto em que o veículo é rei e o ambiente é excessivamente tecnicizado, e no qual o corpo não é mais o centro irradiante da existência, mas um elemento negligenciável da presença”*

A dança, como linguagem estética comunicativa, tem no corpo seu ponto de partida e chegada, compondo tramas de significados para além do verbo, das imagens, representações e literalidades. A composição e a percepção do movimento corporal se dão em um nível comunicacional que opera diretamente no – e através do - sensível. Segundo Muniz Sodré:

“É particularmente visível a urgência de uma outra posição interpretativa

⁸ VILLAÇA, 2007 :47

⁹ LE BRETON, 2003: 21.

para o campo da comunicação, capaz de liberar o agir comunicacional das concepções que o limitam ao nível de interação entre forças puramente mecânicas e de abarcar a diversidade da natureza das trocas, em que se fazem presentes os signos representativos ou intelectuais, mas principalmente os poderosos dispositivos do afeto”.

O autor prossegue apontando que: *“Nos fenômenos da simpatia, da antipatia, do amor, da paixão, das emoções, mas igualmente nas relações em que os índices predominam sobre os signos com valor semântico, algo passa-se, transmite-se, comunica-se, sem que nem sempre se saiba muito bem do que se trata”¹⁰*

Para Michel Serres, parece fácil estabelecer uma lista das primeiras idéias em branco das ciências duras como, por exemplo, a tautologia da identidade em lógica, o subconjunto vazio na teoria dos conjuntos, o número zero em aritmética etc. para o autor: *“a matéria e a idéia tautológica da vida são os fundamentos transparentes e em branco das principais ciências”.* Serres prossegue, afirmando que se as ciências sociais não conseguem acessar um conhecimento autêntico, isso pode se dever ao fato de que: *“nenhuma delas soube formular uma única idéia que tivesse os mesmos fundamentos, cuja origem pode ser encontrada dentro desta caixa em branco, vazia, lisa e translúcida, que representa a infinita capacidade de transformação do corpo”.* O autor, então, aponta o paradoxo: *“como é que as ciências que são mais objetivas e duras se aproximam mais e melhor do corpo do que aquelas que, presumivelmente, deveriam dialogar com ele mais de perto?”¹¹*

Para o antropólogo francês David Le Breton, é o corpo que insere o homem no interior de determinado espaço social e cultural, seja como emissor ou como receptor¹². O autor afirma que: *“No fundamento de qualquer prática social, como mediador privilegiado e pivô da presença humana, o corpo está no*

¹⁰ SODRÉ, 2006 :13

¹¹ SERRES, 2004 : 89.

¹² LE BRETON, 2010:8

*cruzamento de todas as instâncias da cultura, o ponto de atribuição por excelência do campo simbólico.*¹³”

Le Breton alerta sobre o risco inerente a pluridisciplinaridade imposta quando se estuda o corpo: Segundo o autor: *“São várias as precauções a serem tomadas: os conceitos não podem, sem perda ou risco de incoerência ou de colagem, passar de uma disciplina para outra sem o tratamento apropriado*¹⁴”. Como os procedimentos de análise mudam de uma disciplina para outra, corre-se o risco de que a análise termine por parecer uma colcha de retalhos, e perder sua pertinência epistemológica.

Chega-se, assim, a um dos pontos nevrálgicos da feitura desta Tese. A Transdisciplinariedade, questão que neste caso assemelha-se ao mito de *Cérbero*¹⁵ com suas três ameaçadoras cabeças: Comunicação, Arte e Corpo são territórios onde por muitas – senão todas - as ciências humanas penetram. Não seria possível prosseguir se esta multiplicidade de possibilidades investigativas não fosse considerada um valor no lugar de um problema.

A Comunicação, por ser constituída por fenômenos contínuos, maleáveis e múltiplos e por tratar sempre de interfaces, pode transitar entre as ciências e costurá-las, investigando um objeto sobre diferentes perspectivas, produzindo sínteses e inaugurando novos territórios. Esta afirmação do campo da Comunicação e de sua especificidade – que reside justamente na aceitação da multiplicidade e da transitoriedade como dados científicos - encaixa-se ajustadamente com a realidade contemporânea. A Comunicação perderia duplamente fechando-se em si mesma e nas tecnologias: abrindo mão de sua grande função de estabelecer pontes entre os conhecimentos, incorrendo no erro clássico da hiperespecialização que esvazia os saberes; e desconsiderando a humanidade que justifica a própria existência das comunicações.

¹³ Idem, p. 31

¹⁴ Idem p. 37

¹⁵ Mitologia Grega, cão de três cabeças.

Segundo Juremir Machado da Silva¹⁶, os franceses, por exemplo, nunca chegaram a fechar a questão sobre o “campo da comunicação”. O autor afirma que, porque a França é uma: *“Nação mergulhada no pós-estruturalismo e na desconstrução (...), não atravessa uma época de encanto supremo com a categoria ciência”*. Fazendo com que a Comunicação seja *“uma área disputada, estudada, atravessada por outras disciplinas; sociologia, antropologia, lingüística, filosofia, ciências políticas”* e que *“Bourdieu não vacilaria: os estudos de comunicação pertencem inexoravelmente à sociologia da cultura”*

Mattelart também afirma que o campo da comunicação, historicamente, se inscreveu em *“as redes físicas e imateriais, entre o biológico e o social, a natureza e a cultura, os dispositivos técnicos e o discurso, a economia e a cultura, as perspectivas micro e macro, o local e o global, o ator e o sistema, o indivíduo e a sociedade, o livre-arbitrio e os determinismos sociais”*¹⁷. Em suma: é da essência deste Campo de estudos construir pontes. A sua abertura e não-definição são trunfos que não devem ser perdidos em nome de necessidades classificatórias. Segundo Ilana Strogenberg:¹⁸

“Se no momento de autonomização dos diferentes campos das ciências humanas e sociais havia uma busca positivamente valorizada e autorizada pela demarcação de fronteiras e definições de especificidades, o ideal a ser alcançado na atualidade é, inversamente, o de uma perspectiva que permita ultrapassar, desconstruir (...) ou desnaturalizar (...) esses limites disciplinares, restabelecendo a possibilidade de diálogos e integrações.”

A autora afirma ainda que no campo específico da Comunicação:

“menos que uma falha ou algo a lamentar, essa não definição disciplinar-essa indisciplina - do campo da comunicação pode ser vista como uma característica altamente positiva e instigante: é justamente por não ter fronteiras conceituais e metodológicas rígidas, que ele pode se constituir num campo de experimentação estratégico para as ciências humanas e sociais em que se questionem não apenas as fronteiras entre saberes acadêmicos consagrados, mas também as possíveis articulações entre estes e outros saberes produzidos em outros espaços, como os da arte, os

¹⁶ In HOHLFELDT/MARTIN/FРАНÇA, 2001: 172.

¹⁷ MATTELART, 1999: 10

¹⁸ STROZENBERG s/d, p.16

da política e – por que não? – daqueles derivados da experiência cotidiana¹⁹.”

1.2- ESTÉTICA E A DANÇA – INSERÇÕES POSSÍVEIS NA COMUNICAÇÃO

“Em nossos dias, a tragédia da arte é que nela não há ciência e a tragédia da ciência é que nela não há emoção”

(Peter Brook)²⁰

Assim como a Comunicação, a Arte é considerada mais do que um campo de estudos; a sua riqueza faz dela objeto de investigação antropológico, político, social e psicológico. Ela pode ser um objeto epistemológico que permite abordagem em todos os campos das ciências humanas. No entanto, os saberes produzidos pela Estética parecem precisar encerrar-se no círculo de abrangência da investigação dos fenômenos artísticos, teorizando acerca da expressão e da impressão das Obras.

Segundo Susanne Langer²¹ conceituar a arte como um tipo de comunicação esperando-se que a comunicação se dê entre artista e fruidor traçando uma analogia com a linguagem, apresenta seus perigos. Uma vez que *“o símbolo da arte não é um discurso”*, a palavra mensagem seria equivocada. Não se poderia dizer com rigor semântico que uma obra de arte pudesse efetuar uma comunicação entre o artista e fruidor e muito embora a função simbólica da arte tenha muito em comum com a da linguagem, o contato mais direto se dá com a intuição do que com o que é mantido através dos símbolos discursivos. O que, segundo a autora, poderia ser chamado de *“comunicação pela arte”*, seria: *“o informe que as artes fazem de uma época ou nação às pessoas de outra”*, pois:

¹⁹ STROZENBERG s/d, p.16

²⁰ In OIDA, 2001: 9

²¹ LANGER, 2006:.409

“Nenhum registro histórico poder-nos-ia contar em um milhar de páginas tanto sobre a mente egípcia quanto uma visita a uma exposição representativa da arte egípcia. O que conheceria o europeu da cultura chinesa, com sua vasta extensão no passado, se o sentimento chinês não tivesse sido articulado na escultura e pintura? O que conheceríamos de Israel sem sua grande obra literária? (...) neste sentido a arte é uma comunicação, mas não é pessoal, nem deseja ansiosamente ser entendida²².”

E é desta forma que a dança será vista como comunicação no decorrer desta Tese que buscará compreender e elucidar como o movimento corporal transformado em arte coreográfica, pode transmitir informações sobre contemporaneidade, cultura e nacionalidade, produzindo sentidos.

Em seu livro *A Edição do Corpo*, Nízia Villaça menciona que o tratamento específico à Dança no campo da Comunicação é recente e que alguns teóricos não a consideram comunicação propriamente dita quando não faz uso das novas tecnologias. A autora aponta a redutibilidade deste pensamento, ao considerar o momento atual, como aquele caracterizado pela convergência dos saberes propiciados pelas novas tecnologias. Neste ponto: *“Tanto a dança pode criar linguagens alternativas, gestos corporais fora das estereotípias coreográficas quanto pode afirmar-se em aliança ou contraponto com as ditas novas mídias²³.”*

Pensar a dança como comunicação e estudá-la em suas especificidades, considerando-a desde a transitoriedade inerente ao próprio movimento até sua significação na subjetividade espectadora é buscar na arte, no corpo e nos sentidos respostas imprescindíveis para questões da Comunicação, pois como afirma Villaça:

“A dança, entre as artes, talvez seja a que melhor possibilite a circulação das intensidades e afetos que efetivamente instalam o novo. É uma espécie de inconsciência consciente, uma velocidade que não permite a

²² LANGER, 2006:425

²³ VILLAÇA, 2007:120

formação de conceitos. Movimento sem início ou fim, energia, eletricidade, transformadora de contextos, atualização e novas virtualidades²⁴.

Logo na abertura de seu livro *Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena*, Denise Siqueira aponta para uma hegemonia da comunicação verbal que manteve os corpos e a dança por tanto tempo afastados do território da comunicação. A autora afirma que em uma “galáxia de Gutenberg”, imagens, gestos e movimentos foram relegados a um segundo plano. A autora prossegue, mencionando que a contemporaneidade vem resgatar o lugar das comunicações não-verbais humanas como material rico para estudo e compreensão dos fenômenos comunicacionais. Sobre a dança inserida no contexto destes fenômenos, afirma a autora:

“Assim como outras 'modalidades de comunicação não-verbal a dança é uma forma de expressão primal que se complexifica, principalmente, a partir de sua profissionalização. Manifestação social, a dança é, ainda, fenômeno estético, cultural e simbólico que expressa e constrói sentidos através dos movimentos corporais. Como expressão de uma cultura, está inserida em uma rede de relações sociais complexas, interligadas por diversos âmbitos da vida²⁵”

Para inserir o estudo da dança dentro do campo da Comunicação, é preciso considerar que, como afirma Lucia Santaella, - citando Shannon & Weaver- comunicação são: *“todos os procedimentos pelos quais uma mente pode afetar outra. Isto, obviamente, envolve não apenas o discurso oral e escrito, como também música, artes visuais, teatro, balé, e, certamente, todo comportamento humano²⁶”*

A pesquisa em dança pode ser enquadrada em alguns dos territórios da comunicação delimitados por Santaella: o território da mensagem e dos códigos, no qual, segundo a autora cabem:

²⁴ VILLAÇA, 2007:123

²⁵ SIQUEIRA, 2006: 4

²⁶ SANTAELLA, 2001: 18

“todas as pesquisas referentes às linguagens, discursos, sistemas e processos sígnicos das mais diversas ordens: biológicos, corporais, lingüísticos, gestuais, visuais, sonoros, audiovisuais, hipermidiáticos com todas as suas misturas além dos processos contracomunicativos, poéticos, artísticos, quer dizer, processos rebeldes em relação aos sentidos instituídos²⁷”

O território dos meios e modos de produção das mensagens²⁸- ao considerarmos o corpo como meio e a produção do espetáculo como modo de produção; o território do contexto comunicacional das mensagens²⁹, onde cabem as pesquisas sobre aquilo a que as mensagens se referem – ao considerarmos o conteúdo dos espetáculos como contextualmente representativo-, e ainda o território da recepção no qual se pode observar, entre outros aspectos, os modos como as mensagens são transmitidas e difundidas, e a observar o receptor, as estratificações do público ou audiência, os efeitos ou impactos (psicomotores, afetivos ou cognitivos) sofridos pelo receptor e a eficácia persuasiva da mensagem.³⁰

Grande parte dos estudos recentes em Dança e Comunicação tem encontrado respaldo no campo dos estudos semióticos³¹. Para observar a dança como fenômeno de comunicação, estes estudos não se detêm ao tratamento da coreografia como simples 'linguagem' - no sentido verbal e da busca por atribuições significativas aos movimentos corporais -, pois como afirma José Gil, o sentido acompanha a frase na linguagem falada, porque o contexto ou horizonte perceptivo encontra-se 'embutido' no enunciado. Segundo o autor, na dança *“qualquer coisa de muito especial acontece”* porque aquele que olha compreende o sentido do movimento dançado imediatamente, mesmo em se tratando de gestos abstratos desprovidos de uma significação precisa³². O autor afirma ainda que:

27 Idem, p.86

28- idem, p.87

29-Idem, p. 88

30- Idem, p. 89

31 -Como exemplo: KATZ, Helena. *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

³² GIL, 2004: 85

“Há sempre a considerar o fato de, na representação ou no signo dançado, o corpo representar o mundo e de, fazendo-o, se exprimir também a si próprio. É o corpo que desempenha o corpo desempenhando o mundo. Porque entre a representação desempenhada e o referente há interferência, a dança conserva sempre um elemento que escapa à semiotização. Este resto marca a inerência do gesto ao seu contexto corporal: aqui o signo e o agente de contextualização do signo são apenas um (o corpo), ou antes, sobrepõe-se um ao outro³³”

Para Gil, a dança é como nuvem, e como nuvem ela é essencialmente transitória e de difícil apreensão. Seu significado só existe com e no espectador. Semiotizá-la, neste caso, seria como tornar estático o que tem por natureza ser dinâmico.

Para contribuir na elaboração de um pensamento sobre dança e comunicação, este trabalho fará ingresso no recorte das identidades nacionais que estariam impressas no corpo, no gesto e na dança com o intuito de apontar para as formas através das quais a cultura penetra e emana dos corpos, especializa-se em movimento, estabelece uma comunicação não-verbal e passa a integrar o repertório de um discurso de nação. A partir da constatação de que algumas companhias de dança e trabalhos coreográficos são portadores de significados nacionais, será feita uma investigação sobre a origem, os meios cênicos e corporais utilizados nesta significação, bem como o valor da identidade agregado a estes fenômenos.

De fato, poucas manifestações artísticas de um país são tão representativas quanto a dança. Através da observação dos ritmos e da maneira como os corpos se movem, da amplitude dos movimentos, das regiões dos corpos nos quais os movimentos são mais ou menos estimulados, mais ou menos sinuosos, mais ou menos circulares, angulares, secos ou fluidos, pode-se chegar a uma análise significativa sobre uma cultura. Como afirmam Mauricio Lisovsky e Paulo Vaz:

³³ Idem, p. 44

“A dança preocupa-se com os limites nos movimentos que o corpo pode fazer. Deste modo, investigará as restrições nos movimentos humanos e constituirá técnicas corporais para superá-los. Estes limites, porém, não se definem só pela resistência corporal. Definem-se também pelo que uma dada cultura inventa como sua alteridade. A história da dança é atravessada pela história do que cada cultura definiu como limites aos movimentos propriamente humanos e que se corporificam na alteridade inventada³⁴”

Esta observação da cultura na dança tanto pode ser feita através das danças folclóricas, como através da dança cênica, que seria a representação erudita do correspondente popular do movimento corporal. A dança, como manifestação cultural ou fenômeno estético, pode ser considerada pura comunicação, uma comunicação não-verbal que utiliza o corpo e sua cinética como meio.

Porque vamos estudar a dança como comunicação do ponto de vista do registro histórico, buscaremos entender porque em um tempo no qual as identidades nacionais já foram tão fortemente questionadas, uma companhia de dança brasileira ainda vende a brasilidade como sua diferença. A identidade nacional surge então neste trabalho como ângulo de observação da dança como comunicação e como possibilidade de inseri-lo também no âmbito dos Estudos Culturais.

³⁴ Apud PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Orgs) *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, s/db. p. 27

2- FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS PARA UMA PESQUISA SOBRE DANÇA

O Corpo

*O corpo existe e pode ser pego.
É suficientemente opaco para que se possa vê-lo.
Se ficar olhando anos você
pode ver crescer o cabelo.
O corpo existe porque foi feito.
Por isso tem um buraco no meio.
O corpo existe, dado que exala cheiro.
E em cada extremidade existe um dedo.
O corpo se cortado espirra um líquido vermelho.
O corpo tem alguém como recheio.
(Arnaldo Antunes)*

Este “alguém” que recheia o corpo segundo a poesia de Arnaldo Antunes na trilha do ballet *O Corpo*³⁵ seria para René Descartes a Alma: “*alojada no corpo humano assim como um piloto em seu navio*”³⁶. A interpretação da teoria do filósofo francês do século XVII de que corpo e alma são substâncias absolutamente distintas por extensão e finitude colaborou para a instalação de um engano que perdura até a contemporaneidade, incidindo diretamente na forma do sujeito ocidental relacionar-se com seu corpo. Esta separação já aparecia na história da filosofia desde a civilização grega e é explicitada em Platão - que afirmava haver dois mundos distintos: *o mundo sensível*: dos fenômenos percebidos através dos sentidos; e *o mundo inteligível*: das idéias puras e para quem o corpo seria a prisão da alma e os sentidos as fontes dos grandes enganos a respeito das verdades do mundo -, mas foi com a interpretação dos escritos de Descartes que a civilização ocidental tendeu para a crença absoluta da diferenciação entre *res extensa* – corpo, substância material de extensão e finitude definidas - e *res cogitans* - pensamento, mente, substância imaterial e infinita.

³⁵ Espetáculo do Grupo Corpo, criado no ano 2000.

³⁶ DESCARTES, 1973:70

Através de extensa pesquisa, René Descartes buscou uma definição para o pensamento puro, terminando por gerar uma teoria dicotômica na qual a separação entre corpo e alma vinha a fundamentar a ordem medieval de que a matéria ou a carne era a parte desprezível do ser humano e fonte de todas as mazelas e pecados, enquanto a alma seria uma outra substância nobre e imaculada que sobreviveria ao perecimento do corpo. Assim afirmava o filósofo Descartes acerca da relação entre corpo e alma: *“considero que não notamos que haja algum sujeito que atue mais imediatamente contra nossa alma do que o corpo ao qual está unida³⁷”*. O pensamento cartesiano chegou a inverter a ótica vigente sobre a morte segundo a qual o corpo perecia, quando a alma o abandonava. Descartes “provaria” que é a alma que abandona o corpo que pereceu, transferindo assim a responsabilidade da morte da alma para o corpo: *“consideremos que a morte nunca sobrevém por culpa da alma, mas somente porque alguma das principais partes do corpo se corrompe³⁸”*.

A conhecida frase *“cogito, ergo sum”* – penso, logo existo-, tornou-se a síntese de toda uma teoria que divide o Ser em dois. A existência estaria subordinada ao pensamento que seria, segundo Descartes, função da alma. A morte, os maus desejos, as más paixões seriam todas advindas do corpo. O pensamento, a criação, o amor puro e todo o comando do ser humano seriam atributos da alma. O filósofo concluiu que o corpo era todo habitado por um vento sutil - ao qual ele denominou “espíritos” - que estaria sob o comando da alma, alojada na pequena glândula pineal, localizada no cérebro. A teoria cartesiana sobre os movimentos musculares humanos está assim descrita em *As Paixões da Alma*:

“enfim sabe-se que todos estes movimentos dos músculos, assim como todos os sentidos, dependem dos nervos, que são como pequenos fios ou como pequenos tubos que procedem, todos, do cérebro, e contêm como ele, certo ar ou vento muito sutil que chamamos espíritos animais³⁹”

O importante nestas observações cartesianas feitas no século XVII, é que a mente foi considerada como algo impalpável, imaterial e não relacionada à

³⁷ DESCARTES 1973:227

³⁸ Idem, p. 228

³⁹ Idem, p. 229

aferição ou captação através dos sentidos corpóreos, e é fundamental apontar para o fato de que algumas teorias fisiológicas contemporâneas à teoria cartesiana já diferiam desta, pontualmente, nas questões corporais. Em 1628, o estudioso de medicina William Harvey já havia descrito o sistema circulatório humano como a fonte de calor que sustenta a vida. Logo após, outro médico, Thomas Willis, buscava entender o sistema nervoso humano. Seus sucessores concluiriam que o corpo não possuía os “espíritos” que comunicavam a vontade da razão ao comando da carne, mas estruturas físicas e químicas que se intercomunicavam, emissores e receptores que transmitiam e recebiam mensagens.

Apesar destas descobertas e de todas as investigações biológicas posteriores apontarem inveracidades nas premissas de Descartes, a interpretação da conclusão final permaneceu incrustada no pensamento ocidental, interrompendo ou desviando o curso do ressuscitar do corpo sugerido com o Renascimento. Para António Damásio, o erro de Descartes não foi atribuir ao pensamento o requisito essencial da existência, mas a “*separação abissal entre o corpo e a mente*”⁴⁰. A partir desta separação, o corpo humano continuaria a ser estudado e investigado, mas sobre um outro viés, o de “objeto”. A parte pulsante do Eu ficaria permanentemente relegada e separada do sujeito.

É igualmente fundamental mencionar que, cerca de 20 anos após a primeira publicação de *As Paixões da Alma*, um pensador contemporâneo a Descartes, elaborou um tratado de Ética que se contrapunha à dicotomia cartesiana. Baruch de Espinosa afirmava que corpo e alma não são substâncias separadas, mas atributos distintos de uma mesma substância, o Ser. Espinosa descreveria o corpo como local em que as afecções acontecem e também onde a memória se registra. Segundo Marilena Chauí, para o filósofo a Alma seria a “idéia do corpo” e:

⁴⁰ DAMASIO, 2001A:280

“A relação entre a alma e o corpo não é a da ação e da paixão – a alma ativa e o corpo passivo; nem a obscura relação cartesiana de uma ação recíproca do corpo sobre a alma e vice-versa. A relação espinosana é uma relação de correspondência ou de expressão. Espinosa foge de uma explicação de tipo mecanicista: o corpo não é a causa das idéias, nem as idéias são as causas dos movimentos do corpo. Alma e corpo exprimem no seu modo próprio o mesmo evento⁴¹”.

A partir da constatação da unicidade do Ser, Espinosa apontou os caminhos para que o sujeito encontrasse o máximo de potência em sua existência: seria através do conhecimento e da consciência das afecções que se dão no corpo e na alma, simultaneamente, que o Ser seria capaz de conhecer-se e buscar a chamada plenitude ou felicidade. Curiosamente, a civilização ocidental abraçou o pensamento cartesiano e ignorou, durante séculos, os escritos de Espinosa que foi perseguido e excomungado em 1656. Assim diz o texto de sua excomunhão:

“Pela decisão dos anjos e julgamento dos santos, excomungamos, expulsamos, execramos e maldizemos Baruch de Espinosa... Maldito seja de dia e maldito seja de noite; maldito seja quando se deita e maldito seja quando se levanta; maldito seja quando sai e maldito seja quando regressa... Ordenamos que ninguém mantenha com ele comunicação oral ou escrita, que ninguém lhe preste favor algum, que ninguém permaneça com ele sob o mesmo teto ou a menos de quatro jardas, que ninguém leia algo escrito ou transcrito por ele⁴²”.

Baruch de Espinosa não só buscou provar a unicidade do Ser como apontou no pensamento cartesiano as premissas falhas, ou seja, aquilo que seu contemporâneo não conseguiu elucidar de fato, deixando lacunas que preencheu com atributos divinos. Deus seria a única explicação para as vontades, desvontades e paixões da alma. Assim escreveu Espinosa no ano de 1663, sobre Descartes:

“ele admite que a alma, ou seja, o espírito, está unida principalmente a uma parte do cérebro, isto é, à glândula chamada pineal, por meio da qual a alma sente todos os movimento que se produzem no corpo, assim como os objetos externos. Admite, ainda, que a alma pode movê-la em vários

⁴¹ESPINOSA 2004:16

⁴² Idem, p. 5

sentidos só pelo fato de o querer. Admite que essa glândula está suspensa no meio do cérebro de tal maneira que ela pode ser movida pelo menor movimento dos espíritos animais. Admite, depois, que esta glândula está suspensa no meio do cérebro de um número de maneiras diversas tão grande como são diferentes as maneiras de os espíritos animais se chocarem com ela, e que, além disso imprimem nela um número tão grande de traços diferentes como são vários os objetos externos que impelem para ela os espíritos animais. Donde sucede que, se a glândula se encontra em seguida suspensa pela vontade da alma, que a move em sentidos diversos, se encontra suspensa desta ou daquela maneira pela qual já foi suspensa pelos espíritos, agitados desta ou daquela maneira, então a própria glândula impelirá e determinará os espíritos animais do mesmo modo que antes tinham sido impelidos por uma suspensão semelhante da glândula. Além disso, admite que cada vontade da alma é unida pela Natureza a um certo movimento da glândula (...) Admite, finalmente, que, embora cada movimento desta glândula pareça ter sido ligado pela Natureza a cada um dos nossos pensamentos desde o começo de nossa vida, podem, todavia, pelo hábito ligar-se a outros, o que tenta provar o artigo 50 da parte I das Paixões da Alma. Daí conclui que não há nenhuma alma tão fraca que não possa, quando é bem dirigida, adquirir o domínio absoluto sobre suas paixões. Com efeito, estas como ele as define, são 'percepções, ou sentimentos ou emoções da alma que se referem, especialmente, a ela e que (note-se bem) são produzidas, conservadas e corroboradas, por algum movimento dos espíritos' (ver artigo 27 da Parte I das Paixões da Alma). Mas, visto que a uma vontade qualquer podemos ligar um movimento qualquer da glândula e, por consequência, dos espíritos, e que a determinação da vontade depende só do nosso poder então, se nos determinássemos a nossa vontade por juízos certos e firmes, segundo os quais queremos dirigir as ações da nossa vida, e se nós ligássemos os movimentos das paixões que queremos ter a estes juízos, adquiriríamos um império absoluto sobre as nossas paixões⁴³".

Espinosa demonstrou ainda como Descartes concluiria seu pensamento, atribuindo ao poder divino a concepção da Alma apesar de ter proposto nada deduzir sem provas e nada atribuir a poderes ocultos:

"Por certo eu não posso admirar-me suficientemente que um filósofo, que tinha determinado firmemente nada deduzir senão de princípios evidentes e de nada afirmar senão aquilo que percebesse clara e distintamente, e que tantas vezes censurara os escolásticos por eles terem querido explicar as coisas obscuras por qualidades ocultas, não posso admirar-me suficientemente que ele admita uma hipótese mais oculta que todas as qualidades ocultas. Que entende ele – por favor – pela união da alma com o corpo? Que conceito claro e distinto tem ele – pergunto – de um pensamento estreitíssimo unido a uma determinada parcelazinha de quantidade? Queria muito que ele tivesse explicado pela sua causa próxima esta união. Mas ele tinha concebido a alma de tal modo distinta do

⁴³ Idem. P. 407-408

corpo que não poderia apresentar nenhuma causa singular nem desta união nem da própria alma, mas foi-lhe necessário recorrer à causa de todo o Universo, isto é, a Deus⁴⁴.

O autor conclui dizendo que sua *Ética* comprovaria o erro do pensamento de Descartes: *“Por último, ponho de parte tudo o que ele afirma acerca da vontade e da liberdade, visto que eu demonstrei mais que suficientemente que tudo isso é falso”⁴⁵.*

Como se pode ver, não é pontualmente de Descartes o erro fundamental. Foi a civilização ocidental que escolheu o caminho cartesiano e abdicou do pensamento espinosano. Para ilustrar as conseqüências deste erro fundamental nos diz Terry Eagleton que: *“Faz parte do estrago causado pela tradição cartesiana que uma das primeiras imagens que a palavra ‘corpo’ evoca seja a imagem de um cadáver⁴⁶”*. O abismo entre corpo e mente incitado por esta escolha de abordagem da corporeidade criou uma hierarquia no Ser, houve todo um direcionamento para apontar o pensamento lógico e racional como atividade humana mais importante e mais “pura”. Esta eleição incide sobre o Ocidente até a contemporaneidade e segundo Howard Gardner:

“houve uma separação radical em nossa tradição cultural recente entre as atividades do raciocínio, por um lado e as atividades da parte manifestamente física da nossa natureza, conforme epitomizada por nossos corpos, do outro. Este divórcio entre o ‘mental’ e o ‘físico’ não raro esteve aliado à noção de que o que fazemos com nosso corpo é um tanto menos privilegiado, menos especial do que as rotinas de resolução de problemas desempenhados principalmente através do uso da linguagem, da lógica e de algum sistema simbólico relativamente abstrato⁴⁷”.

A partir de Descartes, as atividades denominadas “mentais” seriam consideradas operações isoladas das afecções corporais. Seu pensamento deixou a forte herança do imaginário homúnculo: a imagem de um corpo

⁴⁴ Idem, p..408

⁴⁵ Idem, p..409

⁴⁶ EAGLETON, 1998:74

⁴⁷ GARDNER, 1994:162

subalterno, que obedece a uma entidade cérebro como se este não fosse igualmente corpóreo.

Esta desconsideração das atividades cerebrais, como corpóreas, vem perdendo intensidade, à medida que as pesquisas dos últimos séculos apontaram para o fato de que todas as atividades corporais e os comandos cerebrais se dão através de vias físicas e químicas; todas as formas de comunicação e transmissão neurológicas são fenômenos conhecidos. O corpo, comprovadamente, não é apenas o invólucro nem o veículo da suposta substância “alma”, mas é o receptor e o emissor nas relações com os demais objetos e corpos. Segundo Damásio: *“os nossos mais refinados pensamentos e as nossas melhores ações, as nossas maiores alegrias e as nossas mais profundas mágoas usam o corpo como instrumento de aferição⁴⁸”*. É sabido que todas as relações, sentimentos e imagens mentais têm seu início no corpo, que é através do corpo que o sujeito identifica e percebe o mundo e é igualmente através dele que se dá a transmissão de toda e qualquer mensagem. O corpo é a referência primeira de ser e estar no mundo. Citando novamente António Damásio:

“Tudo o que ocorre em sua mente se dá em um tempo e em um espaço relativos ao instante no tempo em que seu corpo se encontra e à região do espaço ocupada por ele. As coisas estão dentro ou fora de você. As que se encontram fora estão paradas ou em movimento. As que estão paradas podem estar perto, longe ou a uma distância intermediária. As coisas que estão em movimento podem estar se aproximando ou se afastando, ou se deslocando em uma trajetória que não passa por você, mas o seu corpo é sempre a referência⁴⁹”

Espinosa afirma, na segunda parte de sua *Ética*, que aqueles *“que julgam que é em virtude de uma livre decisão da alma que falam, se calam, ou fazem o que for, sonham de olhos abertos⁵⁰”*. E ainda que:

“os homens enganam-se quando se julgam livres, e esta opinião consiste apenas em que eles têm consciência de suas ações e são ignorantes das causas pelas quais são determinados. O que constitui, portanto, a idéia da

⁴⁸ DAMASIO, 2001a, p. 17

⁴⁹ DAMASIO, 2001b, p.190

⁵⁰ ESPINOSA, 2004:281

sua liberdade é que eles não conhecem nenhuma causa de suas ações. Com efeito, quando dizem que as ações humanas dependem da vontade, dizem meras palavras das quais não têm nenhuma idéia. Efetivamente, todos ignoram o que seja vontade e como é que ela move o corpo⁵¹”

A partir da equivalência de corpo e alma, Espinosa elabora um tratado acerca das afecções humanas, que se dão essencialmente no corpo e busca nas sensações corpóreas as causas primeiras dos sentimentos humanos e a origem das suas vontades e desejos. A partir deste prisma, o autor afirma que para o sujeito encontrar sua liberdade ou sua Ética individual é imprescindível que conheça, minuciosamente, o efeito das afecções no corpo, a percepção e reação correspondente para só então escolher os caminhos e condutas que individualmente deseja para si. O autoconhecimento, que parte do conhecimento das causas primeiras no corpo, seria o único caminho para a liberdade e a felicidade humanas.

Espinosa determina a Potência como escala de medida para a evolução humana, explicando como cada uma das afecções aumenta ou diminui esta Potência e como os sujeitos podem ser ativos ou passivos diante destas: *“Por afecções entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada assim como as idéias destas afecções⁵²”*, E estabelece três afecções primárias: O Desejo – a essência humana, o apetite, o que serve para a conservação de si e de qual se tem consciência; a Alegria – a paixão pela qual o ser humano passa para uma perfeição maior, aumentando a potência; e a Tristeza – a paixão pela qual o ser humano passa para uma perfeição menor, diminuindo a potência. A partir destas três afecções Espinosa vai explicando todas as afecções e sentimentos derivados e formando sua *Ética*. Ódio, Amor, medo, esperança, desespero, comiseração, indignação, inveja, ciúme, estima, orgulho, emulação, benevolência, ambição, louvor, censura, civilidade, glória, vergonha, vaidade, arrependimento, vingança, cólera, gratidão, crueldade, timidez, horror, veneração, desprezo, humildade, luxúria, embriaguez, lubricidade, avareza,

⁵¹ Idem, P. 254

⁵² Idem, p. 276

todos os desejos e temores que operam no ser humano derivam de afecções corpóreas e é unicamente através do conhecimento destas afecções que a Vontade pode operar. A Vontade e a Ética individuais são escolhas do sujeito sobre e a partir do conhecimento destas afecções. O desconhecimento disto levaria o sujeito à submissão, às ordens e morais estabelecidas extrínsecas a ele.

Espinosa define ainda que a cultura-através da educação- imprime no sujeito diferentes formas de incidência das afecções. O autor menciona a aprovação ou censura social, principalmente educacional dos pais, como impressoras de associações no sujeito, através da relação entre os atos considerados retos com uma subsequente afecção de alegria e dos atos considerados profanos seguidos por uma afecção de tristeza (ou culpa). As diferenças culturais que definiriam o que é profano ou sagrado, honesto ou torpe nas diferentes civilizações passariam a fazer parte da maneira como cada sujeito percebe as suas atitudes. Todas as coisas extrínsecas ao sujeito estariam permanentemente operando e a *Fortaleza da Alma* residiria no reconhecimento destas forças, na percepção das diferentes afecções provocadas por estas e na decisão, ou vontade, individual de como reagir a elas: Sem esta fortaleza o sujeito ficaria exposto às “flutuações da alma”. Segundo Espinosa: *“se torna evidente que somos agitados pelas causas exteriores de numerosas maneiras e que, como as ondas do mar agitadas por ventos contrários, somos sacudidos, ignorando o que nos espera e a nossa sorte”*⁵³

Também os conceitos de Perfeição, Imperfeição, Bem e Mal na Ética espinosana não são coletivizados. Qualquer tentativa de coletivização da Ética tornar-se-ia uma Moral imposta por preconceitos. *“os homens ganharam o hábito de chamar às coisas naturais perfeitas ou imperfeitas, mais por preconceito que por verdadeiro conhecimento das mesmas”*⁵⁴. Para o autor, cada indivíduo deve ter um modelo próprio de natureza da qual quer se aproximar. Espinosa entende por Bem: *“o que sabemos com certeza ser meio*

⁵³ Idem, p. 323

⁵⁴ Idem, p. 342

para nos aproximarmos cada vez mais do modelo da natureza humana que nos propomos” e por Mal: *“aquilo que sabemos ao certo que nos impede de reproduzir este mesmo modelo”*. E prossegue dizendo que *“diremos que os homens são mais perfeitos ou mais imperfeitos na medida em que se aproximarem mais ou menos deste mesmo exemplar”*. Esta aproximação se daria através do reconhecimento das afecções primárias de Alegria e Tristeza. *“O conhecimento do bem e do mal não é outra coisa senão a afecção de alegria ou de tristeza, na medida que temos consciência dela⁵⁵”*.

A partir do estabelecimento destes conceitos, a Ética espinosana prossegue definindo no corpo, nas afecções que se dão neste, não só o receptáculo, mas também o emissor e o processador da Vontade humana. A Potência do ser humano, ou a *“vontade de perseverar na existência”*, que é adquirida com o autoconhecimento advindo da consciência das afecções - seria o termômetro da incidência de toda e qualquer Paixão no Ser. *“A força e o crescimento de qualquer paixão e a sua perseverança na existência não são definidas pela potência pela qual nós nos esforçamos por perseverar na existência, mas pela potência de uma causa externa em comparação com a nossa⁵⁶”*. O autor ainda afirma que qualquer afecção só pode ser refreada por uma contrária de intensidade mais forte e que este refrear das afecções está diretamente ligado à unicidade corpo e alma.

“Uma afecção, enquanto se refere à alma, é uma idéia, pela qual a alma afirma a força de existir do seu corpo, maior ou menor que antes. Quando, portanto, a alma é dominada por alguma afecção, o corpo é simultaneamente afetado por uma modificação pela qual aumenta ou diminui seu poder de agir. Ora, esta afecção do corpo recebe da sua causa a força para perseverar no seu ser, a qual, por conseguinte, não pode ser refreada nem suprimida a não ser por uma causa corpórea que afete o corpo de uma modificação contrária à primeira e mais forte que ela⁵⁷”

Assim, Espinosa esclareceria também a obediência humana às leis extrínsecas, afirmando que é a afecção de medo, advinda da ameaça de

⁵⁵ Idem, p. 343

⁵⁶ Idem, p. 348

⁵⁷ Idem, p. 348

punição que refreia as afecções humanas consideradas más. Assim, os diferentes tipos de poder sociais, políticos, econômicos e religiosos, controlariam os indivíduos desde que a humanidade agrupou-se em sociedades.

Para Espinosa, a Virtude humana residiria no esforço de cada um por conservar o seu ser, e a felicidade residiria na possibilidade desta conservação. *“quanto mais cada um se esforça e pode procurar o que lhe é útil, isto é, conservar o seu ser, tanto mais é dotado de virtude; e, inversamente, quanto mais cada um omite conservar o que lhe é útil, isto é, conservar o seu ser, tanto mais é impotente⁵⁸”*. O autor denomina Razão, a faculdade de conhecer-se e agir de acordo com a Ética individual e este conhecimento de si pressupõe olhar diretamente tanto para as próprias fortalezas quanto para as fraquezas diante das afecções *“porque é necessário conhecer tanto a potência quanto a impotência da nossa natureza, para podermos determinar o que pode a Razão no governo das afecções e o que não pode⁵⁹”*.

Como se vê, no século XVII este visionário autor já podia prever que a desconexão do sujeito de seu corpo e o desconhecimento de sua unicidade seriam as principais armas para a sua manipulação por diferentes formas de poder. *“Chamo de servidão a humana impotência para governar e refrear as afecções. Com efeito, o homem, submetido às afecções, não é senhor de si, mas depende da fortuna; sob cujo poder ele está de tal modo que é muitas vezes forçado a seguir o pior, vendo muito embora o que é melhor para si⁶⁰”*. Só o conhecimento integral e unificado de si propiciaria uma Razão individual, que por sua vez seria o único meio de individualização. Assim o autor distingue o homem subjugado aos poderes externos do homem livre:

“Facilmente veremos a diferença que há entre o homem que é conduzido só pela afecção, ou seja, pela opinião, e o homem que é conduzido pela Razão. Um, com efeito, queira ou não queira, faz coisas das quais não

⁵⁸ Idem, p. 357

⁵⁹ Idem, p. 355

⁶⁰ Idem, p. 341

compreende nada; outro, ao contrário, não age senão à sua maneira e só faz aquilo que sabe ser-lhe primordial na vida, o que, por esta razão, mais deseja; chamo, por isso, ao primeiro, servo, e ao segundo, homem livre⁶¹”.

Em 1873, Friedrich Nietzsche questionava em *Sobre Verdade e Mentira no sentido Extra Moral*:

“O que sabe propriamente o homem sobre si mesmo! Sim seria ele sequer capaz de alguma vez perceber-se completamente, como se estivesse numa vitrina iluminada? Não lhe cala a natureza quase tudo, mesmo sobre seu corpo, para mantê-lo a parte das circunvoluções dos intestinos, do fluxo rápido das correntes sanguíneas, das intrincadas vibrações das fibras, exilado e trancado em uma consciência orgulhosa, charlatã! Ela atirou fora a chave: e aí da fatal curiosidade que através de uma fresta foi capaz de sair uma vez do cubículo da consciência e olhar para baixo, e agora pressentiu que sobre o implacável, o ávido, o insaciável, o assassino, repousa o homem, na indiferença de seu não-saber, e como se pendesse em sonhos sobre o dorso de um tigre⁶²”.

O que sabe propriamente o homem sobre si mesmo uma vez que está trancado em uma consciência, repousando em sonho sobre o tigre adormecido de seus desejos e sentidos, sobre a sua corporeidade latente? A natureza corporal humana foi sendo historicamente separada, apartada daquilo que se denominou sujeito. Um lado de nós é subjetividade, entendimento, pensamento, um outro lado é matéria, objeto, meio.

Na longa passagem entre o corpo selvagem do indivíduo dito primitivo e o corpo reificado do indivíduo dito civilizado, a natureza humana foi perdendo aquilo que compreendemos como sendo sua forma original para adquirir novas formas, cada vez mais distantes das vísceras e comandadas por vontades externas ao sujeito. De um corpo-fonte das paixões e prazeres humanos na Grécia Clássica, a um corpo paulatinamente mais carente de regulação temperante no período Helênico, chegando a um corpo em queda livre do cristianismo - encurralado, escorçado, maldito, pecaminoso e sujo-, seguido pelo corpo cartesiano máquina - inimigo oculto e vil-, passando pelo corpo moderno docilizado, adestrado para a produção, fugidio às percepções sensoriais, chegando finalmente ao corpo pós-moderno- reflexo, externalizado,

⁶¹ Idem, p. 391

⁶² NIETZSCHE, 1983:46

virtualizado-, não mais pertencente aos sujeitos -, a história do Ocidente criou um corpo ausente que nos limites da contemporaneidade surge na vida cotidiana apenas esporadicamente através do prazer e da dor e é unicamente por eles que se insinua como ainda existente de alguma forma que não seja simplesmente imagem virtual.

Para salvar-se da morte, do enterro e da putrefação, esta subjetividade alforriou-se do corpo para percorrer um caminho paralelo ao, acima traçado, percurso corporal: de uma Razão individual e ética própria dos gregos, para uma Razão em Deus, a um Existir apenas através de Deus dos cristãos; seguindo-se por uma Razão e Existir social, existir localizado em estruturas sociais da modernidade, chegando finalmente ao Existir pós moderno; existir como número neste imenso banco de dados que é a contemporaneidade, uma razão-número produtora e consumidora da mola do mercado pós-moderno.

Fomos, inconscientemente, sendo guiados para deixarmos de existir por nós, passarmos a existir para Deus, para o Estado, para a Economia, para a Imagem de nós, finalmente soltando os freios um existir virtual, um existir em nada, para um não-existir. Como se vê, corpo e alma nunca puderam estar separados de fato. Há mais de vinte séculos ambos vêm percorrendo, juntos, caminhos paralelos sem jamais perder-se um do outro. Quanto mais separados, mais juntos no resultado final.

O pensamento de Baruch de Espinosa compõe a base filosófica para início deste trabalho. Os estudos Estéticos aqui iniciados serão fundamentados em uma Ética que considera a parte da corporeidade. Por eleição metodológica, este trabalho fará uma abordagem fenomenológica e o seu ponto de partida será o corpo. O fenômeno comunicacional da dança será analisado e estudado, incluindo abertamente percepções e afetos do corpo que observa, percebe e pesquisa. Aparentemente, os séculos que nos separam da fonte original da racionalidade, já traçaram a curva na qual a ilusão da possibilidade de uma razão pura e de uma ciência que visa ao isolamento e à ignorância dos afetos encontrou-se com o corpo. Em pleno século XXI, seria um retrocesso

buscar uma análise dentro do campo das Estéticas, que ignorasse a corporeidade no trânsito da Arte, portando, esta análise partirá das premissas de Baruch de Espinosa para justificar um posicionamento metodológico que levará em conta o corpo e os afetos como instrumentos de pesquisa.

3- POSTURA EPISTEMOLÓGICA – COM O CORPO NA PRIMEIRA PESSOA

“Aos que desprezam o corpo quero dizer a minha opinião. O que devem fazer não é mudar de preceito, mas simplesmente despedirem-se do seu próprio corpo, e por conseguinte, ficarem mudos.

‘Eu sou corpo e alma’ – assim fala a criança. – E porque não há de se falar como as crianças?

Mas o que está desperto e atento diz: - ‘Tudo é corpo e nada mais; a alma é apenas nome de qualquer coisa no corpo.

Assim Falava Zarathustra⁶³

O percurso desta pesquisa teve início na década de 1990, com a formação e graduação em Dança e aquisição de conhecimento prático-teórico do movimento coreográfico. Estudos posteriores no Mestrado em Ciência da Arte determinaram o caminho da Estética e dos temas relacionados à corporeidade como fomento para a abordagem da interface da Dança com a Comunicação, ou da dança como comunicação.

Minha decisão por tratar de Dança em uma Tese de doutoramento, em comunicação, se deu sob o jugo da afirmação de que Dança - em si- não é Comunicação. A partir daí, apresentaram-se muitos caminhos de fuga: tratar a representação jornalística da dança, crítica de dança, vídeo-dança e a utilização da dança por diferentes mídias audiovisuais. Dentre todas as possibilidades e para além delas, sempre se sobrepunha a lembrança dos espectadores atônitos, saindo de um espetáculo de Pina Bausch em Porto Alegre no ano de 2006, seguida do questionamento sobre o que haveria acontecido de tão avassalador àquelas subjetividades no encontro com a cena e com os corpos. Que poder comunicativo têm os corpos dançantes e a linguagem corporal da Dança?

63- NIETZSCHE, s/d, p.40.

À medida que meus estudos em comunicação avançavam, faziam-no sempre de encontro às questões das subjetividades, fomentando o questionamento acerca de quais seriam as pretensões deste campo de estudos em concentrar olhares nos meios tecnológicos e midiáticos, enquanto tantos fenômenos comunicativos humanos ainda careceriam de observação científica. Em que lugar se encerrariam as Estéticas na Comunicação? Desviar o rumo desta pesquisa para uma das linhas de fuga possíveis seria como aceitar que, para a Comunicação, o que não é midiático, não existe como comunicação de fato.

Ao decidir partir da premissa única de que dança é comunicação, e corpo é meio, recebi apoio inestimável de minha Orientadora de Tese, Nízia Villaça, que com vasto e consistente trabalho nos assuntos do corpo, não só partilhou de minha convicção como deu subsídios e apontou caminhos para inseri-la no território da Comunicação.

Outra dificuldade a confrontar seria de ordem metodológica: como considerar que minha observação do movimento dançado e da própria dança é influenciada por um conhecimento do movimento adquirido no corpo, para além das teorias e do conhecimento da história da dança e da história das técnicas corporais? Esta consideração obrigaria a justificar, teoricamente, cada passo físico, cada percepção estética, deparando-me diariamente com um dado de empirismo de difícil aceitação e de muito difícil exposição e justificação.

Mas para contribuir com a aceitação do corpo como aferidor, perceptor e pesquisador, encontrei eco nos escritos do filósofo francês Michel Serres: *“A origem do conhecimento, e não somente a do conhecimento intersubjetivo, mas também do objetivo, reside no corpo. Não se pode conhecer qualquer pessoa ou coisa antes que o corpo adquira a forma, a aparência, o movimento, o habitus, antes que ele com sua fisionomia entre em ação”*. Para o autor: *“Receber, emitir, conservar, transmitir: estes são, todos, atos especializados do corpo.”*⁶⁴ Portanto, parte fundamental desta pesquisa, sobretudo as partes de

⁶⁴ SERRES, 2004: 68

observação do movimento dançado, fogem das regras da racionalidade para partir do próprio corpo/movimento pesquisador.

Ao decidir aceitar o meu corpo receptor e perceptor como elemento fundamental de pesquisa, adotei também a decisão de desconsiderar regras etnográficas que apontam para a separação e o afastamento iniciais entre pesquisador e objeto. Durante toda a minha trajetória de espectadora de dança, o Grupo Corpo ocupou lugar cativo nos meus desejos obrigatórios dos meses de setembro, quando a companhia pousa no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. De fato, não me parece que a imparcialidade do pesquisador seja absolutamente possível nas ciências humanas, muito menos na Estética. Por mais que se tente ocultar, algum juízo permanece, nasce ou cresce durante um processo de pesquisa.

Felizmente, a obrigatoriedade e mesmo a possibilidade de um suposto afastamento completo entre pesquisador e objeto há muito vem sendo contestada. Segundo Michel Maffesoli⁶⁵, nem os cientistas que se querem “positivos” podem abstrair completamente sua existência humana e intervenções dos sentidos. O autor afirma que integrar o sensível na análise social é dar prova de lucidez e prossegue afirmando que a unicidade do ser vivo ensina esse conhecimento do sensível integrando o que dualismo separou e abrindo espaço para a subjetividade do pesquisador que se tinha a tendência de negar, mas que, indubitavelmente, existe e ‘retro-age’ sobre o objeto do conhecimento. Maffesoli comemora o ingresso da subjetividade das percepções sensoriais na ciência: *“O sensível, enquanto realidade empírica, e o senso comum, enquanto categoria filosófica, tornam a dar gosto à felicidade terrestre⁶⁶”*

Também para Edgar Morin, *“O próprio progresso do conhecimento científico exige que o observador se inclua em sua observação, o que concebe em sua concepção; em suma, que o sujeito se reintroduza de forma autocrítica e*

⁶⁵ MAFFESOLI, 1996: 73

⁶⁶ Idem, p. 77

*autoreflexiva em seu conhecimento dos objetos*⁶⁷” Segundo o autor os cientistas, atualmente, tenderiam a seguir as normas sem questionar para onde vai a ciência. O autor cita um diagnóstico feito por Husserl em uma conferência sobre a crise da ciência européia na qual ele demonstrou haver um “buraco cego” no objetivismo científico. Este buraco seria o da consciência de si mesmo. Com a disjunção da subjetividade de um lado e da objetividade do saber de outro, a ciência teria perdido a possibilidade de se conhecer⁶⁸.

Foi assistindo à *Missã do Orfanato e Sete ou Oito peças para um Ballet* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no início da década de 1990, que tive minha primeira percepção estética provocadora de deslocamento subjetivo. Naquele dia, a Arte se fez avassaladora para mim e a dança passou a fazer outro sentido - embora estivesse presente na minha vida desde a infância. Muitos outros momentos como este se repetiram diante de obras de outros autores e nacionalidades, mas a marca do Corpo ficou na memória como a porta de entrada em um universo de sensorialidades estéticas capazes de provocar novos perceptos de mundo.

A aceitação crítica desta relação fez com que durante o tempo todo eu buscasse amparo no contrapeso do afeto, tanto nos momentos de observação *in loco*, observação de imagens, quanto na leitura muito atenta às críticas negativas, estabelecendo assim um permanente exercício de afastamento do objeto. No caso das Obras, em alguns casos, foi necessário assisti-las inúmeras vezes como que tirando as cascas sobrepostas. Deixando um primeiro olhar, sem crítica, ser seguido de um olhar específico para a cena, outro mais específico para a corporeidade, a dinâmica de movimentos, a importância da trilha, acompanhando o desenvolvimento da linguagem e entendendo como se deu este percurso. Depois de várias assistências de cada Obra, pude perceber que foi justamente o conhecimento delas que fez com que eu adquirisse a distância necessária para observá-las criticamente.

⁶⁷ MORIN, 2003: 29

⁶⁸ Idem, p. 128

Supondo que pesquisador e objeto sempre terminam por se misturar e toda pesquisa acaba por envolver algum tipo de afeto, foi, conscientemente, que fiz a escolha de percorrer o caminho inverso. Ao invés de eleger um objeto indiferente e distante e ir mergulhando nele à medida que se mostrava sob a luz da ciência, parti do mergulho para o afastamento, mesmo que isso implicasse em constante regulação interna e externa e obrigasse a fazer contraposições, estabelecendo uma relação responsável com a ciência.

Citando Edgar Morin⁶⁹:

“a ciência na concepção 'clássica' que ainda reina em nossos dias, separa por princípio fato e valor, ou seja, elimina do seu meio toda a competência ética e baseia seu postulado de objetividade na eliminação do sujeito do conhecimento científico. Não fornece nenhum meio de conhecimento para saber o que é um 'sujeito'. Responsabilidade é, portanto, não sentido e não ciência. O pesquisador é irresponsável por princípio e profissão”

Também foi livre a escolha por uma interdisciplinaridade, ou transdisciplinaridade na abordagem do trabalho. Seria impossível estudar um fenômeno estético, dentro do campo da comunicação, que tenha o corpo como veículo sem aceitar, por exemplo, que a Antropologia tem estreita relação com o caso.

Como justificativa ou parte de uma fundamentação metodológica para estas escolhas sigo buscando eco na antológica publicação de Paul Feyerabend, quando afirma que a educação científica tal como a conhecemos hoje tem o objetivo de simplificar a ciência, simplificando seus participantes:

“Primeiro, define-se um campo de pesquisa. Esse campo é separado do restante da história (a física, por exemplo, é separada da metafísica e da teologia) e recebe uma 'lógica' própria. Um treinamento completo em tal 'lógica' condiciona então aqueles que trabalham nesse campo; torna suas ações mais uniformes e também congela grandes porções do processo histórico. Fatos 'estáveis' surgem e mantêm-se a despeito das vicissitudes da história. Uma parte essencial do treinamento que faz que tais fatos apareçam, consiste na tentativa de inibir intuições que possam levar a que fronteiras se tornem indistintas. A religião de uma pessoa, por exemplo, ou

⁶⁹ Idem, p. 117

sua metafísica, ou seu senso de humor (...) não podem ter a menor ligação com sua atividade científica. Sua imaginação é restringida, e até sua linguagem deixa de ser sua própria. Isso se reflete na natureza dos 'fatos' científicos, experienciados como independentes de opinião, crença e formação cultural⁷⁰

Ignorar meus afetos é cartesianamente ignorar meu Corpo. Como filosoficamente partilho o pensamento espinosano de que tudo é corpo e tudo é antes afeto do que conhecimento, seria uma postura antiética e antiestética ignorar meu corpo e meus afetos ou não admiti-los abertamente. Minha primeira pessoa - Eu - meu corpo, meus afetos e meu conhecimento - faço esta pesquisa.

O Eu não é simplesmente uma representação, nem é conhecimento, não é função, não é tampouco animal. O Eu é o conjunto das idéias com o fluxo sanguíneo, das imagens com a retina, dos desejos com suor, das atitudes com as afecções, dos sentimentos com os hormônios. O Eu é uma ligação direta entre o pulso e as escolhas, entre o que percebe e o que toca, entre o que vê e o que fala, é único, indivisível, singular, próprio, e essencial. É o complexo de fenômenos físicos, químicos e biológicos, da produção de hormônios à respiração celular, das sinapses neuronais, às secreções viscerais que mantém o Eu no mundo. Não há como não perceber que o corpo não é pouco. Diz também Arnaldo Antunes em outro poema que: *“o pulso ainda pulsa / o corpo ainda é pouco”*. Se há que se obedecer à regra cartesiana da separação das substâncias que ao menos a justiça se faça séculos depois: o piloto do navio é ao mesmo tempo a fornalha e as velas; é o corpo.

Pelo corpo e através do corpo comandamos e somos comandados pelas tais idéias ou almas ou espíritos que só fazem acatar as disposições e indisposições, predisposições e oscilações corporais. O corpo é, assim, essa parte opaca e visível do eu, o eu vivo no mundo, o centro individual de relações, o único suporte, o único alicerce. O corpo é o meio mais subversivo e subversível do humano e todos os esforços para retirar do corpo estas duas potências foram historicamente vãos.

⁷⁰ FEYERABEND, 2007: 31

3.1- METODOLOGIA

“A Ciência é um empreendimento essencialmente anárquico: o anarquismo teórico é mais humanitário e mais apto a estimular o progresso do que suas alternativas que apregoam lei e ordem.” (Paul Feyerabend)⁷¹

Esta pesquisa foi elaborada como estudo de caso e, como tal, está fundamentada em métodos específicos, elaborados para atender aos seus objetivos. As técnicas e métodos implicados na feitura deste trabalho, bem como as definições das categorias de análise e a metodologia empregada na coleta de dados serão descritos a seguir.

Segundo Lakatos e Marconi⁷² a vantagem da pesquisa monográfica ou estudo de caso *“consiste em respeitar a totalidade solidária dos grupos, ao estudar, em primeiro lugar, a vida do grupo em sua unidade concreta, evitando, portanto, a prematura dissociação de seus elementos”*. Este método foi escolhido por permitir o estudo do fenômeno em profundidade.

Para a inserção da Dança no campo da Comunicação, através da abordagem das identidades nacionais, inicialmente foi feita uma pesquisa bibliográfica nas áreas da Comunicação, Dança, Sociologia, Antropologia, Filosofia e História para elaboração do referencial teórico.

Na área da Comunicação, os estudos foram concentrados na compreensão do Campo de Estudos em busca de subsídios necessários para a inserção da dança como assunto a ser observado dentro deste Campo. Este levantamento inicialmente visava ao questionamento do papel da Estética na Comunicação, mas as leituras apontaram para a via dos Estudos Culturais como melhor lugar de acesso e abordagem das identidades culturais no gesto e na dança.

⁷¹ FEYERABEND, 2007:31

⁷² LAKATOS e MARCONI, 1983:.81

No campo específico da Dança, buscou-se um levantamento da história da dança universal, da história da dança no Brasil e de materiais relativos à antropologia da dança com o objetivo de inserir a dança contemporânea brasileira dentro de um contexto histórico e, paralelamente, poder traçar a importância antropológica do gesto e da dança. Na Sociologia os estudos estiveram concentrados em duas áreas: a primeira delas seria a história da Sociologia Brasileira, desde os fins do século XIX, com o objetivo de compreender a formação do conceito de identidade nacional brasileira. A segunda área da sociologia investigada foi a Sociologia do Corpo. Neste campo específico encontrou-se clareza para a necessidade da multidisciplinaridade envolvida nesta pesquisa, e da importância da manutenção e exposição da identidade do pesquisador neste trabalho uma vez que como afirma Le Breton, *“A sociologia do corpo, sem dúvida, não é uma sociologia setorial como as outras, possui um estatuto particular no campo das ciências sociais (...). Um objeto obstinado e dificilmente apreensível como a corporeidade exige uma abordagem especial, capaz de restituir-lhe a complexidade”*. Para o autor, no âmbito da Sociologia do Corpo:

“O pesquisador é propriamente o lugar do cruzamento; como se fosse um espelho do objeto de estudo, o constrói como bricolagem, na melhor acepção do termo, no sentido de que todo saber, mesmo o mais rigoroso, o mais fundamentado, é sempre uma bricolagem teórica, exposta às querelas de escola e à obsolescência, mais ou menos demorada para chegar, da história do pensamento”⁷³

Na Antropologia, buscou-se compreender a relação natureza e cultura e a dança como manifestação cultural. A Filosofia, assim como os estudos na área de Metodologia Científica serviram de amparo teórico para a inserção do corpo do pesquisador como instrumento de aferição e percepção, além de fundamentar o uso da intuição como necessidade epistemológica em estudos estéticos, mesmo considerando que esta prática não é passível de descrição metodológica, pois, como afirma Langer: *“a intuição não é de modo algum um ‘método’ mas, sim, um evento. Além disso, ela é o início e o fim da lógica; todo*

⁷³ LE BRETON, 2010:92

*raciocínio discursivo goraria sem ela (...) mesmo em um nível mais baixo, a racionalidade falharia se a intuição não ocorresse devidamente.*⁷⁴”

Paralelamente a este levantamento bibliográfico geral, foi feita uma pesquisa específica nas publicações sobre o Grupo Corpo em livros, registros, críticas, entrevistas e matérias de jornais e revistas, além de um documentário sobre a companhia, lançado em 2007.

Outro procedimento utilizado foi o das técnicas de pesquisa de campo e para tanto foram feitas quatro visitas à sede do Grupo Corpo em Belo Horizonte e dois acompanhamentos de ensaios e montagens nas temporadas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo Lakatos e Marconi, a pesquisa de campo é *“utilizada com o objetivo de conseguir informações e ou conhecimento acerca de um problema para o qual se procura uma resposta ou ainda descobrir novos fenômenos ou as relações entre eles*⁷⁵”. As técnicas envolvidas neste procedimento foram:

- 1- Observação direta – técnica de coleta de dados que *“utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade, não consistindo apenas em ver e ouvir, mas também em examinar os fenômenos que se deseja estudar”*
- 2- Observação sistemática- através de uma estrutura planejada e com objetivos precisos, quando *“o observador sabe o que procura e o que carece de importância em determinada situação”*
- 3- Pesquisa documental – através da observação de acervo impresso, fotos, registros audio visuais, figurinos que *“refletem os amplos aspectos do clima social em que foram produzidos*⁷⁶”
- 4- Entrevistas não dirigidas e entrevista focal com Rodrigo Pederneiras.

⁷⁴ LANGER, 2006 :393

⁷⁵ LAKATOS e MARCONI, 1983 : 64

⁷⁶ Sellitiz c. et alii,in: LAKATOS E MARCONI 1983 : 57

Na primeira visita à sede da Companhia, entre 12 e 17 de maio de 2008, foi feita uma pesquisa de acervo documental paralela a uma pesquisa de observação direta. Tratou-se de uma primeira visita de reconhecimento e durou a semana inteira com cerca de doze horas de trabalho a cada dia, na qual todo o acervo jornalístico foi vistoriado e uma primeira leva de material selecionado e copiado para análise posterior; todo o registro audiovisual foi assistido em ordem cronológica; além de observação diária de ensaios e aulas da Companhia e entrevistas informais com o coreógrafo, com a diretora de ensaios, com a responsável pela Comunicação da Companhia e com a organizadora do acervo. Todas as observações e entrevistas foram em seguida registradas no diário de campo. Esta visita funcionou como tomada de conhecimento do objeto de estudos e ambientação.

A segunda visita foi em 30 e 31 de outubro de 2008 e consistiu em um novo levantamento documental de dados do acervo impresso e audio-visual e uma entrevista focal com Rodrigo Pederneiras. A terceira visita foi entre 4 e 8 de setembro de 2009 e incluiu uma busca específica detalhada no acervo documental da década de 1990 e assistência da estréia do espetáculo *Imã*, no Palácio das Artes. A quarta visita foi em 27 de julho de 2011 para assistência de ensaios finais da montagem de 2011, intitulada “*Sem Mim.*”

As observações de montagens, ensaios e espetáculos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro aconteceram entre 27 e 31 de agosto de 2008, com o programa “21” (de 1992) e *Breu* (de 2007). E entre 8 e 12 de setembro de 2010, com o programa *Lecuona* (de 2004) e *Imã* (de 2009).

A metodologia aplicada, na assistência de registros áudio visuais, foi sendo construída no decorrer da pesquisa e de acordo com as necessidades. Primeiramente, todas as obras foram assistidas em ordem cronológica, com o objetivo de um entendimento histórico da trajetória da Companhia. Em seguida, as obras foram revistas com um olhar mais detalhado sobre o movimento corporal - e coreografia- e sobre os demais elementos da cena – cenários, luz e figurinos.

Com base nestas primeiras observações, foram determinados os trabalhos que careciam de uma terceira vista, por serem considerados determinantes para a elaboração da linguagem estética e coreográfica da companhia. Estes trabalhos seriam: *Maria Maria*, *Prelúdios*, *Uakti*, *Missa do Orfanato* e todos os trabalhos elaborados entre os anos de 1992 e 2000.

Depois desta terceira observação de registros em vídeo, determinou-se que as obras elaboradas no período entre 1992 e 2000 - "*21*" (1992), *Nazareth* (1993), *Sete ou Oito Peças para um Ballet* (1994), *Bach* (1996), *Parabelo* (1997), *Benguelê* (1998) e *O Corpo* (2000)-, formariam o principal corpus de observação da pesquisa e receberiam uma análise mais detalhada e individual.

Os registros destes trabalhos receberam o mesmo tratamento metodológico de observação que foi elaborado de acordo com as necessidades apresentadas no primeiro deles: o balé "*21*" de 1992. Esta metodologia de observação e registro mostrou-se eficaz quando aplicada aos demais seis trabalhos e pode ser assim descrita:

- Primeira assistência – sem pausas– observação geral e divisão do trabalho em partes a serem observadas separadamente.
- Segunda assistência- pausada por cenas determinadas na primeira assistência – concentrada na observação dos elementos cênicos extra-corporais tais como cenários, luz e figurinos, e concomitante anotação das observações feitas.
- Terceira assistência – igualmente pausada por cenas - concentrada na trilha sonora e na movimentação corporal e espacial e concomitante anotação das observações feitas.
- A quarta assistência– pausada em trechos menores – foi feita paralela à escrita da análise dos espetáculos, como conferência.

Todos os elementos dos espetáculos – coreografia, trilha sonora, cenário, luz e figurinos- foram observados com o objetivo de investigar a inserção de traços nacionalizantes nas cenas e nos trabalhos em geral.

Após a descrição do espetáculo, foi feito um levantamento de todas as matérias, entrevistas e críticas publicadas sobre o espetáculo em questão, seja na ocasião da estréia, seja na ocasião de suas reapresentações, além do material gráfico, programas e releases da Companhia. A partir deste levantamento foram selecionados trechos que serviram para apoiar a descrição de cada espetáculo.

A necessidade destes múltiplos focos, na observação dos trabalhos, visou a uma abordagem fenomenológica da dança, que como menciona Amadeo Giorgi⁷⁷ apresenta mais complexidades ao observador do que nas demais artes pois:

“A consciência de uma pessoa que contempla uma pintura pode perceber os objetos reproduzidos sobre a tela, o espectador de um concerto escuta a melodia tocada pela orquestra, da mesma maneira, uma pessoa pode ter enorme prazer ao contemplar uma escultura, mas a situação se complexifica ligeiramente no caso da dança, onde a intencionalidade é amálgama: há o objetivo do compositor que o bailarino deve interpretar corporalmente, seguido das intenções do coreógrafo e enfim a maneira que o espectador percebe a dança”.

Ainda segundo Giorgi, na presença de uma grande arte verdadeira, todas estas intenções se uniriam para formar uma obra harmoniosa. Esta harmonia poderia revelar um caminho longo e árduo, porque necessitaria de uma análise minuciosa dos componentes da obra: bailarino e música, coreógrafo e música, coreógrafo e bailarinos. Como o trabalho do Grupo Corpo configura precisamente esta harmonia entre elementos, esta análise minuciosa foi de fundamental importância.

É importante apontar para dois desvios de curso que modificaram a elaboração deste trabalho: primeiramente, na ocasião da qualificação de Tese, a hipótese de utilizar as teorias da neurociência que explicam os fenômenos corporais implicados na assistência do movimento corporal, para fundamentar uma investigação sobre a influência da propriocepção no espectador-receptor foi

⁷⁷ In BRUNEAU e VILLENEUVE, 2007 : 357

abandonada por aconselhamento da Banca que indicou que esta seria uma perda de foco do real objetivo deste trabalho.

O segundo desvio se deu durante a observação sistemática dos vídeos de espetáculos. Inicialmente, esta pesquisa partia da hipótese de que a linguagem coreográfica desenvolvida pelo Grupo Corpo, no decorrer dos seus primeiros 25 anos, serviria como uma técnica corporal base. Esta técnica – composta de múltiplas iconografias corporais de brasilidade – se mostraria presente nos corpos dos bailarinos em qualquer espetáculo daí em diante, mesmo se outros itens nacionalizantes – temas, músicas, figurinos e cenários - não objetivassem esta exposição da identidade nacional brasileira em cena.

Como houve a substituição da maioria dos integrantes do elenco da companhia entre 1998 e 2000, essa hipótese foi descartada durante as primeiras assistências do espetáculo do ano 2000, *O Corpo*, indicando novos rumos, para esta pesquisa mais focados na intencionalidade da criação.

4- IDENTIDADES NACIONAIS – CONSTRUTOS IMAGINÁRIOS

Benedict Anderson propõe a seguinte definição para nação: *“uma comunidade política imaginada – e imaginada como intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”*⁷⁸ na qual milhares de membros vivem em uma comunhão nacional, unidos por um senso de fraternidade horizontal ilusório sem jamais se conhecerem, com fronteiras definidas e sob um teto político soberano. Segundo Stuart Hall, as culturas nacionais são fontes de identidade cultural e as identidades nacionais são formadas e transformadas no interior da representação⁷⁹. O autor afirma que apesar de as identidades nacionais não estarem impressas nos genes e não nascerem com os sujeitos, costuma-se pensar nela como parte da natureza essencial. A cultura nacional seria um discurso e a nação não seria apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural.

A formação das identidades nacionais é sempre fruto da criação, de uma construção que em todos os casos pressupõe elementos básicos bem conhecidos: língua, ancestrais fundadores, heróis, monumentos, folclore. Stuart Hall seleciona cinco elementos fundamentais: A narrativa da nação: *“estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação”*; a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade: *“Os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, a pesar de todas as vicissitudes da história”*; a invenção da tradição: *“conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição”*; o mito fundacional: *“uma história que localiza a origem*

78- ANDERSON, 2008: 32

79- HALL, 2003: 48

da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo"; e a noção de um povo ou folk puro, original⁸⁰.

A seguir, Hall inicia sua exposição sobre a desconstrução das culturas nacionais, questionando se essas identidades poderiam realmente ser unificadoras ou seriam apenas identidades que anulariam ou subordinariam diferenças culturais. Para Hall, *"não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional"*⁸¹. Hall prossegue propondo que *"em vez de pensarmos as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade"*⁸².

Esta diferença como unidade ou identidade também é apontada por Renato Ortiz ao analisar a cultura brasileira, mencionando que toda a identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, sendo ela uma diferença⁸³. Segundo o autor: *"Toda identidade é uma construção simbólica"*⁸⁴ e *"O que diferencia o povo e a cultura brasileira dos demais, é o que nos define como nação"*.

Segundo Néstor Garcia Canclini, as pesquisas sobre identidade fornecem dados sobre como a construção deste discurso se dá por uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas, articulados pelos grupos hegemônicos de forma que componha uma narração coerente, e não por traços que possam ser apontados como essenciais ou étnicos de uma nação⁸⁵.

⁸⁰ HALL, 2003: 52.

⁸¹ Idem, p. 59.

⁸² Idem, p. 61.

⁸³ ORTIZ, 2006:7.

⁸⁴ Idem, p. 8.

⁸⁵ GARCIA CANCLINI, 2007:78.

Uma vez que se compreende a nação como um “construto”, o que interessa particularmente nesta pesquisa é apontar para o quanto a formulação do discurso de nação brasileira teve no corpo - na corporeidade - um de seus alicerces mais importantes. Desde o princípio da elaboração de um pensamento sobre o povo brasileiro, onde a mestiçagem, ou uma “fábula das três raças”⁸⁶, definiu a questão da raça e entrecruzamentos como princípio de fundação qualitativo do povo, até a exportação do samba, do carnaval, do futebol, da ginga e do drible, da imagem de um país 'dançante', 'quente', 'sensual' e corporalmente liberto, ser brasileiro sempre foi - também e talvez antes - uma questão corporal. A composição de forças que atuaram na elaboração de um corpo e uma dança pretensa ou reconhecidamente brasileiros está diretamente relacionada com o uso e a assimilação deste construto ideológico-corporal. Raça, ritmo, corpo e dança estão na base desta construção.

Aquilo que Darcy Ribeiro definiu como Matrizes Afro, Lusa e Tupi reuniram em um grande caldeirão étnico as muitas nações indígenas das quais provinham os 'brasis' que aqui se encontravam, os portugueses que já desembarcaram um pouco mouros, um pouco judeus, os batus, iorubás, nagôs que vieram a seguir, acrescidos dos italianos, holandeses, franceses, germânicos entre tantos outros. A brasilidade seria então a resultante desta mistura cultural híbrida e: *“as matrizes culturais indígena, africana e européia entraram em conjunção, no Brasil, primeiro, para compor, através da interação de seus elementos, algumas células culturais novas com respeito àquelas matrizes originais e, depois, para fundi-las numa proto-etnia com a qual toda a população vai se identificando”*⁸⁷

Esta identificação é resultante da construção deste ideário permanentemente vivenciado, transmitido, exportado e re-importado. Como menciona Garcia Canclini é preciso considerar como os outros nos vêem e como assimilamos

⁸⁶ Expressão utilizada por Roberto DaMatta

⁸⁷ RIBEIRO, 1978:140

este olhar de fora⁸⁸. A identidade brasileira vem sendo retro alimentada pelo olhar externo e como ressalta Renato Ortiz “*A questão que se coloca não é de saber se a identidade ou a memória nacional apreendem ou não os ‘verdadeiros’ valores brasileiros. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesse elas servem?*”⁸⁹”

Em busca de respostas para questões como estas, constatar-se-á a seguir que existe uma “brasilidade”⁹⁰ corporal, ou uma identidade nacional brasileira que habita os corpos, e esta encarnação de Brasil, pode ser transmitida em um espetáculo de dança contemporânea. Não se trata aqui de abordar a simples folclorização ou estereotípias, mas de buscar respostas para uma transmissão que se dá em um nível muito mais sutil e subjetivo e que pode ser vista para muito além de mitos, emblemas e personagens.

4-1- A IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA COMO QUESTÃO HISTÓRICO-SOCIOLÓGICA.

Embora a contemporaneidade entenda as identidades nacionais como construção simbólica e voluntarista e em permanente mutação, o Brasil é um país que ainda vive as influências de sua constante e histórica busca por definição. Para Renato Ortiz o tema da cultura nacional e da identidade brasileira ainda forma uma “*espécie de subsolo estrutural que alimenta toda a discussão em torno do que é nacional*”⁹¹.

Esta preocupação com a identidade é um traço comum entre os países colonizados e da América latina. No Brasil, talvez pelo que Antonio Candido

⁸⁸ GARCIA CANCLINI, :2007:79

⁸⁹ ORTIZ, 2006:139

⁹⁰ Brasilidade – termo que se diferencia de brasileiro. “A brasilidade, identificada como estado natural de espírito, diz respeito à intuição de um sentimento nacional, visceralmente brasileiro. Já o brasileiro é associado a sistemas filosóficos, escolas e partidos”⁹⁰ (VELLOSO, 1993, p. 103)

⁹¹ ORTIZ, 2006:7

chamou de nossa ambiguidade fundamental: *“sermos um país latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”⁹²*, ou porque além disso sejamos um povo que cultivou política e culturalmente o apego às nossas tão pregadas diferenças, o fato é que como afirma Lilia Schwarcz *“O tema da identidade mais parece com uma ‘obsessão local”, pois “Seja na representação mestiça de finais do século XIX, seja na reelaboração culturalista dos anos 30, eis que o tema da identidade e da busca de uma singularidade local aparece novamente transvestido nesse país tão afeito à criação de novos mitos de brasilidade”⁹³*

A identidade nacional brasileira será observada neste trabalho, levando em consideração que ela pertence a um sistema ideológico, que para Darcy Ribeiro seriam *“as idéias e os sentimentos gerados no esforço por compreender a experiência coletiva e por justificar ou questionar a ordem social”*, como conteúdo da cultura, o sistema ideológico corresponderia *“estritamente a uma réplica conceitual da realidade tal como é percebida por uma sociedade humana”*. Seus conteúdos fundamentais seriam *“a linguagem, o saber, a mitologia, a religião e a magia, as artes os corpos de valores éticos e a integração de todos eles em um ethos que é a concepção de cada povo sobre si mesmo face aos demais”*. Para Darcy Ribeiro, o sistema ideológico seria *“intrinsecamente ambíguo porque tanto pode refletir objetivamente a realidade e explicar realisticamente a experiência, como pode deformá-la”* e, na verdade, segundo o autor: *“tende a mistificá-la”⁹⁴.*

Nesta mesma Obra o autor faz uma análise muito elucidativa da formação da cultura brasileira, explicitando como a condição de dominação imposta pela colonização européia causou um deculturação e posterior aculturação de negros e índios no Brasil. Esta aculturação seria operada tanto pelo desenraizamento quanto pela criatividade cultural, através dos quais as etnias se conformariam e transfigurariam. A transfiguração seria imperativa para as

⁹² -CANDIDO, 1976

⁹³ -SCHWARCZ,1993:250

⁹⁴ -RIBEIRO, 1978:129

populações deculturadas, *“dada a necessidade de plasmar novos corpos de compreensão comuns co-participadas para viabilizar o convívio humano e a participação na vida social”*⁹⁵. Seria por esta razão que em situações de aculturação, encontrar-se-iam “protocélulas” nas quais se fundiriam elementos das tradições culturais em confronto enquanto novos elementos culturais seriam criados. Em uma instancia posterior, estas novas “protocélulas culturais” passariam a atuar como núcleos de aculturação já então na forma de “etnias embrionárias” que poderiam amadurecer até a condição de “etnias nacionais”.

O autor esclarece que quando, como no caso do Brasil, as etnias nacionais surgem da expansão de povos considerados mais avançados, o patrimônio destes tenderia a predominar na cultura nascente, sobretudo na elite. Ribeiro afirma que as novas sociedades só podem afirmar-se como nova entidade étnica após um esforço persistente contra todas as formas de alienação e compulsão e daí em diante poderia amadurecer à medida que sua cultura se liberta de preconceitos *“destinados a resigná-la com seu destino de núcleo anciliar de uma macroetnia em expansão; e à medida que toda a população se incorpora ao mesmo núcleo de compreensões culturais, dando integração à sociedade nacional e homogeneidade e autenticidade à cultura”*⁹⁶

Dentre os muitos capítulos escritos sobre a história desta necessidade identitária brasileira, buscaremos apontar alguns marcos importantes para chegarmos à compreensão de como esta idéia de brasilidade foi construída e continua em vigor na atualidade globalizada servindo como valor de diferença. Assim como a França passou a reescrever sua história a partir de sua Revolução e os Estados Unidos construíram sua identidade a partir da Independência, para entendermos a idéia ou sentimento de nação brasileira, tomaremos como ponto inicial o século XIX, a partir da Independência do país quando a brasilidade era uma questão para a ciência. Em seguida, faremos um segundo e terceiro cortes nas décadas de 1920 - e no Movimento Modernista Brasileiro onde a arte buscava dar conta do assunto - e 1930 - com o início da

⁹⁵ RIBEIRO, 1978:131

⁹⁶ Idem, p. 132

política nacionalista estadonovista quando a publicidade política entra em cena e justamente onde a busca por uma dança nacional brasileira encontra seu apogeu (o que será abordado detalhadamente em capítulo posterior).

4.2- O SÉCULO XIX - MITOS DE CORPO E RAÇA

“Havia os europeus, os brancos já nascidos no Brasil, os mulatos de todas as nuances, os mamelucos cruzados do branco e do índio em todas as suas variedades, os índios domesticados que eram os caboclos do Norte, os índios ainda selvagens que eram os tapuyas, crioulos da colônia, os africanos fôrros ou escravos e, finalmente os mestiços, classe inumerável dos que mediavam entre os índios e os negros. No amálgama de todas essas cores e caracteres se instituía na evolução da raça o reino da mestiçagem.” (Paulo Prado)⁹⁷

O “reino da mestiçagem” descrito por Paulo Prado em Retrato do Brasil (1928) já era o Brasil do fim do século XVIII e início do século XIX, quando *“Ainda não se formara a nação; apenas a sociedade, como simples aglomeração de moléculas humanas”⁹⁸*. Muito em breve o Brasil deixaria de ser colônia portuguesa e a questão da multiplicidade étnica formativa desta nova nação entraria em pauta para nunca mais sair. Embora nas artes e na literatura o Romantismo tenha se apresentado no Brasil com toda a sua tendência nacionalista, buscando caminhos para expressar as peculiaridades deste novo país, a questão da nacionalidade brasileira no século XIX era antes, e principalmente, uma questão científica e de uma ciência que encontraria seu foco diretamente no corpo.

Com a proclamação da Independência e instalação dos primeiros centros de estudos no Brasil, o país começa a construir sua própria ciência, observar-se com olhos internos e buscar respostas para questões que eram

⁹⁷ PRADO, 1928:131

⁹⁸ Idem

compreensivelmente latentes na ocasião tais como: *“Como se deve escrever a Historia do Brazil?”*. Em resposta a esta pergunta lançada em concurso pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1844, venceu o botânico da Baviera Karl Friedrich Philipp von Martius, que postulava a necessidade de explicar a participação das três raças - branca, negra e indígena- na formação do Brasil.

Lilia Schwarcz aponta como é curioso notar que foi um estrangeiro que deu início ao tão propagado “mito das três raças” brasileiro, observando ainda que a partir desta constatação da hibridação, passando pela afirmação darwinista em Silvio Romero no século XIX, e culminando no elogio à democracia racial na década de 1930 com Gilberto Freyre, *“percebe-se como é arraigado o argumento de que ‘o Brasil se define pela raça”*⁹⁹

Segundo ORTIZ, efetivamente foram os parâmetros raça e meio que fundamentaram o solo epistemológico dos intelectuais brasileiros nos fins do século XIX e início do século XX, e a partir daí a história brasileira passa a ser *“apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra. O nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato”*¹⁰⁰

No início de nossas Ciências Sociais, alguns dos mais importantes intelectuais como Silvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, buscavam fundamentos nas teorias raciais européias que apregoavam que os caracteres genéticos seriam determinantes no temperamento do homem, havendo uma relação direta entre raça e comportamento e atribuindo a cada raça um grau de desenvolvimento sendo a raça branca a mais evoluída entre todas. Segundo estas teorias, a miscigenação implicaria na degradação humana fazendo com que, de mistura em mistura, um povo terminasse por degenerar-se completamente até o desaparecimento. Este pensamento racial que já havia

⁹⁹ SCHWARCZ, 1993:247

¹⁰⁰ ORTIZ, 2005:16

feito rebuliço na Europa era herdeiro torto das teorias darwinistas e direto das spencerianas e serviria de base para a formação de um pensamento sobre o Brasil que apontaria a mestiçagem como explicação para o atraso do país.

Segundo SCHWARCZ, em meados do século XIX, o Brasil aparecia descrito nas obras dos cientistas estrangeiros como *“um grande laboratório racial, degenerado em função da mistura extremada”*¹⁰¹. As fontes nas quais o Brasil do século XIX bebia estavam divididas entre os etnólogos sociais monogenistas que entendiam a humanidade como espécie única, e os darwinistas sociais, poligenistas, que viam as raças como espécies diferentes. Um dos mais conhecidos darwinistas sociais foi Arthur de Gobineau, que de passagem pelo Brasil em 1853 afirmara que os brasileiros só teriam *“em particular uma excessiva depravação”* sendo *“todos mulatos, a ralé do gênero humano, com costumes condizentes”* e ainda que tratava-se *“de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia”*¹⁰².

Dois pontos são curiosos sobre esta absorção brasileira das teorias poligenistas, o primeiro diz respeito a decalagem de tempo: quando aportaram no país, elas já haviam caído em descrédito na Europa e para SCHWARCZ¹⁰³ esta acolhida tardia deveu-se em parte à necessidade de manter a estabilidade hierárquica e social que estava sendo colocada em questão desde a abolição da escravatura; o segundo diz respeito a absoluta inviabilidade de aceitá-las sem fatalismos em um país tão mestiço.

Nesta altura da história brasileira, o povo já era um entrecruzamento racial irreversível. Desde a chegada dos navegantes que procriaram desmedidamente com as índias nativas e posteriormente com as escravas negras, seguindo-se os entrecruzamentos diversos entre gerações mestiças e novos imigrantes europeus, a população brasileira foi crescendo miscigenada, portanto, aceitar as teorias racistas seria constatar a inviabilidade do Brasil.

¹⁰¹ SCHWARCZ, 2011

¹⁰² SCHWARCZ, 1993:13

¹⁰³ Idem, p. 14

Como a mestiçagem aqui era fato, tais teorias tiveram que sofrer uma adaptação (ou aclimatação?) em busca de soluções plausíveis para o destino da nação. É sobre esta questão que os teóricos brasileiros debruçam em busca de um retrocesso, e conseqüente purificação do povo brasileiro. De uma intelectualidade agarrada com a crença de que a ciência pode ser solução para tudo nasceram as teorias sobre o embranquecimento do povo, o que também parecia ambíguo porque, paralelamente ao fervor republicano da igualdade e liberdade, acreditava-se que o branqueamento seria fundamental para a erradicação das diferenças sociais e da pobreza no país.

Silvio Romero, por exemplo, conhecidamente apegado ao naturalismo evolucionista e às teorias poligenistas inverteu a ótica do racismo científico sem alterar suas premissas, ou seja, concebendo a possibilidade de que os cruzamentos entre raças poderiam também purificar as raças determinadas como inferiores em um processo de embranquecimento. O médico baiano Nina Rodrigues também concordava que a mestiçagem era a razão do atraso brasileiro e fez extensa pesquisa sobre sincretismo e negritude, buscando catalogar e compreender as diferenças entre as tribos africanas que desembarcaram no Brasil. Segundo QUEIROZ¹⁰⁴, Raymundo Nina Rodrigues também acreditava a que miscigenação seria a grande causadora de problemas graves de saúde e higiene e ao desajustamento sócio econômico e foi ele o “*grande iniciador dos estudos de etnografia e de psicologia social no país*”. Igualmente, Euclides da Cunha apontava descaminhos nos cruzamentos entre negros e brancos, encontrando no interior do país – longe da decadência dos engenhos e escravos litorâneos – um brasileiro autêntico: corajoso, forte, perseverante, audaz e honrado.

Alguns pensadores contemporâneos a estes como Alberto Torres e Manuel Bonfim pregariam contra as teorias racistas e defenderiam que o atraso brasileiro se deveria a questões de natureza econômica e social. Para Bonfim as teorias raciais seriam uma estratégia de dominação imperialista por parte da Europa. Ao contrário dos estudiosos partidários do determinismo racial, estes

¹⁰⁴ QUEIROZ, Maria I. Pereira. Tempo Social - Rev. Sociologia da USP, São Paulo, n.1, 1o sem. 1989.

intelectuais entendiam a subserviência do negro como consequência da submissão violenta imposta, e a crueldade traiçoeira dos indígenas como reação aos sucessivos ataques e invasões dos povos recém chegados.

Na verdade, esta aceitação tardia das explicações racistas deve-se ao encontro com um momento histórico movediço no Brasil. Não apenas a abolição, mas também a proclamação da república modificaram completamente o quadro social brasileiro. Para ORTIZ¹⁰⁵, este ambiente histórico no qual o mito das três raças emerge e é fervorosamente discutido, é justamente o momento no qual a sociedade brasileira se transforma de escravista em capitalista, de monarquia em república e no qual se tenta resolver a questão da mão de obra com a imigração de trabalhadores europeus, nesta ocasião: *“a política imigratória, além de seu significado econômico, possui uma dimensão ideológica que é o branqueamento da população brasileira”*¹⁰⁶.

SCHWARCZ¹⁰⁷ afirma que o desafio de entender a vigência e absorção das teorias raciais no Brasil não está em procurar o uso ingênuo do modelo de fora, mas o de *“refletir sobre a originalidade do pensamento racial brasileiro que, em seu esforço de adaptação, atualizou o que combinava e descartou o que de certa forma era problemático para a construção de um argumento racial no país.”* Segundo a autora estes “homens da ciencia” do século XIX *“tomaram para si a quixotesca tarefa de abrigar uma ciência positiva e determinista, e, utilizando-se dela, liderar e dar saídas para o destino desta nação”*. Aqueles intelectuais que Schwarcz define como misto de cientistas e políticos, pesquisadores e literatos, acadêmicos e missionários, iriam se mover *“nos incômodos limites que os modelos lhes deixavam: entre a aceitação das teorias estrangeiras- que condenavam o cruzamento racial- e a sua adaptação a um povo a essa altura já muito miscigenado”*¹⁰⁸ Segundo a autora:

¹⁰⁵ ORTIZ, 2005:38

¹⁰⁶ Idem, p. 31

¹⁰⁷ SCHWARCZ, 1993:19

¹⁰⁸ Idem, p. 18

“É na brecha desse paradoxo – no qual reside a contradição entre a aceitação da existência de diferenças humanas inatas e o elogio do cruzamento- que se acha a saída original encontrada por esses homens da ciência, que acomodavam modelos cujas decorrências teóricas eram originalmente diversas. Do darwinismo social adotou-se o suposto da diferença entre raças e sua natural hierarquia, sem que se problematizassem as implicações negativas da miscigenação. Das máximas do evolucionismo social sublinhou-se a noção de que as raças humanas não permaneceriam estacionadas, mas em constante evolução e ‘aperfeiçoamento’, obliterando-se a idéia de que a humanidade era uma. Buscava-se, portanto, em teorias formalmente excludentes, usos e decorrências inusitados e paralelos, transformando modelos de difícil aceitação local em teorias de sucesso”

Para Darcy Ribeiro, estas justificativas raciais seriam parte das “representações fantasistas” que visavam a indicar uma fatalidade como causa do atraso brasileiro e conseqüente resignação. O autor afirma que *“as representações concernentes à ‘raça’ impregnaram toda a população. Foram até alçadas à condição de teoria explicativa do atraso, que tomava uma inferioridade histórica, embora efetiva, dos índios e negros avassalados, como prova de inaptidão congênita para o progresso¹⁰⁹.”*

É importante mencionar que embora o foco científico na raça seja a grande questão apontada aqui, o desgosto com a miscigenação não era apenas uma questão biológica, mas também cultural. Na busca pela definição de brasilidade, os intelectuais almejavam também a definição ou composição de um patrimônio cultural harmônico que fosse partilhado e reconhecido pelos brasileiros de todas as regiões e classes sociais. Em vista disto, negros e índios com suas culturas “bárbaras” seus ritos, música, costumes e manifestações religiosas apresentavam-se como um empecilho para a formação de uma verdadeira identidade nacional que ajudaria a levar o Brasil ao esplendor civilizatório nos moldes europeus.

O que não se sabia na ocasião era que a imigração européia de mão de obra branca traria consigo não o embranquecimento da população, mas uma

¹⁰⁹ RIBEIRO, 1978:151

profusão de novas culturas e influências. Nesta nova multiplicidade, o mestiço encontraria seu lugar como o representante mais autêntico do povo brasileiro.

4.3- O SÉCULO XX – MISCIGENAÇÕES E ANTROPOFAGIAS CRIANDO A NAÇÃO

“um vício nacional, porém, impera; o vício da imitação. Tudo é imitação, desde a estrutura política em que procuramos encerrar e comprimir as mais profundas tendências da nossa natureza social, até o falseamento das manifestações espontaneas no nosso genio creador (...) Imitação quer dizer importação. Nessa terra em que quasi tudo dá, importamos tudo: das modas de Paris – idéas e vestidos- ao cabo de vassoura e ao palito. Transplantados, são quasi nullos os fócios de reacção intellectual e artística. Passa pelas nossas alfandegas tudo que constitue as bênçãos da civilização: saude, bem estar material, conhecimentos, prazeres, admirações, senso esthetico. Para tamanha importação suppõe-se como nos paizes sadios, uma formidável exportação (...) exportamos sobretudo ouro que não possuímos. Ouro, para os juros e amortizações dos emprestimos exteriores; ouro para as fitas dos innumerous cinemas que pullulam como sanguessugas até os confins dos sertões. Sangria continua, exhaustiva. Fatal depauperamento de consequencias incauculaveis” (Paulo Prado)¹¹⁰

Para Darcy Ribeiro¹¹¹, a mania nacional pela imitação do estrangeiro não seria um mal em si. O grande mal residiria na rejeição de tudo o que era nacional e principalmente popular. Esta rejeição que começaria a ser revista com o Movimento Modernista brasileiro.

Com o fim da primeira guerra mundial e a devastação da Europa, a década de 1920 começara com uma crise de identidade mundial, na qual os nacionalismos viriam a entrar em pauta e paralelamente os olhos do mundo se voltariam para a América. O Brasil modernizava-se rapidamente, mas continuava a conviver com antigos ranços das velhas oligarquias, de uma herança escravocrata e de um sistema político republicano recente e ainda mal definido. O contexto social do país abrigava sérias mudanças: a população

¹¹⁰ PRADO, 1928:206

¹¹¹ RIBEIRO, 1978:111

negra acabara de conquistar uma cidadania da qual ainda não poderia dar conta e inchava as cidades de trabalhadores informais, a imigração europeia maciça logo nas primeiras décadas do século XX trouxera para as metrópoles brasileiras um caleidoscópio cultural. A nação via uma necessidade urgente de definição: que país é este e qual o seu lugar no mundo.

Segundo Monica Velloso, desde meados da primeira década do século, a intelectualidade brasileira obstinara-se na tarefa de “criar a nação” e uma das questões intrínsecas a esta tarefa seria a de *“Encontrar um tipo étnico específico capaz de representar a nacionalidade.”*¹¹². O pessimismo em relação ao Brasil tendeu a ser revertido sob o entendimento de que a inferioridade e atraso brasileiros teriam sido pontuados sob a ótica europeia. A partir do momento em que a Europa encontrava-se em colapso, as premissas importadas passaram a ser questionadas. Também nesta ocasião a arte passou a ocupar um lugar social importante. Neste momento *“a arte é definida como o saber mais capaz de apreender o nacional e, portanto, o mais apto para conduzir a organização do país”*¹¹³, pois *“lidando com a emoção e a intuição, a arte passa a ser consagrada como depositária de valores superiores, devendo sair da esfera do puro intimismo para exercer uma ação mais dinâmica no seio da sociedade”*.

É de fato da Arte que empreenderá a busca de uma identidade nacional que teria como princípio a singularidade do Brasil. O que nos diferenciava das demais nações seria o que nos projetaria no mundo e a arte seria a portadora desta notícia. Ainda na primeira década do século, as artes plásticas inaugurariam um novo pensamento artístico-literário no Brasil que viria a confluir em um grande movimento político e social que daria o tom da busca da nacionalidade brasileira nas décadas seguintes, sombra da qual vivemos até a contemporaneidade.

¹¹² VELLOSO, 1993: 89.

¹¹³ Idem. p. 90.

Em 1917, uma exposição de Anita Malfatti em São Paulo provocaria a reunião daqueles que seriam o núcleo central da Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922. A exposição da pintora que retornara ao Brasil depois de temporadas na Alemanha e EUA, apresentava suas pinceladas modernistas de ruptura com cânones e regras e provocou a indignação de alguns críticos como Monteiro Lobato que publicou severas críticas ao trabalho de Anita. Em sua defesa, acudiram Mário e Oswald de Andrade, além de Menotti Del Picchia e Di Cavalcanti. Artistas e jornalistas se reuniram a partir daí com o firme propósito de colocar o Brasil no rumo da modernidade. O atraso estético em relação aos movimentos que já tomavam a Europa e Estados Unidos provocou um incômodo generalizado em jovens que buscavam mais liberdade de expressão.

Em fevereiro de 1922, exatamente no ano em que o Brasil comemorava seu centenário, o Teatro Municipal de São Paulo foi tomado por artistas e intelectuais que buscavam, primordialmente, trazer ventos de modernidade para o país. Uma modernidade que se expressava na quebra das normas e regras vigentes. Além de liberdade, estes jovens buscavam também a sua identidade. A partir de 1924, alguns movimentos confluíram na busca de uma arte que fosse ao mesmo tempo moderna e brasileira. O projeto modernista era um projeto estético com desejo de não mais seguir os padrões europeus, de romper com o padrão colonial e definir uma identidade nacional brasileira. O desejo era construir uma identidade que fosse simultaneamente ligada ao resto do mundo e independente, uma arte que acompanhasse seu tempo mas que buscasse as raízes da brasilidade. Para os modernistas, estas raízes estariam na cultura popular.

Em seu manifesto Pau Brasil (1924), Oswald de Andrade clamaria por uma *“língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos (...) Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”*. Quatro anos depois, em seu Manifesto Antropofágico, Oswald pregaria: *“Só me serve o que não é meu”*. A realidade brasileira de importações culturais históricas apresentava assim uma solução: deglutição do estrangeiro

e transformação em matéria brasileira. Para Oswald, o Brasil era Pindorama e *“Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”*, e era preciso redescobrir esta felicidade. Os europeus aqui chegados teriam transformado o paraíso em purgatório. Para Paulo Prado, a história do país desde sua descoberta criara um povo triste e melancólico: *“Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram”¹¹⁴*. Um furor de sexualidade e cobiça, causados pelo trinômio: clima ameno, docilidade feminina - das nativas e negras chegadas-, e a sede de ouro teriam corrompido o caráter do brasileiro que seguiria sua história melancólico. Para Oswald, essa melancolia deveria ser revertida para a composição de um povo feliz: e a alegria seria *“a prova dos nove”*. Esta redescoberta da felicidade se daria no encontro profundo com um Brasil original que faria apropriações culturais e metamorfoses das heranças alienígenas de uma *“civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti”*.

Para Roberto Schwarz (1986), o programa de Oswald de Andrade alterava a tônica no que se refere ao sentimento de cópia e inadequação causado no Brasil pela cultura ocidental. A partir de seu olhar antropofágico seria o primitivismo local que devolveria à cansada Europa o sentido moderno, livre da *“maceração cristã e do utilitarismo capitalista”*. Segundo o autor, pela primeira vez o Brasil seria considerado como um país que teria algo a oferecer: *“cópia sim, mas regeneradora”*.

O projeto modernista seria indissociável das tradições, sobretudo populares brasileiras. De fato, a cultura erudita brasileira -de uma elite que Darcy Ribeiro denomina transplantada-, não dialogava com o povo que raramente entendia a linguagem dos artistas e intelectuais que buscavam pretensamente expressar o modo de ser, sentir e pensar brasileiros. Darcy Ribeiro afirma ainda que teria sido por meio da cultura vulgar *“recheada de elementos indígenas e africanos- que o povo brasileiro edificou, com os tijolos e cimento de que dispunha, a*

¹¹⁴ PRADO, 1928:9

*cultura nacional no que tinha assentado na terra e de significativo para toda a população*¹¹⁵”.

Pela primeira vez, os intelectuais brasileiros buscaram ver o Brasil continental e suas muitas nuances. Mario de Andrade passou anos de sua vida buscando nos confins do Brasil os elementos populares que seriam o solo da arte nacional para que o Brasil participasse do “concerto das nações” com sua singularidade. Mario procurava associar o nacional a coisa folclórica, sempre visando a uma profundidade de deixasse para trás o ufanismo colorido do passado e acreditando que caberia aos artistas interpretar as tradições. Ainda no século XXI é dele o maior inventário das danças brasileiras, cuidadosamente catalogados em Danças Dramáticas do Brasil. Mario buscava a unidade em meio à profusão, sem valorizar o regionalismo para encontrar um conjunto cultural representativo. O pensamento de Mario recusaria a ode aos símbolos e imagens brasileiras utilizados no século XIX, ele buscaria uma arte engajada socialmente que evitasse a superficialidade e o ufanismo para encontrar nas raízes das manifestações folclóricas e populares a realidade cultural brasileira. Para muitos, seu antológico personagem Macunaíma seria a personificação do povo brasileiro. O preto retinto nascido entre os índios e que se torna branco era o herói sem nenhum caráter, e sem caráter segundo o autor porque o brasileiro *“não possui nem civilização própria nem consciência tradicional”*. O brasileiro ainda não teria identidade definida nem consciência de suas tradições.

Embora divididos em grupos que muitas vezes se opunham sobre as fontes da tão buscada brasilidade, os modernistas valorizaram a mestiçagem e a ode ao índio foi paulatinamente substituída pelo valor do negro. Em contraponto às teorias raciais que pontuaram as discussões sobre identidade nacional no século XIX, os modernistas acabam compondo a imagem de um Brasil mulato, que agregaria ritos, músicas e danças afro brasileiras. A imagem de Brasil imaginada nesta época seria immortalizada nas telas de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral entre outros. Miscigenações culturais e antropofagias inaugurariam a

¹¹⁵ RIBEIRO, 1978:143

década seguinte na qual a política de Estado abraçaria de vez a cultura popular como meio de identidade e o mestiço como tipo nacional brasileiro.

Para Monica Velloso¹¹⁶ é no discurso modernista que o enfoque da cultura popular começa a envolver certa carga de positividade como caminho para a composição do “nacional”. Neste momento via-se que a cultura popular seria a pista para conhecer e revelar o Brasil autêntico, mas segundo a autora é no período do Estado Novo que esta concepção encontraria sua forma mais bem acabada e que terminaria por instaurar a positividade do popular.

4.4- NACIONALISMO E POLÍTICA NO ESTADO NOVO

Após longo e conturbado período na história do Brasil, entre o fim da década de 1920 e início da década de 1930, a República Nova sucedeu à velha e uma série de levantes e motins marcavam o confuso cenário político do país. A questão da nacionalidade deixaria de ser prioritariamente estética e intelectual para se tornar uma questão política. A preocupação com a pacificação das massas e os processos civilizatórios que seriam implantados daí em diante teriam como pano de fundo a construção da nação brasileira. Nesta ocasião, a política descobre a força da propaganda e a utiliza amplamente para fomentar a onda nacionalista, assim como acontecia na Europa, sobretudo nos países sob regimes fascistas. Cerimônias cívicas espetaculares, a monumentalização da vida e os meios de comunicação passam a ser instrumentos políticos de enorme importância que visivelmente viriam a fortalecer o Estado.

Neste processo de nacionalização, pode-se estabelecer duas vias de atuação do Estado sobre o cotidiano da população: uma de cunho propagandístico que fez uso dos meios de comunicação, sobretudo do rádio, e do estabelecimento de um calendário cívico que propiciasse a montagem de grandes espetáculos

¹¹⁶ VELLOSO, 1987:47

dos quais o povo se sentisse parte integrante e que provocasse emoção estética suficiente para fomentar ufanismos de todas as ordens, e o outro empregado diretamente no cotidiano, sobretudo das crianças e jovens através da educação dos corpos em uma docilização e disciplinarização tão bem estudadas por Foucault¹¹⁷.

Difícilmente não se compararia as estratégias utilizadas pelo Estado Novo Brasileiro no período entre 1937 e 1945 com a utilização da Estética - da arte como meio de manipulação ideológica- pelo regime nazista. No Brasil, como na Alemanha se fez amplo uso da descoberta da potência da via sensível humana e da força da propaganda para o domínio das massas, um domínio que se daria através das sensações provocadas pela mudança do estado psicológico que a arte opera nos humanos. Como afirma Muniz Sodré¹¹⁸: *“É o convencimento, a persuasão, a sedução, ou qualquer outro nome dado a isso, que preside a racionalidade”*. O uso das técnicas de produção artísticas na promoção de espetáculos, e da arte em si como arma de sedução ideológica são meios eficazes de atingir, convencer e recrutar os homens através de sua sensibilidade.

Segundo PARADA, uma das medidas mais eficientes tomadas pelo Estado Novo na busca da pacificação popular, foi a institucionalização de um calendário cívico que abrigasse grandes comemorações. O autor menciona que *“a invenção de uma comunidade política nacional pressupõe esse tipo de ação simbólica através da qual articulam-se discurso e prática, real e imaginário. Neste sentido, o tema das comemorações cívicas pode ser pensado como um lócus onde se constroem sistemas abstratos de ordenamento que informam as ações cotidianas dos homens”*¹¹⁹

A importância de rituais com o objetivo de gerar sentimentos nacionais é apontada, comparada com os rituais religiosos por Mariano Plotkin¹²⁰: *“Al igual*

¹¹⁷ Poe exemplo em *Vigiar e Punir e Microfísica do Poder*

¹¹⁸ SODRÉ, 2006: 41

¹¹⁹ PARADA, 2009:11

¹²⁰ PLOTKIN, Mariano. *Mañana Es San Perón*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993. (p.77)

que los rituales de tipo religioso, los políticos están destinados a generar um sentimiento de pertencia a uma comunidade determinada entre los participantes (comunidad basada em creencias religiosas, em um caso, o em conceptos como 'la nación', 'la etnia', i 'el partido', em el outro)” e o autor prossegue: “los rituales políticos tienen por objeto na recreación simbólica de las fuentes de legitimidad de um régimen político”

O principal objetivo do Estado brasileiro era o de unificação da população em torno dos símbolos nacionais. O calendário cívico que começa a ser elaborado em 1936 estaria completamente pronto em 1938¹²¹, e comportaria: o dia de Tiradentes (21 de abril), o 1º de maio, as comemorações da Semana da Pátria (primeira semana de setembro, que abrigariam o desfile militar do dia 7, o Dia da Juventude e a Hora da Independência), o dia da Revolução (10 de novembro), a Proclamação da República (15 de novembro) e o Dia da Bandeira (19 de novembro). Em cada uma destas datas havia um ritual específico e grande mobilização pública. Segundo PARADA¹²² a criação da comunidade nacional brasileira como comunidade subjetiva exigiu que *“os indivíduos compartilhassem experiências intensas nas quais esta idéia- a comunidade nacional- fosse dramatizada. Participando, de forma ativa, de uma celebração, o indivíduo poderia tornar-se parte da comunidade, assim como a comunidade tornar-se- ia parte do indivíduo”*. A educação dos jovens passa a ter extrema importância neste contexto político. Educação física e música serão instrumentos largamente utilizados no processo de civilização da juventude objetivando a formação de uma população mais pacífica e ordeira.

As teorias eugênicas não ficaram fora da ordem do dia no Brasil. Segundo PARADA¹²³ os relatos apresentados no Correio da Manhã sobre o Desfile da Mocidade em 1938 demonstram isso claramente:

“Quem observou com atenção o tipo racial e eugênico dos meninos e rapazes, que, aos milhares, no dia de anteontem encheram as lindas praças do centro da cidade e que com garbo irrepreensível, para suas

¹²¹ Segundo PARADA, 2009, p. 20.

¹²² PARADA, 2009:56

¹²³ PARADA, 2009:100

*idades, foram passados em revista pelas mais altas autoridades administrativas do país, não pode deixar de se ufanar e se vangloriar com a depuração étnica que vem se processando lenta e gradativamente em nossos meios”.*¹²⁴

A idéia de raça foi amplamente explorada, mas sob um prisma diferente e bem mais adequado à realidade brasileira do que no passado. O tipo nacional ficou parcialmente resolvido como a mistura de três raças originais. A esta altura, a população negra já tomara espaço nas cidades e a obra de Gilberto Freyre, embora controversa no ponto de vista da romantização da relação entre senhores e escravos, brancos e negros, conseguiu inserir definitivamente o negro no corpo nacional e trazer uma visão culturalista sobre a realidade brasileira. Segundo SCHWARCZ (2011) os modelos raciais de análise começaram a passar por severas críticas, sobretudo a partir do final dos anos 1920. Daí em diante os fatores sociais, culturais e econômicos deveriam explicar as diferenças entre grupos. Freyre positivaria o modelo da mestiçagem e abandonaria a questão racial em prol da cultural.

É neste período que também segundo SCHWARCZ (2011) aparecem traços de uma identidade brasileira cuja mestiçagem seria a grande distinção, e quando *“o mestiço vira nacional”, paralelamente a um processo crescente de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados em meio a esse contexto*”. A partir daí, a identidade surgiria em um movimento de mão dupla *“que vem do olhar de fora para dentro e de dentro para fora, resultando daí seu espaço de consagração. Afinal o samba, a capoeira, o candomblé, a mulata e o malandro carioca são em graus diferentes, transformados em ícones nacionais, produzidos e reproduzidos interna e externamente*”. Nesta ocasião, a feijoada, a capoeira e o samba deixam de ser elementos da cultura negra para tornarem-se elementos nacionais.

Segundo ORTIZ *“nos anos 30 procura-se também transformar radicalmente o conceito de homem brasileiro. Qualidades como ‘preguiça’, ‘indolência’, consideradas inerentes à raça mestiça, são substituídas por uma ideologia do*

¹²⁴ Correio da Manhã, 6 de setembro de 1938 citado in PARADA, 2009:100

*trabalho*¹²⁵”. De fato, o foco principal do Estado Novo sobre os corpos seria o disciplinar. Constaria nos manuais e livros didáticos o item “civildade”, sendo que 26 itens listados como regras, metade incidiria sobre os corpos¹²⁶, tendo entre outros objetivos a imobilidade e o silêncio. Como era preciso educar os corpos dos jovens, a Educação Física torna-se uma ferramenta importantíssima. É durante este período (em 1939) que o curso de formação de professores da Universidade do Brasil é criado para atender à demanda de treinadores. Segundo PARADA¹²⁷, a principal tarefa da instituição seria a de formular um método nacional para a educação física, pois entendia-se que métodos importados não atendiam ao “temperamento” do brasileiro e não poderiam ser considerados nacionais. Sobre o papel da pedagogia voltada aos jovens no período do Estado novo, Maurício Parada afirma que:

“Os temas da eugenia, da segurança nacional se faziam presentes numa pedagogia publicamente espetacularizada; o jovem ‘sadio’, ‘disciplinado’ e ‘nacional’ era apresentado como condição da modernização do país. As novas disciplinas escolares – entre elas a educação física- e também as práticas médicas dirigidas à criança compunham um conjunto de estratégias voltadas para a pacificação e a disciplinarização de uma parte da população que, uma vez ordenada, poderia garantir , no futuro, a estabilização do regime e a criação de uma sociedade moderna”.

O autor prossegue afirmando que *“O encontro entre a educação física e a prática desportiva com a propaganda política nos permite transitar para um campo em que as preocupações com o corpo físico tornam-se preocupações com o corpo cívico”.*

A exibição destes jovens brasileiros nas comemorações cívicas como, por exemplo, a *Hora da Independência*, eram comandadas por ninguém menos do que Heitor Villa Lobos. O canto Orfeônico implantado pelo maestro nas escolas do país teria um cunho muito mais civilizatório do que estético, pois Villa Lobos acreditava que a música propiciava a substituição das individualidades pelo coletivismo. Esse não é o único exemplo do uso da música e das artes com

¹²⁵ ORTIZ, 2005:42

¹²⁶ PARADA, 2009:102

¹²⁷ Idem, p. 162

objetivos políticos pelo governo de Vargas. A política nacionalista do Estado novo se aproveitou largamente dos ideais modernistas - de busca das raízes populares - para a construção de uma nação imaginada através da cultura. Foi o tempo de separar o joio do trigo e pinçar no ideário nacional aquilo que pudesse ser utilizado como emblema e marca da nação brasileira e rechaçar e censurar aquilo que ia contra as políticas de Estado. As medidas varguistas neste sentido vão desde o aproveitamento de artistas e intelectuais nos quadros e projetos de governo, até a institucionalização de uma cultura de radiodifusão que influiu fortemente na música popular brasileira daí em diante.

Sobre a participação dos intelectuais nos quadros do governo Vargas, Monica Velloso¹²⁸ esclarece que as condições brasileiras (históricas, sociais, econômicas e culturais) desde a independência sempre propiciaram a alçada dos intelectuais à condição de arautos da “consciência e do discurso”, mas que foi a partir de 1930 que eles passaram a atuar junto ao Estado, quando este passou a ser identificado como “cerne da nacionalidade brasileira”. Para Velloso: *“no Estado Novo o intelectual responde à chamada do regime que o incumbe de uma missão: a de ser o representante da consciência nacional”*¹²⁹, e a partir daí *“de inimigo do estado, o intelectual deve se converter em fiel colaborador”*. A autora distingue dois núcleos de atuação destes intelectuais junto ao governo: O ministério da Educação, cuja missão voltava-se para a formação de uma cultura erudita e nos quais estavam alocados, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, Lucio Costa, Niemeyer e Mario de Andrade; e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que tinha como função orientar as manifestações de cultura popular através dos meios de comunicação e do qual eram membros Menotti Del Picchia e Cândido Motta Filho.

Caberia a estes intelectuais trazer as manifestações sociais para o *“seio do estado que irá discipliná-las e coordená-las”*¹³⁰, além de salvaguardá-las das influências alienígenas. A tarefa de porta-vozes dos anseios populares lhes é

¹²⁸ VELLOSO, 1987:1

¹²⁹ Idem, p. 11

¹³⁰ Idem, p. 15

concedida por acreditar-se que seriam eles capazes de captar o “subconsciente coletivo” da nacionalidade onde estariam contidas as “*verdadeiras reservas da brasilidade*”. Caberia ao Estado recuperar estas reservas e assegurar a continuidade da consciência nacional¹³¹

Este é o momento histórico brasileiro no qual a política descobre o poder de persuasão da arte e se utiliza deste poder da maneira mais hábil possível, usando o gosto popular como ferramenta ideológica. É hora de civilizar o samba, alterar seu conteúdo subversivo e utilizá-lo para propagar uma nova ideologia do trabalho e da ordem. Nasce o “samba de legitimidade” que destitui a malandragem e substitui pelo homem sério e trabalhador. Segundo SODRÉ¹³² a partir daí “*a música negra, que tinha preservado suas matrizes rítmicas através de um longo processo de continuidade e resistências culturais, passou a ser considerada fonte geradora de significações nacionalistas*”

4.5- CONSIDERAÇÕES SOBRE A BRASILIDADE IMAGINADA

Há duas coisas, de suma importância para este trabalho, a serem observadas neste breve relato histórico da evolução do conceito de “brasilidade”: a de que este conceito identitário nacional nasceu e cresceu diretamente ligado à corporeidade – seja no que diz respeito à raça, quanto no que se refere à mobilidade, sensualidade, destreza, ritmo corporal - e a de que este conceito foi fomentado a partir da cultura popular. A miscigenação racial e cultural que se deu no Brasil desde o seu descobrimento, somada aos interesses artísticos, intelectuais e políticos construíram o ideário consumido internamente e maciçamente exportado. A brasilidade mora nos quadris da portuguesa Carmem Miranda, nos acordes épicos de Radamés Gnattali, nas curvas de Niemeyer, no Maxixe que é filho do Lundu, no samba, na cruzada dos

¹³¹ Idem, p. 17

¹³² SODRÉ, 1998:39

movimentos ibéricos com os tambores da mãe África. O Brasil é o gigante quente e ensolarado, do sorriso do passista e onde vive um povo que recebe a todos cordialmente, desde sempre o bom selvagem postado nas areias do Atlântico a assistir a chegada das naus, miticamente *“nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto¹³³”*.

Se o país era visto como uma criança por republicanos, modernistas e estadonovistas, ele se tornou um jovem com muita identidade. Esta identidade, mesmo que imaginada, criada e alimentada no seio da política, da história e, sobretudo, da comunicação, permanece muito presente no cotidiano dos brasileiros e serve de suporte estético para o consumo e a exportação de bens culturais como a dança, que é de fato o objeto de estudo deste trabalho e sobre a qual passaremos a falar daqui em diante. A dança, não casualmente, talvez seja um dos melhores territórios para se investigar a identidade nacional brasileira, por ser a justa interface entre corpo e cultura, por portar em doses idênticas o gesto e a musicalidade, movimento e significado.

¹³³Trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha

5- DANÇA E IDENTIDADES NACIONAIS

“cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referencia variáveis da percepção. Conscientes ou não, esses quadros são sempre ativos. A dança é o lugar, por excelência, que faz visível o turbilhão em que as forças de evolução cultural se afrontam, produzindo, controlando ou censurando as novas atitudes de expressão de si e de impressão no outro” (Hubert Godard¹³⁴)

Para compreendermos a dança como objeto de análise das identidades nacionais, será preciso entender o corpo como matéria sensível – como portador de signos capazes de situar o observador no tempo e no espaço -, e o movimento corporal como expressão estética que pode conter a essência da situação geo-temporal de sua criação e execução. Isso quer dizer que para tratar a dança como comunicação, sob o prisma do registro histórico, será preciso observá-la sob dois focos: corpo e movimento corporal como signos culturais; e produção estética e linguagem artística como registros.

Este capítulo abordará estes dois olhares para inserir a dança na questão das identidades nacionais. Primeiramente, serão questionadas as relações entre corpo e cultura através da análise do gesto como identidade. A seguir, será feita uma distinção entre gestualidade e movimento coreográfico. Para a introdução da observação da dança como lócus de observação cultural, serão demonstradas as muitas expressões culturais contidas no movimento dançado para chegarmos à possibilidade de uma dança identidade, mais precisamente de uma dança como identidade nacional.

¹³⁴ In PEREIRA e SOTER, sd. B, p. 11

5.1- A ESTRUTURAÇÃO SOCIAL DO CORPO E O GESTO COMO IDENTIDADE

“A memória de uma comunidade humana não reside somente nas tradições orais e escritas, ela se constrói também na esfera dos gestos eficazes” (David Le Breton)¹³⁵

Cada vez mais o corpo se mostra como locus para a observação das sociedades. Para David Le Breton¹³⁶ O corpo é o lugar de condensação de diferentes formas de “*sociabilidade*¹³⁷” que dão fisionomia à sociedade, o lugar de encontro de uma trajetória individual e de uma dimensão coletiva. Seria ele o revelador por excelência da pluralidade e complexidade do campo social, o microcosmo que registra tanto as grandes afirmações quanto os sussurros e cochichos do social, por esta razão o corpo se apresentaria como observatório ideal de um contexto, mesmo quando examinado em seu dinamismo. Para LE BRETON¹³⁸, o corpo é o eixo de nossa relação com o mundo. Existir é primeiramente se mover, é transformar seu entorno por uma soma de gestos aprendidos, é atribuir um significado aos dados ofertados pela realidade graças à percepção, é emitir e endereçar aos demais um repertório de gestos e mímicas socialmente codificados. Emissor e receptor, o corpo produz sentido continuamente e ao fazer isso, ele insere o homem no interior de um espaço social e cultural. O corpo é a condição do homem, seu primeiro vetor de sentido. Nada é mais sensível às modificações espetaculares ou ínfimas que agitam o campo social do que o corpo. Ele é o cruzamento de todas as instâncias de uma cultura, o lugar de imputação por excelência do campo simbólico na vida dos sujeitos. Le Breton afirma ainda que o simples ato de marchar está subordinado a um condicionamento social. Ele resulta de uma

¹³⁵ LE BRETON, 2010:44

¹³⁶ Idem, p. 15

¹³⁷ *Socialité* – termo usado por David Le Breton em seu livro *Corps et Société: essai de sociologie et d’anthropologie du corps* (Paris,1985), não consta em dicionários de língua francesa e não parece passível de tradução. Distingue-se de sociabilidade (*sociabilité*) e possivelmente provém do verbo *socialiser*- socializar. Manteremos a tradução socialidade.

¹³⁸ LE BRETON, 2010:19

técnica corporal adquirida nos primeiros anos de vida e cada cultura teria um tipo de marcha que lhe é própria, assim como cada grupo social, não sendo impossível reconhecer a nacionalidade ou classe social de alguém ao caminhar.

Segundo Michel BERNARD¹³⁹, a estruturação social do corpo concentra toda a atividade mais imediata e natural: posturas, atitudes, movimentos desde os mais espontâneos, que resultam não somente da educação, mas também da imitação e da adaptação. O autor afirma que cada um de nós teve a oportunidade de perceber a diferença entre o caminhar de um inglês, um alemão, um americano, um italiano e um português, chinês, indiano e que em cada um deles encontraremos um ritmo, uma distância de passo, uma ação do joelho, um posicionamento de pés ou uma postura de busto¹⁴⁰, mas, observa o autor, a marcha não seria definitiva, ela mudaria com o passar do tempo e poderia mudar em função da vida e dos modelos culturais. Segundo BERNARD¹⁴¹: *“A sociedade não está presente apenas nas nossas relações espaciais, na nossa proximia, mas também na estrutura e nas funções de nosso corpo como organismo vivo”*. O corpo seria o símbolo que uma sociedade usa para falar de seus fantasmas¹⁴².

Para Hubert Godard¹⁴³, a simples postura ereta do homem imóvel já conteria elementos psicológicos e expressivos *“mesmo antes de qualquer intencionalidade de movimento ou de expressão”*. A simples relação ao peso, à gravidade, já conteria; *“um humor, um projeto sobre o mundo”*. Esse humor ou projeto sobre o mundo mencionado por Godard, são o que o autor denomina Pré Movimento. Observar a dança requer especial atenção a esta consistência humana que antecede e está presente no movimento corporal. O bailarino não é uma tábula rasa na qual o coreógrafo pode escrever em língua própria desconsiderando a história gestual daquele corpo. O corpo que dança já

¹³⁹ BERNARD, 1995:123

¹⁴⁰ Idem, p. 124

¹⁴¹ Idem, p. 129

¹⁴² Idem, p. 134

¹⁴³ In PEREIRA e SOTER, sd. B, p. 13.

contém um repertório de movimentos próprios adquiridos desde a infância e que são profundamente influenciados pela cultura.

Novamente citando LE BRETON¹⁴⁴: *“a gestualidade humana é um fato de sociedade e de cultura e não de natureza congênita ou biológica destinada a se impor aos atores.”* O gestual próprio é um conjunto de posturas adquirido através da educação do gesto e da imitação que cada sujeito seleciona e se apropria, incorporando como parte da sua identidade, como forma cinética de estar no mundo. Em sua obra *Sociologia e Antropologia*, Marcel Mauss faz uma reflexão a respeito dos denominados *“hábitus”* corporais que ele define como: o *“exigido”*, o *“adquirido”*, afirmando que as formas de movimento corporais cotidianos que vão do caminhar até o gesticular são adquiridas por imitação. A criança aprenderia a forma certa de movimentar-se copiando de um adulto, construindo uma forma gestual adquirida e não natural. Mauss chega a questionar: *“Talvez não exista uma maneira natural no adulto”*¹⁴⁵. Através do aprendizado e da imitação a cultura *“entraria”* nos corpos e Terry Eagleton¹⁴⁶ esclarece esta permeação cultural nos humanos afirmando que: *“Porque nascemos prematuramente, incapazes de tomarmos conta de nós mesmos, nossa natureza contém um abismo cavernoso para dentro do qual a cultura deve mover-se de imediato, se não logo morreríamos”*.

Segundo Michel Serres (2004:66): *“A criança, quando nasce, não dispõe completamente do olfato e do tato, pois a mielinização só avança no decorrer das semanas. Os cinco sentidos desenvolvem-se lentamente”*. O autor questiona de que maneira a criança adquire a motricidade dos gestos durante este período: *“Ela imita as posturas antes mesmo que seus sentidos estejam completamente formados? Ela enxerga o modelo antes de imitá-lo? Ou ela o imita para vê-lo melhor?”*. Merleau-Ponty¹⁴⁷ responderia que a cognição do gesto e a aquisição do repertório gestual acontecem no corpo; o corpo apreenderia o gesto para reproduzi-lo: *“é o corpo que apanha e que*

¹⁴⁴ LE BRETON, 2010:45

¹⁴⁵ MAUSS, 1974:216

¹⁴⁶ EAGLETON, 1998:75

¹⁴⁷ MERLEAU-PONTY, 1999:198

compreende o movimento. A aquisição do hábito é sim a apreensão de uma significação, mas é a apreensão motora de uma significação motora”.

Desde que nascem os humanos são constantemente expostos a uma série de condutas corporais¹⁴⁸. As observações sobre esta aquisição de hábitos gestuais apontam primeiramente para uma educação social do gesto que difere de uma sociedade para outra e insere nos corpos uma série de movimentos que, com o passar do tempo, tornam-se inconscientes. Esta educação se dá através do corpo, mas é sempre uma apreensão cultural. O corpo apreende e copia o gesto de outro corpo, seja por ordem, tradição ou escolha.

David Le Breton¹⁴⁹ sugere cinco eixos diferentes no interior dos quais se pode ordenar, segundo suas características dominantes o conjunto das manifestações corporais que pontuam a cada instante a vida do sujeito. Cinco rubricas que projetam certa clareza ao seio da sucessão infinita de direções que especificam o corpo na vida social: seriam elas: as técnicas do corpo; os gestuais de interação; a expressão dos sentimentos; a socialidade “*infracorporal*”¹⁵⁰; a socialidade corporal de interação (ou socialidade corporal da má conduta). Entre estas cinco rubricas, apenas a última – por tratar particularmente dos desvios de conduta como a loucura - não nos interessa aprofundar aqui.

As Técnicas do Corpo¹⁵¹ seriam modalidades de ação, sequências de gestos, sincronias musculares que se sucedem na busca de um objetivo preciso. Onde

¹⁴⁸ Segundo Le Breton (2010:8), embora a o processo de socialização da experiência corporal seja constante na condição social do homem, a infância e a adolescência são os períodos nos quais este processo se dá de maneira mais intensa. Le Breton esclarece que: *“A criança cresce numa família cujas características sociais podem ser variadas e que ocupa uma posição que lhe é própria no jogo das variações que caracterizam a relação com o mundo da comunidade social em que está inserida. Os feitos e gestos da criança estão envolvidos por um padrão cultural (ethos) que suscita as formas de sua sensibilidade, a gestualidade, as atividades perceptivas, e desenha assim o estilo de sua relação com o mundo. A educação nunca é uma atividade puramente intencional, os modos de relação, a dinâmica afetiva da estrutura familiar, a maneira como a criança se situa nessa trama e a submissão ou resistência que a ela opõe aparecem como coordenadas cuja importância é mais e mais considerada na socialização”*

¹⁴⁹ LE BRETON, 1985:79

¹⁵⁰ *Infracorporelle* – sem significado definido em dicionários de língua francesa, traduzido para o português como *infracorporal*.

¹⁵¹ LE BRETON, 1985 :80

o corpo é, ele mesmo, uma ferramenta de transformação do mundo. A aquisição destas técnicas se daria através de uma educação muito formalizada, geralmente através de especialistas, técnicos e professores. As técnicas do corpo seriam uma soma considerável de aprendizagens infinitamente diversificadas e ligadas algumas vezes a fases da vida do sujeito, gênero ou a um pertencimento social. Incluem dos gestos mais simples (higiene, aleitamento) aos gestos mais elaborados como o aprendizado das técnicas do artesão, dos atletas. A vida cotidiana seria repleta destes gestos rotineiros que vão desde as maneiras à mesa até dirigir um veículo. Para Le Breton, até o gestual da sexualidade está incluído nesta rubrica.

Michel Serres relata que:

“Certa vez, alguns amigos cariocas me perguntaram seriamente se, na Europa, existiam escolas formais que ensinavam a desprezar o caminhar natural e flexível e que nos educavam para que andássemos de forma artificial e rígida” (...) sem dúvida, o que os meus amigos cariocas queriam dizer é que eles andavam com os olhos fixos nos tendões e nos músculos, o que lhes garantia um olhar espiritual entre duas flexibilidades enquanto os ditos ocidentais rígidos e articulados, completamente contraídos, se apoiavam sobre as muletas ossudas da tíbia sobre as bengalas do perônio, do astrágalo e do calcâneo. Antes de mim, esses bailarinos do Rio já sabiam na época que sensores refinados guarnecem nossas articulações e nossos músculos?¹⁵²”

A descrição da diferenciação da marcha ou do caminhar entre corpos que se educam em culturas diferentes retrata bem a incidência das Técnicas do Corpo abordadas por Le Breton e tão bem descritas no passado por Marcel Mauss. Aqui estão inseridas também as técnicas em dança utilizadas na formação de bailarinos, bem como as técnicas corporais anteriores e independentes deste aprendizado que incidem nos movimentos envolvidos no ato de dançar. Quando um bailarino recebe a informação de uma técnica específica, as formas anteriores de movimentos adquiridos já participam do resultado final desta aquisição. É possível dizer que mesmo corpos nos quais a técnica é aplicada de maneira idêntica, responderão distintamente não somente por

¹⁵² SERRES, 2004 :28

diferenças anatômicas e biológicas, mas também por mobilizações culturalmente condicionadas. Segundo Hubert Godard¹⁵³:

“a cultura, a história de um bailarino, sua maneira de sentir determinada situação, de experimentá-la e de interpretá-la vai induzir uma ‘musicalidade postural’ que acompanhará os gestos intencionalmente executados. Os efeitos desse estado afetivo, que conferem a cada gesto a sua qualidade e dos quais mal se começa a compreender os mecanismos, não podem ser comandados somente pela consciência/vontade. O controle do movimento não é uma função apenas da consciência, é uma função disseminada por todo o corpo, que não tem substancial dependência de um sistema executivo inteligente. Há um delicado sistema, que age de modo cooperativo, quando da realização do movimento. Esse sistema compreende as múltiplas dimensões da gestualidade e engendra, a partir do pré-movimento, a musicalidade postural. Há como que uma inteligência disseminada pelo corpo.”

Esta inteligência disseminada pelo corpo seria justamente fruto da construção social deste corpo, do cruzamento de diferentes Técnicas Corporais que penetram nos sujeitos e seus movimentos desde a mais tenra idade e que estarão atuando sublinaramente em qualquer movimento daquele corpo. Sejam técnicas específicas de treinamento e aprendizado em dança, sejam técnicas cotidianas, todo o aprendizado corporal terá influência direta no movimento dançado.

A segunda rubrica tratada por Le Breton é a que se refere ao gestual de interação e examina os empregos do corpo nos momentos de encontros entre sujeitos, mais notadamente durante trocas verbais. Seria uma socialidade próxima das técnicas corporais, mas não visaria a uma eficácia prática e não seria interiorizada pela criança da mesma maneira. A aquisição gradual desta socialidade pela criança se daria, sobretudo, por mimetismo com outros sujeitos e identificações com seus familiares. Para o autor, este gestual estaria ligado a um saber difuso que circula silenciosamente entre as fibras de uma trama social e que contribui para ancorar a identidade a um fundo comum de signos e símbolos. Ao contrário das técnicas do corpo, a interação social prescindiria de uma educação formal e dela poder-se-ia medir apenas os

¹⁵³ Apud MICHEL,marcelle; GINOT, Isabelle. La danse Du XX siècle. Paris: Bordas, 1995.

efeitos. Cada grupo social elaboraria um registro próprio de empregos do corpo nas trocas com outrem, e este conjunto de gestos poderia estar associado ao idioma. Esta socialidade diz respeito também à etiqueta corporal que comanda o comportamento dos sujeitos diante de pessoas diferentes e segundo o grau de intimidade e as relações próximas estariam aí inseridas.

A Cinética¹⁵⁴ que Birdwhistell elaborou a partir de 1950 visava a compreender os fenômenos desta comunicação gestual e os estudos Proxemia¹⁵⁵ de Edward Hall, na década de 1960, também mostravam a variação do gestual humano entre as diferentes culturas. Em sua obra *A Dimensão Oculta*, Hall afirmava que as pessoas de culturas diferentes não só se movimentam, falam e gesticulam de maneira diferente como também lidam distintamente com o espaço. Independente das críticas recebidas posteriormente¹⁵⁶ por tratar as nacionalidades sob um parâmetro médio de comportamento, os estudos de Edward Hall deixam bastante claras as diferenças gestuais no cotidiano de sujeitos de nacionalidades diferentes.

¹⁵⁴ Disciplina elaborada pelo antropólogo norte-americano Ray Birdwhistell, que desenvolveu sua pesquisa a partir da década de 1950 e para quem (Segundo LE BRETON, 2010, p.47) não existiria uma ‘comunicação não verbal’, pois os movimentos da palavra e do gesto estariam mesclados num sistema e não poderiam ser estudados isoladamente. A Cinésica incidiria sobre trejeitos faciais, posturas corporais e gesticulação e estaria dividida em três áreas interdependentes: A Pré-Cinésica – referente aos movimentos pré-comunicacionais e fisiológicos como o piscar dos olhos- , a Microcinesica – que determinaria as unidades discretas de movimentos do corpo – e a Cinésica Social - que teria um recorte socioantropológico. Aos cinesistas, importariam particularmente os movimentos corporais considerados sob o aspecto sociocultural. O *fluxo cinésico* da interação social envolveria: meneios de cabeça, piscar de olhos, movimentos do queixo, variações nas posições do tórax e dos ombros, atividade gestual dos braços, das mãos, dos dedos, bem como movimentos das pernas e dos pés. Fundamentada em variáveis como intensidade, amplitude e rapidez, a cinésica faria uma descrição analítica dos movimentos socialmente expressivos e partiria dos seguintes pressupostos:1- *nenhum movimento ou expressão corporal e destituído de significado no contexto em que se apresenta*, 2- *A postura corporal, o movimento e a expressão facial são padronizados, vale dizer, culturalmente determinados*, 3- *O movimento corporal sistemático dos membros de uma comunidade é considerado uma função do sistema social a que pertence*, 4- *A atividade corporal visível (tal como a atividade fonética audível) influencia o comportamento de outros membros no interior do dado grupo*, 5- *Tal comportamento possui valor comunicativo*, 6- *Tal comportamento encerra significados socialmente reconhecidos e válidos*, 7- *O sistema biológico individual ou a experiência particular de vida de um indivíduo só valem como parte de um sistema mais amplo a que se integre*¹⁵⁴ (RECTOR, Monica; TRINTA, Aluizio R. *Comunicação do Corpo*. São Paulo: Atica, 1999. p.56)

¹⁵⁵ A teoria sobre esta circunferência imaginária que o ser humano delimita em torno de si foi denominada Proxemia pelo professor de antropologia Edward Hall na década de 1960. Em seu livro *A Dimensão Oculta* (1977), o autor refere-se à relação dos seres com espaços territoriais, ao comportamento de manutenção de uma área específica própria - que nos animais denomina-se territorialidade. A partir deste conceito de território estudado inicialmente em diferentes animais, o autor faz uma análise através da observação em humanos, da necessidade da manutenção de determinadas distâncias nas relações interpessoais em diferentes culturas. Abordando inicialmente as diferenças nas formas de percepção sensorial do espaço –os sentidos da visão, olfato, audição e tato - o autor estabelece quatro distâncias fundamentais de relações humanas: Pública, Social, Pessoal e Íntima.

¹⁵⁶ - Por exemplo, LE BRETON, 2010: p.49

Sobre a gestualidade brasileira, poderíamos resgatar os estudos feitos por Câmara Cascudo¹⁵⁷ na década de 1970, com o intuito de buscar uma mímica representativa da nacionalidade brasileira. O autor já afirmava a importância de compreender a linguagem gestual nos estudos culturais, uma vez que: *“Dedos e braços falaram milênios antes da voz”*, e que as áreas do entendimento mímico seriam infinitamente superiores às da comunicação verbal. Para Cascudo, o estudo do gesto constituiria uma sistemática tão preciosa quanto, no campo filológico, é a semântica, e por isso o autor iniciou o que seria um inventário dos gestos significativos do povo brasileiro, com seus usos e origens, mas para além deste repertório de gestos significativos está um comportamento cinético bem mais sutil capaz de “nacionalizar” um corpo.

A influência cultural do gesto apareceria nitidamente em indivíduos que ao trocar de idioma, trocam seu repertório gestual. Segundo Flora Davis: *“Um francês não só fala como gesticula em francês; um americano se movimenta de maneira claramente americana. Um especialista em cinética consegue distinguir um europeu de um norte-americano somente pelo modo de arquear as sobrancelhas durante a conversa”*¹⁵⁸. A autora ainda aponta para pessoas que conseguem se tornar gestualmente bilíngües, adquirindo uma gestualidade que acompanha a mudança de idioma e que confere ao indivíduo uma fluência gestual.

As mãos que falam a língua italiana e os braços que se descolam no corpo do brasileiro são antagônicos ao falar do francês, que expressa mais na face o que seu corpo contido não diz. Ao incorporar um idioma os indivíduos estariam incorporando também a gestualidade cultural da língua em questão. Esta micro-gestualidade recheia as técnicas do corpo já descritas e pode vir a dar consistência e coerência ao idioma do corpo que dança, se este corpo pretende expressar-se em alguma língua.

¹⁵⁷ CASCUDO, Luis da Câmara. *A História dos nossos gestos: uma pesquisa da mímica do Brasil*. São Paulo: Global, 2003.

¹⁵⁸ DAVIS, 1979:38

A socialidade Infracorporal, segundo Le Breton, designa o estrato mais enraizado na intimidade do sujeito e seria mais cômodo observar seus efeitos do que descrever sua história ou estabelecer o seu traçado: uma socialidade do impalpável, do crepuscular, por dizer respeito à sensorialidade. Para Le Breton a maneira de sentir o mundo variaria a ponto de diferentes culturas e classes sociais perceberem o mundo de maneira distinta¹⁵⁹. O sentido não partiria de categorias a priori, mas das potencialidades biológicas desenvolvidas durante a história do sujeito. Um exemplo desta socialidade seriam as diferentes formas de sentir dor. A atitude do sujeito diante da dor e o limiar doloroso a que ele reage seriam ligados à cultura somática de seu grupo social e à sua própria psique.

Em outro livro: *La danse de La vie*, Edward Hall faz uma análise da diferença dos ritmos entre as culturas afirmando que os ritmos temporais determinam aspectos do comportamento humano¹⁶⁰ e que culturas diferentes têm maneiras diferentes de ver o mundo. O mundo visto por uma determinada cultura pode ser bastante diferente do mundo visto por outra. Uma diferença no olhar, e no foco do olhar¹⁶¹.

Nesta rubrica podemos inserir a escuta e o ritmo interno do corpo que dança, sua percepção de espaço, o tato e o contato. Mais adiante veremos que a recepção do movimento coreográfico também é culturalmente condicionada e que um simples entrelaçar de corpos brasileiros pode ser traduzido como expressão de um ato sexual por um inglês.

A quarta rubrica apontada por David Le Breton é a expressão dos sentimentos e reúne um tipo de gestual que não poderia ser gerido separadamente da socialidade de interação, mas que diz respeito às expressões que transbordam as interações corriqueiras da existência cotidiana. O sentimento seria uma

¹⁵⁹ Segundo Le Breton: “de uma área cultural para outra, e mais frequentemente de uma classe social para outra, os atores decifram sensorialmente o mundo de maneira diferenciada” e “cada comunidade humana elabora seu próprio repertório sensorial como universo de sentido. Cada ator apropria-se do uso desse repertório de acordo com a sensibilidade e os acontecimentos que marcaram sua história pessoal” (LE BRETON, 2010, p.55).

¹⁶⁰ HALL, 1984:179

¹⁶¹ Idem, p. 184

maneira simbólica de significar certas tonalidades e relações com o outro e se comporia de uma retroalimentação entre o afeto e a expressão do afeto. Esta forma de expressão – de amor, alegria, sofrimento, pudor- também variaria de uma cultura para outra.

Talvez apenas o corpo que já teve a dança como forma de expressão pode compreender o quanto dos sentimentos individuais transbordam nos movimentos, mesmo nos mais abstratos, mas todos podem presumir que o bailarino em cena é sempre um elemento expressivo e que a transmissão de emoções sejam elas de quais ordens forem estará sempre comprometida com a expressão individual dos sentimentos daquele indivíduo.

Após estas colocações, percebe-se o quanto a cultura penetra nos corpos e aparece não só transfigurada em gestos como também atua na percepção de mundo dos indivíduos. A corporeidade está incondicionalmente misturada à cultura e é justo dizer que traços identitários, tais como a nacionalidade, podem aparecer encarnados nos indivíduos e certamente estarão implícitos no movimento dançado.

Isso nos leva a crer que corpos brasileiros podem ser gestualmente diferenciáveis. Do aprendizado educativo do gesto às interações humanas cotidianas, incluindo aí a percepção de mundo e a expressão dos sentimentos, o corpo que cresce no Brasil absorve uma cultura gestual “brasileira”. A mobilidade ou imobilidade de partes do corpo assim como a forma ou percurso do movimento no espaço, o ritmo, a postura, a simples presença em cena e o caminhar estarão inscritos e participarão ativamente da dança que este corpo é capaz de fazer.

Seria, no entanto, simplista desconsiderar dois pontos importantes: o primeiro de que não se poderá considerar “brasileiro” como uma categoria simples, mas apenas como multiplicidade. Não apenas por se tratar de um país continental com regiões culturais muito distintas, mas também por considerar que outros fatores tais como gênero, classe social e cultural incidem sobre os corpos criando muitas micro-culturas dentro do adjetivo “brasileiro”; e segundo porque

faz-se necessário apontar para as novas formas de identificação gestual, diferente das locais dos indivíduos, que vêm sendo disseminadas com a produção de uma mimese indireta que se dá através da mídia, fomentando efeito globalizante naquilo que antes era reconhecido como distintivo cultural.

A passagem de Marcel Mauss transcrita abaixo pode apontar para este mimese indireta. O antropólogo estava internado em um hospital americano, quando observou que o caminhar de suas enfermeiras tinha algo de peculiar. Observando a maneira de caminhar feminina, Mauss descobre que a forma de caminhar das mulheres no cinema americano influenciou de maneira pontual a forma de caminhar de uma geração.

“Perguntava-me onde já vira senhoritas caminharem como minhas enfermeiras. Tinha tempo para refletir sobre o assunto e, afinal, descobri que fora no cinema. Ao voltar à França observei, sobretudo em Paris, a frequência desse passo; as mocinhas eram francesas e andavam também daquela maneira. De fato, as modas do caminhar americano, graças ao cinema, começavam a chegar até nós. Era uma idéia que eu podia generalizar. A posição dos braços, das mãos caídas enquanto se anda formam uma idiosincrasia social e não simplesmente um produto de não sei que agenciamento e mecanismos permanentes puramente individuais, quase que inteiramente psíquicos”¹⁶²

Deste conhecimento de que o gesto pode ser apreendido de forma indireta, sucedem os de que as técnicas corporais bem como o gestual de interação, a expressão dos sentimentos e até mesmo a percepção de mundo podem receber influências globais através da apreensão sensorial daquilo que é transmitido por via indireta. É incontestável a disseminação de uma retórica corporal que identifica as diferentes tribos urbanas pelo mundo; é notável o quanto de novelesco há na expressão exacerbada e teatral de determinados sentimentos; e o olho impossível¹⁶³ da câmera modificou a visão e estabeleceu novos olhares em uma percepção absolutamente distinta da real/local dos humanos. Pensar a dança sob a ótica das Identidades nacionais requer que se leve em consideração a multiplicidade inserida no próprio conceito de nacional

¹⁶² MAUSS, Marcel, *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974. (p. 214)

¹⁶³ Como diz VERTOV (1991,p.256): “Eu sou o cine-olho. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim, eu me liberto para sempre da imobilidade humana”.

e este contágio indireto além dos permanentes fluxos culturais, trocas, misturas entre os povos.

Em artigo intitulado *“vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira”*¹⁶⁴, Helena Katz afirma que só se pode formular a dança brasileira como questão se o corpo que dança for trabalhado como corpomídia - um corpo que está em relação co-evolutiva com o ambiente. Em outro texto que divide com Christine Greiner¹⁶⁵, a autora esclarece este conceito ao afirmar que a Cultura encarna no corpo e que *“as informações do meio se instalam no corpo; o corpo alterado por elas continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças”*. Assim, a autora substitui o raciocínio baseado em influências pelo de uma transmissão da informação através de contaminações. Esta proposta do reconhecimento de uma co-evolução por trocas em fluxos instabilizaria a noção de cultura nacional como *“um recipiente que contém um conjunto de tradições históricas e étnicas apoiadas na transmissão”*¹⁶⁶. A autora prossegue seu pensamento descrevendo como frágil a noção da continuidade linear de tempo, pois *“um corpo que samba hoje requebra diferente do samba dançado há 40 anos, quando as relações entre carnaval e televisão não eram como agora, tampouco o contato entre morro e cidade”*¹⁶⁷. Passado, presente e futuro perdem a linearidade e é *“com o futuro que se lê o passado”*, e alerta: *“Quem se habituou a buscar definir o que seja dança brasileira com base em uma coleção de atributos para o gentílico brasileiro precisa encontrar outra maneira de lidar com a questão.”*

Katz prossegue afirmando que em dança, durante longo tempo, a educação no Brasil se deu por transmissão oral, fazendo com que tentativas de descrever o gestual brasileiro, o caráter nacional por meio da alegria, informalidade, espontaneidade, criatividade, malemolência, etc., produziram um estereótipo. O

¹⁶⁴ KATZ, 2004.

¹⁶⁵ In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, s/db. p. 90

¹⁶⁶ KATZ, 2004.

¹⁶⁷ Idem, P. 123

que guiaria este desejo de encontrar uma dança brasileira seria a concepção da existência de um caráter nacional brasileiro que estaria exposto ao mesmo tempo no corpo e na dança deste corpo. A autora lembra que a crença na existência de um caráter nacional está apoiada no pré-romantismo que fronteiriza e especifica os povos por suas tradições.

Cabe, portanto, estabelecer aqui um parâmetro fundamental: existe um repertório gestual que pode diferenciar os sujeitos de acordo com sua cultura e é possível discernir a nacionalidade de um corpo que dança, principalmente quando a mobilidade deste corpo tem a intenção de transmitir esta informação. Através da observação dos gestuais próprios de uma determinada cultura é fácil distinguir um idioma no corpo que dança. Frente ao processo de globalização em curso, questiona-se se esta especificidade nacionalizante na dança decorreria de um movimento de resistência cultural que encontraria na nacionalização do gestual coreografado uma afirmação de identidade que visa à sobrevivência diante da pasteurização de movimentos.

Gesto e dança são coisas diferentes, e distinguem-se essencialmente na intencionalidade. O movimento dançado é prescrito, determinado, burilado e não espontâneo. Embora, como já mencionado, ele possa portar gestos que cada indivíduo encarna como carga cultural, cabe ao coreógrafo transformá-los, ou não, aguçá-los ou não.

Segundo Helena Katz: *“Quando um país se reconhece num dos seus produtos artísticos isso significa que a maioria da sua população consegue se sentir, de alguma forma, representada nele”*¹⁶⁸. Com os apontamentos sobre a descrição do povo brasileiro como um povo que tem “ginga”, “malemolência”, e balanço peculiares percebe-se que pode ser reproduzida intencionalmente uma “brasilidade imaginada” gestual no movimento dançado. A pesquisa pontual sobre o material do objeto de estudos deste trabalho – O Grupo Corpo - aponta para a possibilidade de que isso venha a ser feito sem que a dança caia na armadilha da estereotipia.

¹⁶⁸ Em peça de divulgação da companhia contida no acervo do Grupo Corpo – ano 2000

Talvez porque a dança do Grupo Corpo não seja composta de colagens de pretensas brasilidades corporais, nem de simplismos rítmicos, ícones ou lugares comuns, mas por ser uma dança que utiliza o material sensível do corpo - com seus gestos, escutas, mobilidades, elementos expressivos - que vai de encontro com as danças populares brasileiras, não em sua forma final, mas em sua essência cultural e quase sonora.

A libanesa Thilda Herbillon-Moubayed, fez extensa pesquisa sobre as culturas expressas através da dança, publicada na Obra *“La danse, conscience du vivant”*. O prefácio do livro é escrito por Georges Vigarello que apresenta o trabalho da autora mencionando o fascinante paralelo traçado entre as zonas geográficas e o privilégio dado às partes do corpo em movimento. O tipo de mobilização física mudaria com as culturas, como mudariam com elas a maneira de olhar o corpo, de ler seus signos e também de privilegiar a estética e o senso de perfeição. A dança seria um dos exemplos mais marcantes disto: tudo mudaria, por exemplo, entre as danças tradicionais do Oriente e as do Ocidente: a apreciação dos movimentos, a direção do olhar, a localização da expressão, a atenção ao alto do corpo que aparece nas danças indianas, a importância ao passo e aos saltos nas danças européias, a atenção aos quadris e tronco, nas danças africanas e do Oriente- Médio. Segundo Vigarello, a obra deixa claro como certas zonas do corpo se agudizam se tornam precisas segundo a geografia de origem, assim como certo grau de sensibilidade na mobilização corporal.

Vigarello aponta ainda para uma das conclusões mais importantes de Thilda: a de como no Ocidente o corpo dançante se constituiu progressivamente, região por região: os pés foram investidos pelo movimento dançante no século XVI, as pernas no século XVII, o tronco e o conceito de corpo inteiro na primeira metade do século XX e as costas na segunda metade do século XX, o que é somado à presença sempre mais marcantes dos signos de sensibilidade

interna. Vigarello conclui que a aventura do corpo ocidental seria também a do sujeito, indivíduo em busca de suas sensações íntimas e aprofundadas¹⁶⁹.

Herbillon-Moubayed assim descreve como os corpos se mobilizam de forma diferente segundo suas culturas:

“les jambes, rien que lés jambes, glissaient, sautaient, avançaient, couraient, s’allongeaient, se haussaient, se croisaient, remuaient et bavardaient sur lés terres de L’Occident; et Le visage, face superbement animée par dès yeux élargis et des bouches épanouies, dialoguait par l’irolie la ferveur, la tristesse, l’amour, la nostalgie et l’humour, avec des bras, s’élevant, se joignant, s’étendantm s’unissant, se ployant et déployant sur les regions montagneuses et volcaniques de l’Extreme-Orient. Quand aus pays du « bassin méditerranéen oriental », ils avaient pour eux les hanches, le bassin et le torse, qui fléchisseaient s’inclinaient, s’étitarent, se cambraient, se contractaient, se dilataient et vibraient, jusqu’à l’ensorcellement de toute cette contrée ; pendant qu’en Afrique, chevilles, taille, poingnets, coudes et cou, se tordaient avec cadence et frénésie, sur le rythme envoûtant des instruments de percussion »¹⁷⁰

A partir desta citação, a autora dá continuidade à sua análise descrevendo o Extremo Oriente e o valor expressivo da face e dos braços, o Ocidente e a importância das pernas, os países mediterrâneos orientais e o valor expressivo do da região mediana do corpo, as vias respiratórias e a coluna vertebral, passando pelo tórax e plexo solar, o abdômen; a África, aonde a dança habitaria o corpo inteiro. Segundo a autora, a hipótese central de sua obra seria a de que o corpo é repartido em regiões corporais conscientes e inconscientes. A estrutura técnica da dança favoreceria a evolução da conscientização das partes de acordo com o uso em diferentes lugares do planeta. A esta hipótese segue-se que o corpo é repartido em regiões corporais dançantes e não dançantes e as modalidades destas repartições diferem de um ambiente geocultural para outro.

A autora estuda ainda exemplos de interculturalidade na dança. A Espanha, por exemplo, teria feito em suas danças uma mistura dos movimentos concêntricos da dança oriental: braços envolvendo o torso, corpos encurvados

¹⁶⁹ In HERBILLON-MOUBAYED, p. 11

¹⁷⁰ Idem, p. 23

sobre si mesmo, joelhos juntos e esticados e dos movimentos excêntricos do Ocidente: braços e pernas que se desenvolvem liberando o torso para projetar o tórax, passando pelo *en dehors* (posição aberta) se dilatando e abrindo sobre o espaço. Outro exemplo de interculturalidade na dança seria o jazz dos negros americanos que teria aparecido em torno de 1900 e se diferenciaria da dança africana pelo desenvolvimento mais acentuado da melodia e da harmonia – elementos da música que serão desenvolvidos na dança. O ‘Hot’ ou o ‘swing’ demandariam uma execução ou elemento rítmico que lhes teria ficado preponderante¹⁷¹.

HERBILLON-MOUBAYED¹⁷² menciona ainda que: comparando um conjunto iconográfico relativo às danças estudadas, pode-se ver que as partes nuas ou descobertas são exatamente as mesmas aonde se aplica o discurso técnico de dança daquela cultura e que as partes cobertas seriam exatamente aquelas nas quais a técnica de dança não incide. O que dizer então das assistas brasileiras? A mesma pluralidade que compôs a cultura brasileira pode ser vista nas danças populares. O frevo que é herdeiro da capoeira negra, o xote que seria oriundo de uma dança de salão escocesa, o samba que é herdeiro do lundu, o baião que nasceu do maracatu e do fado, as danças folclóricas do sul do país que arremedam características das danças pastoris europeias, um pouco italianas, um pouco alemãs. Múltiplas heranças que fazem das danças populares brasileiras um infundável território de interculturalidade. Seria justo dizer que se em cada região geográfica há o privilegio de uma zona corporal nos movimentos, o hibridismo cultural deu às danças brasileiras a possibilidade do movimento total. Sob esta ótica poder-se-ia questionar se é realmente lenda ou exagero dizer que o brasileiro “dança com o corpo inteiro”.

Além da pluralidade e interculturalidade nas danças populares, à dança cênica acrescentem-se as novas colonizações¹⁷³ das técnicas europeias e americanas

¹⁷¹ Idem, p.81

¹⁷² Idem, p. 135

¹⁷³ Segundo HERBILLON-MOUBAYED, O impacto da interculturalidade na elaboração estruturada do corpo dançante poderia encontrar respostas em duas observações de Eugenio Barba: A primeira observação de Barba é a de que se existe uma espécie de técnica de corpo integrada a uma cultura ou sociedade, isso não significa que esta técnica não possa mudar sob efeito de mutações internas ou de importações. Deste ponto de vista, o estudo da

e teremos um corpo multiplamente afetado. Afetado em sua própria cultura híbrida que lhe descobre e coloca em movimentos livres concêntricos e excêntricos, ondulares e rastejantes, saltados e circulares, os membros, troncos e cabeças; re-afetado e re-colonizado pela verticalidade da dança clássica, pela busca do chão moderna e pelos vãos nas buscas de impossibilidades contemporâneas. Da expressão corporal latina ao minimalismo das performances que inauguraram o contemporâneo da dança mundial, tudo pode ser visto no corpo da dança cênica brasileira. Aos coreógrafos que lhes põem as mãos poderia ser dito que esse é um corpo permissivo, no melhor dos sentidos. Um corpo absolutamente móvel.

O que se verá a seguir é que a busca por um bailado nacional que tomou conta do ideário político e artístico brasileiro na terceira década do século XX, não levaria em conta este corpo híbrido nem a sua cultura gestual, mas tentaria colar adereços de brasilidade sobre um corpo clássico. Apenas no fim do século a corporeidade brasileira encontraria tradução para a dança cênica, através da lenta e gradual elaboração de uma linguagem coreográfica que realizaria o sonho antropofágico modernista: A construção de uma dança a partir da deglutição das técnicas de dança européias, transfiguradas a partir dos movimentos populares e absolutamente afinadas com o seu tempo. Uma dança capaz de ser reverenciada, por onde quer que passe, como dança “inconfundivelmente brasileira”.

difusão das técnicas européias em um meio colonial, seria de maior interesse. A segunda observação é a de que o uso social do nosso corpo é necessariamente produto de uma cultura. Para se desprender disso, o ator deveria fatalmente se dirigir a uma nova forma de cultura e sofrer a colonização. Seria justamente esta passagem que o faria descobrir sua própria via, sua própria independência e sua própria eloquência física. Os exercícios de treinamento representariam uma segunda colonização. (2005: 82).

5.2- DANÇA E IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA

A história da dança cênica brasileira não fugiria da “obsessão local” em buscar por uma diferenciação nacionalizante. Talvez pela mesma “ambigüidade fundamental” mencionada por Candido - uma vez que a dança no Brasil foi desde sempre hiper colonizada por técnicas importadas; historicamente subdesenvolvida por falta de fomento e de tradição no ensino; refém de estéticas ditadas de fora. Aliando-se isso ao fato de que desde a Independência do país, as questões identitárias brasileiras sempre estiveram ligadas às questões corporais – seja nas teorias racistas do século XIX, seja na exaltação da mestiçagem posterior – seria justo alegar que a corporeidade sempre foi questão *sine qua non* no conceito de brasilidade: o corpo brasileiro como alicerce dos ícones identitários exportados e re-importados. Sendo a dança a arte que tem no corpo sua matéria sensível, tela, instrumento, seria inevitável que se tornasse promessa de uma representação ímpar desta tão almejada identidade.

Veremos a seguir como, desde a primeira década do século XX, a dança tornou-se um forte reduto identitário, e como o Brasil foi visto de fora como um “país dançante”, fazendo com que o reflexo deste espelho retroalimentasse a busca por uma dança nacional brasileira. Na dança cênica a nacionalização talvez tenha sido um dos meios encontrados de sobrevivência nos palcos internos e externos.

Para contar a história desta construção, nos deteremos novamente a três períodos históricos que terão pontual importância na análise do objeto de estudo desta pesquisa: a febre do Maxixe em Paris ainda na primeira década do século XX; o empreendimento político cultural da busca por um bailado nacional nas décadas de 1930 e 1940; e a revisão artística do conceito de nacionalidade na dança na década de 1970, momento histórico de fundação do Grupo Corpo. Será visto que em todos estes momentos, a busca por uma dança nacional brasileira teve a forte influência da idéia de “estilização” ou de

“nivelamento artístico” e o quanto a técnica acadêmica clássica serviu de base para a transformação e nacionalização da dança cênica. Como exemplos mais significativos para este trabalho dos três momentos, serão apontadas as apresentações do casal Duque e Maria Lina, em Paris, na década de 1910, o desenvolvimento da pesquisa de Eros Volússia nas décadas de 1930 e 1940 e a trajetória do Ballet Staging na década de 1970.

Pensar a brasilidade na dança só fará sentido daqui em diante se considerarmos esta brasilidade como imaginada. Influências culturais no corpo transformadas em ícones, exportadas e reimportadas, compuseram um repertório de movimentos que passou a ser identificado como “autenticamente brasileiro”. Para isso, levaremos em consideração o alerta de Helena Katz: *“Corpos subordinados tendem a não perceber até onde assimilam uma fetichização de si mesmos, ignorando que aceitam como um antídoto à mesmerização transnacional uma caricatura de si mesmos”*¹⁷⁴

5.2.1-INÍCIO DO SÉCULO XX- O TANGO BRASILEIRO ENCANTA PARIS

Na primeira década do século XX, encontram-se notícias de uma Paris seduzida pela “Dança Brasileira”. O Maxixe dançado pelo casal Duque e Maria Lina transformou-se em assunto da imprensa internacional, causando grande mobilização de diversos setores da sociedade e compondo um registro histórico da chegada de uma suposta dança nacional genuinamente brasileira na Europa. A pesquisadora Monica Velloso¹⁷⁵ partirá deste acontecimento para buscar explicações para aquilo que denomina uma *“sensibilidade modernista brasileira centrada no corpo”*. Segundo a autora, a polêmica gerada por este acontecimento e a dinâmica da comunicação implicada nele apontam para a construção de uma comunidade imaginada brasileira, que teria no corpo seu forte referencial. Monica Velloso afirma que na modernidade, a dança torna-se

¹⁷⁴ KATZ, 2004: 127.

¹⁷⁵ VELLOSO, 2007

um ícone da brasilidade e que através dela o Brasil passaria a transitar no cenário internacional. Para a autora: *“Fortemente estruturada em torno de matrizes orais, gestuais e sonoro-auditivas, a cultura brasileira encontra no corpo, rica densidade histórica”*.¹⁷⁶

Segundo Luiz Carlos Saroldi¹⁷⁷, o Maxixe seria *“fruto da fusão da habanera e da polca européias com o africano lundu – uma dança canção, com meneios e umbigadas, tendo por tema a sedução”*. Seu berço teria sido a Cidade Nova (ou pequena África) no Rio de Janeiro. Suas características eram a *“rotação completa das ancas”* que *“implicava a libertação da pélvis, essencial ao encaixe perfeito do par”*. Com isso, segundo o autor: *“o eixo corporal dos dançarinos exibia uma revolucionária mobilidade, tanto horizontal quanto vertical, bem diversa do formalismo hierático da valsa, ou das ingênuas brincadeiras dançantes propostas pela quadrilha”*. O autor observa ainda que *“a coreografia do maxixe implicava pela primeira vez a aceitação de um fato até então reprimido por anquinhas, casacas e espartilhos: a existência no corpo humano das chamadas ‘partes baixas’, representadas pelo ventre, genitais e nádegas.”*

A recepção efusiva do Maxixe em Paris talvez se deva a dois fatos: o primeiro é o de que desde o século XIX, havia uma cultura de experimentação e recepção de danças nacionais na Europa, seja nas pistas dos bailes públicos ou nos palcos das Óperas. Cidadãos comuns e bailarinos tomavam aulas com “nativos” em busca de uma autenticidade na execução para exibição nos bailes ou para execução nos palcos. O balé romântico alimentou-se destas danças características que por sua vez modificaram e enriqueceram a técnica de dança clássica. Segundo Monica Velloso¹⁷⁸, Paris também contaria na ocasião com *“uma vanguarda artística interessada na antropologia e pesquisa de outras formas culturais”*. O grupo mostrar-se-ia atento, sobretudo, às tradições

¹⁷⁶ VELLOSO, 2007.

¹⁷⁷ Apud PEREIRA, 2003:163.

¹⁷⁸ VELLOSO, 2007

oriundas da África. Tal interesse, segundo a autora, envolvia também as classes médias.

O segundo fato é que Paris recebeu um Maxixe “civilizado”. A dança exibida por Duque nos palcos de Paris sofrera algumas adaptações – ou estilizações. Segundo Jota Efegê¹⁷⁹, com o intuito de adequá-la aos palcos, Duque teria amenizado o teor sensual da dança transformando-a em algo mais contido. Monica Velloso¹⁸⁰ também aponta para outros fatores que podem ter influído na boa recepção do casal: o fato de que eram brancos, vestiam-se com trajes civilizados, Duque além de chamar-se “duque” tinha nível superior. Para a autora: *“tal interpretação (‘europeização do maxixe’) se faz acompanhar, fatalmente, pela tese da ‘depuração do popular e da africanidade’*, e prossegue afirmando que: *“Sabemos o quanto é simplificadora tal chave explicativa, sustentada a partir do binômio civilização versus barbárie.”*

No decorrer deste capítulo veremos o quanto esta idéia de civilização do corpo primitivo pautou as subseqüentes tentativas de produzir uma dança nacional brasileira a partir de elementos populares. Em toda a história posterior – e até a contemporaneidade- a idéia de transformar o popular, a partir do erudito, seria imperiosa na produção da dança cênica que se pretendesse “brasileira”. Debates entre os preservacionistas do popular e os formalistas do erudito seriam constantes na análise e crítica das obras, em uma discussão infinita e de pouca pertinência uma vez que tanto as danças populares quanto as técnicas eruditas já teriam raízes múltiplas e “pureza” duvidosa.

Para VELLOSO (2007), a reinvenção do Maxixe começaria com sua renomeação. Também chamado de “tango brasileiro”- aproveitando o sucesso do tango argentino em Paris - a dança parecia polida para ser recebida em um cenário no qual suas raízes populares não seriam plenamente aceitas por serem *“consideradas incompatíveis com o cenário da modernidade”*. Para diferenciá-la do tango argentino, Maria Lina afirmava que o Maxixe dançado

¹⁷⁹ Apud PEREIRA, 2003: 165

¹⁸⁰ VELLOSO, 2007.

por ela teria *“todas as marcas da cultura brasileira”*, mas segundo Monica Velloso, outros trechos desta mesma conferência proferida pela dançarina no Teatro Fênix em 1914, *“poderiam reforçar a tese da europeização da cultura brasileira: a denominação do maxixe como ‘tango brasileiro’ (desvinculado das suas origens africanas), a desqualificação dos bailes populares e o paradigma de Paris como matriz civilizadora”*. Para a autora:

“A comparação entre o brasileiro e o argentino efetua-se através da distinção coreográfica; é o corpo que imprime comportamento e forma de ser, traduzindo-os em movimentos. (...) Nesse imaginário, destaca-se uma idéia: o brasileiro dançaria com todo o corpo, enquanto o argentino mobilizaria, apenas, uma parte dele: as pernas. (...) A brasilidade se expressa, de forma contundente, através do corpo. Daí resultariam os tipos: brejeiro, esperto, dolente, gracioso e, sobretudo, sensual¹⁸¹.”

É precisamente sobre este conjunto de adjetivos que comporia o conceito de brasilidade que versa este trabalho. A idéia de que o brasileiro “dança com o corpo todo” pode ser endossada pelas ciências humanas que estudam o trânsito da cultura no gesto. Como visto no capítulo anterior, é forte a influência cultural no corpo e como visto neste capítulo, *“Corpos subordinados tendem a não perceber até onde assimilam uma fetichização de si mesmos, ignorando que aceitam como um antídoto à mesmerização transnacional uma caricatura de si mesmos”*¹⁸², portanto, a invenção desta brasilidade corporal ainda no início do século XX, pode ser vista como a matriz dos desdobramentos seguintes, sejam Modernos ou estadonovistas, sejam setentistas ou contemporâneos. A brasilidade corporal e coreográfica que é lida dentro e fora do país nos trabalhos do Grupo Corpo está diretamente pautada nesta matriz.

Outro ponto importante a ser levantado desde já é o papel da imprensa nacional e internacional na invenção e divulgação desta corporeidade imaginada brasileira. Novamente segundo Velloso (2007): *“É a dinâmica da*

¹⁸¹ VELLOSO, 2007

¹⁸² KATZ, 2004.

comunicação que molda o acontecimento. A sua forma e expressão, organização e divulgação articula-se a traços do imaginário social que se deseja realçar. A polémica sobre o maxixe circunscreve-se a esse quadro: o de criação de uma ‘comunidade imaginária brasileira’, centrada no corpo.” Para a autora: “é com a dança do maxixe que o imaginário de um corpo brasileiro, de natureza dançante, começaria a ser sistematizado.”

5.2.2- DÉCADAS DE 1930 E 1940- EM BUSCA DE UM BAILADO NACIONAL BRASILEIRO

“É curioso constatar que jamais o brasileiro não tivesse a idéia de inventar pelo menos um bailado, se referindo historicamente a ele, aos seus fastos, glórias e tradições. Nem as tragédias da colonização que durou quase dois séculos, nem os dramas da catequese, nem a própria volúpia aventureira do bandeirismo, coincidindo tanto com a instabilidade viageira da gente nacional (...) nem mesmo a guerra do Paraguai que venceu fundo a memória coletiva e até agora freqüenta o nosso verso cantado: nenhuma dança dramática celebra esses feitos.” (Mario de Andrade) ¹⁸³.

Mário de Andrade ao publicar, em 1934, seu tratado sobre as Danças Dramáticas do Brasil - resultante de sua pesquisa etnográfica feita na década de 1920 nas regiões norte e nordeste do país¹⁸⁴-, queixava-se do fato de que as danças nacionais reproduzissem as origens dos povos que aqui desembarcaram, mas que não se fizesse uma dança que contasse a história do povo brasileiro. Segundo o autor, as danças folclóricas brasileiras proviriam, sem exceção, de três origens possíveis: os costumes dos cortejos – das tradições profanas cristãs, procissões católicas com folias de índios, pretos e brancos, da realeza africana, e das tradições Janeiras e Maias –; Os Vilhancicos¹⁸⁵ religiosos e os brinquedos populares ibéricos celebrando lutas

¹⁸³ ANDRADE, Mario. *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins Editora, Sd. p. 21

¹⁸⁴ Idem

¹⁸⁵ Origem galego- portuguesa - cantigas a solo e refrão coral, cantadas por populares encarnando pastores, nas representações da Natividade.

entre cristãos e mouros.

Esta necessidade em inventar bailados que contassem a história do país ou que representassem o Brasil do ponto de vista estético, pautou as criações coreográficas das décadas que se seguiram ao Movimento Modernista. No palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro entre as décadas de 1930 e 1940, puderam ser vistas várias tentativas coreográficas de representar o nacional, a partir de temas e representações coreográficas daquilo que se supunha ser a cultura indígena, africana e também regionalista. Sobre música composta por autores brasileiros, coreógrafos - quase sempre estrangeiros - buscavam através da mistura entre o acadêmico e o popular, construir uma dança que pudesse ser reconhecida como legitimamente brasileira: um bailado nacional.

Roberto Pereira introduz sua pesquisa sobre a formação do balé brasileiro, tomando como ponto de partida a abertura da primeira Escola Oficial de Bailados no Brasil, em 1927, sob os cuidados da Russa Maria Olenewa. Este ponto será escolhido pelo autor, porque embora desde o século XIX o Brasil recebesse espetáculos de dança de artistas estrangeiros, é a partir deste fato, que o *“sentido de formação de uma idéia de balé começa a se delinear no país”*¹⁸⁶, com corpo de baile oficial que ali seria formado.

Para Pereira, a partir daí a história da dança brasileira teria se utilizado da concepção Romântica para a elaboração de um bailado nacional. O autor aponta para o século XIX, com seus ideais Românticos, como o período no qual surgiu a necessidade de representar o nacional na dança. A dança no Brasil teria feito uso desta concepção e compactuado com este ideal principalmente desde a década de 1920, - intensificando-se na década de 1930 - quando começou a busca por um bailado nacional, utilizando a base de uma técnica de balé clássico importada para agregar elementos de nacionalidade. Segundo Helena Katz, a possibilidade de vir a dançar com um caráter nacional estaria desde então vinculada à aquisição de uma habilidade universal, que

¹⁸⁶ PEREIRA, 2003: 91

seria localmente adaptada¹⁸⁷. O balé clássico seria o eleito pano de fundo para receber elementos decorativos nacionais, atuando como uma técnica universalizante capaz de atender e preparar corpos diversos e passando a ser uma espécie de passaporte que garantiria a participação desta dança no mundo.

É importante notar que os autores lembram que a própria elaboração de um corolário da técnica de balé clássico é difusa; um pouco russa, um pouco francesa, italiana, dinamarquesa. Cabe então o questionamento: se como afirma Katz: “*corpo é corpomídia, tudo o que a ele é oferecido como informação necessariamente negocia com as informações que já o constituem como corpo*”¹⁸⁸, esta técnica não se desenvolveria de diferentes maneiras em corpos que já contém uma aculturação local.

Em *A Formação do Balé Brasileiro*¹⁸⁹, Roberto Pereira busca o conceito introduzido por Janina Pudelek de força centrípeta e centrífuga que atuariam sobre a nacionalização na dança. A força centrípeta seria exercida no sentido de puxar a dança para um centro técnico universal do balé clássico e a força centrífuga agregaria a variedade dos nacionalismos a esta técnica clássica nos países em que estava sendo introduzida¹⁹⁰.

Em uma minuciosa pesquisa histórica, o autor relata como o desejo de um bailado nacional brasileiro foi desenvolvido no decorrer das décadas de 1930 e 1940, levantando o histórico das temporadas do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, além de abordar os espetáculos que aconteciam no teatro de revista. O autor admite e utiliza a idéia de uma antropofagia das danças nacionais e técnica clássica, e aponta para a incidência destas forças centrípeta e centrífuga que teriam no Theatro Municipal e na técnica clássica,

¹⁸⁷ KATZ, 2004:125

¹⁸⁸ Idem, p. 126

¹⁸⁹ PEREIRA, 2003:83.

¹⁹⁰ É importante notar que a data de chegada da Técnica de Balé Clássico no Brasil é relacionada com a instauração do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. No entanto, segundo Mariana Monteiro, esquece-se que há mais de 3 séculos a Europa renascentista já exportava festas político religiosas e espetáculos para suas colônias fazendo com que “*aquilo que tem sido considerado o ethos próprio de uma elite cortesã*” “também atinja “*na nova situação gerada pela empresa colonialista, a plebe, os camponeses, os artesãos e os escravos, sem falar nos índios e nos alforriados*” In: PEREIRA e SOTER, db. p.174

seu referencial de centro.

O balé clássico nasceu na Itália no século XV. Como toda a Arte produzida no Quattrocento, influenciou a Renascença francesa e dali expandiu-se para o mundo a partir do século XVII, tornando-se uma arte conhecida mundialmente antes do século XX. Nascida como arte cortesã, tratava-se inicialmente de uma ação dramática de adulação ao Rei, em forma de baile. Aos poucos, a dança passa a integrar a etiqueta das cortes européias e segundo Mariana Monteiro¹⁹¹ chega às colônias através da pedagogia jesuítica como forma de educar corpos, introduzida em um projeto teológico-político.

A mesma autora afirma que apesar disso, quando se conta a história do balé no Novo Mundo parece que ele só chegou nos séculos XIX, XX, com a passagem das companhias européias ou a chegada de professores estrangeiros, sendo esquecido o fato de que o contexto do aparecimento do balé na Europa renascentista possuía outra face: *“no interior da qual manifestavam-se formas baléticas que também lançavam raízes em terras de além-mar, recém descobertas, a serviço de um projeto ideológico solidário com a empreitada colonizadora¹⁹²”*. A autora menciona, por exemplo, que *“as coroações dos reis Congos, as danças de lutas, tanto quanto, mais tarde, as contradanças, correspondem a um padrão retórico dos séculos XV, XVI, XVII, contemporâneo e articulado aos padrões do balé de cômte”* Esta retórica funcionaria nas colônias como *“propaganda político-teológica dirigida às massas e como instrumento de catequese.”¹⁹³*

É importante notar o quanto de mestiçagens e contaminações estamos falando aqui: o balé, que em seu período romântico alimentou-se de diferentes danças nacionais, chega no início do século XX ao Brasil para formar escola. A busca por um bailado nacional faz este balé se re-miscigenar com as danças populares. Estas danças populares, por sua vez - que já continham traços do

¹⁹¹ In PEREIRA e SOTER, s/d, p. 172

¹⁹² Idem p. 173

¹⁹³ Idem p. 175

balé de corte europeu-, tomam o corpo do balé como centro estetizador para aparecerem em cena transfiguradas ou traduzidas em brasileiro.

Ao relatar a empreitada nas décadas de 1930 e 1940 de construir uma dança que se reconhecesse brasileira, Roberto Pereira menciona que no Teatro Municipal do Rio de Janeiro o mito fundacional utilizado foi inicialmente o indígena. Assim, a dança repetia o feito em meados do século XIX da Literatura Indianista e elegia seu herói fundamental. Segundo Pereira: *“a exploração do elemento indígena parecia ser talvez o único recurso possível naquele momento, pois nele, existia a possibilidade de aliar o mito do original com a possibilidade de uma dança 'nacional', dos fatores tão caros à estética romântica”* Para o autor: *“O balé brasileiro parece que necessitou revestir-se de balé romântico para escrever sua história. Só assim poderia garantir sua tradição, sua continuidade, seus desdobramentos”*¹⁹⁴

Como exemplo da forte inspiração indianista pode-se citar os trabalhos coreografados para a Escola Oficial de Bailados ou para o Corpo de Baile do Teatro Municipal: em 1930: *“A Libertação de Pery”*; em 1934: *“Jurupary”*, *“Imbapara”* e *“Amazonas”*; em 1937: *“Ondinas”* da ópera Iracema de João Otaviano; em 1940: *Alvorada do Brasil*¹⁹⁵.

As poucas exceções estariam em 1932 com *“Noite de Festa no Arraial”* - no qual o regionalismo aparece como nacionalidade da mesma maneira como aconteceria nas demais artes e literatura, e em 1939 com *“Maracatu do Chico Rei”* com música de Francisco Mignone e coreografia de Maria Olenewa que seria a primeira tentativa de incluir a cultura negra no corpo do bailado nacional. A presença deste trabalho em um ambiente aonde anteriormente brasilidade se traduzia quase exclusivamente em temas indígenas, retratava a influência do movimento Modernista na dança e denota o ambiente povoado

¹⁹⁴ PEREIRA, 2003: 125

¹⁹⁵ Nos clubes aonde moças da sociedade carioca aprendiam dança com o casal formado pelo russo Pierre Michailowsky e a francesa Vera Grabinska, o motivo indianista também aparecia como, por exemplo, em *“Festa Indiana”* de 1928 onde se almejava uma *“encenação do folclore indígena do Brasil, da arte nativa índia”*

de perguntas sobre questão nacional e sobre identidade e mestiçagem¹⁹⁶.

O balé imerso neste ambiente se deparava com a tarefa que localizava no corpo do brasileiro: *“um lugar de possíveis respostas para um nacionalismo que ia ganhando outros tons, principalmente na ideologia varguista que se instaurava”*¹⁹⁷. A política cultural do Estado Novo é apontada por Roberto Pereira como uma das principais fomentadoras desta busca da brasilidade na dança, visando à produção de uma nova estética, menos importada e mais autêntica.

PEREIRA menciona ainda que a questão da inautenticidade da arte brasileira toma perfil peculiar no balé, já que *“as idéias de nacional, estrangeiro, original e cópia ganham, literalmente um corpo”*¹⁹⁸. É importante compreender que nesta ocasião, o que se entendia – quase unanimemente - como possibilidade de composição de uma dança nacional, era o cruzamento das danças populares com a dança clássica. Veremos a seguir que esta fórmula perdura de alguma maneira até a década de 1970 e reflete de maneira decisiva na composição da linguagem corporal desenvolvida pelo Grupo Corpo.

Para Roberto Pereira deve-se levar também em consideração que os mesmos bailarinos – e coreógrafos - atuavam no Municipal e no Teatro de Revista, intensificando as influências mútuas entre os dois lugares, do popular e do erudito, e fazendo com que a relação entre estas duas instâncias ganhasse contornos interessantes, pois quando se trata de dança, é no corpo que se dá este trânsito de informações. Para o autor, neste caso, havia mais do que convivência ou interpenetrações: *“havia contaminações”*, pois neste momento da história, as danças populares se dissolviam em corpos treinados através de técnica clássica e vice-versa. A estética do balé clássico ajudava a compor a

¹⁹⁶ Sobre a importância da questão da mestiçagem nos anos 1930, segundo SCHWARCZ, *“era a cultura mestiça que nos anos 1930 despontava como representação oficial da nação. Na verdade, no Brasil dessa época, dois grandes núcleos aglutinaram conteúdos particulares de nacionalidade: o nacional popular e sobretudo a mestiçagem, não tanto biológica como cada vez mais cultural. Enfim, era a cor que passava a associar uma imagem estética a uma apreciação moral e também cultural. Nesta perspectiva, o país se apresentaria como uma mescla, onde a cor – mais do que a raça- constituiria um elemento explicativo fundamental”* (SCHWARCZ, 1999: 102)

¹⁹⁷ PEREIRA, 2003:138.

¹⁹⁸ Idem, p.87

cena do teatro de revista e assim, afetando-se mutuamente as duas forças compunham o quadro da dança nacional e *“no meio do caminho, um corpo ao mesmo tempo estrangeiro e carioca intentava funcionar como um canal de mão dupla¹⁹⁹”*.

Citando o livro *A dança e a escola de ballet*, de autoria de Pierre Michailowsky – que com sua esposa Vera Grabinska era responsável pelo ensino de dança para jovens nos clubes do Rio de Janeiro-, Roberto Pereira aponta para a idéia de dança nacional em vigor naquele momento histórico, na qual a dança característica –popular- nacional era vista como *“a manifestação mais lídima e expressiva de um povo”* ou *“o verdadeiro espelho da alma popular”*, que refletiria *“a alma, o caráter, o temperamento de um povo”*. A dança característica teria *“um cunho histórico-nacional, os traços peculiares a cada nacionalidade, servindo de documentação histórica dos povos”*. Enquanto a dança clássica seria vista como *“a expressão da poesia dançante”*, sendo *“abstrata, poética, simbólica”*, a dança característica seria *“viva, histórica, telúrica.”*

Para Michailowsky, a mistura entre estes dois gêneros daria origem ao bailado nacional, mas para isso, a dança popular deveria sofrer a estilização da técnica acadêmica, cruzamento assim justificado: *“a dança popular para ser apresentada no palco, deve possuir a qualidade de dança artística, isto é, passar pelo prisma da arte da dança”*. Para o autor, *“estilizar a dança popular é representar o estilo próprio, característico desta dança”*. Isso seria possível da seguinte maneira: *“conservando intacta a índole da dança, todos os passos técnicos devem ser recriados na bigorna mágica da arte, para revelar a dança popular não como uma ‘deformação²⁰⁰’ mas na sua perfeição artística capaz de provocar sensações estéticas nos espectadores”*. O autor prossegue afirmando que *“só assim, a técnica da dança folclórica será transformada numa revelação artística da dança cênica. Baseada na arte primitiva popular, a dança artística*

199 Apud PEREIRA, 2003. p. 101-103

²⁰⁰ Deformação aqui tem o sentido de transformação. Para o autor, as danças características seriam adaptações populares da dança acadêmica.

*brasileira deve evocar nas suas evoluções plástico-ritmicas a própria psique do povo*²⁰¹”.

Para realizar esta tarefa de mão dupla – estilizar a dança popular e transformar a dança clássica em brasileira, através de movimentos característicos- surge no cenário nacional Eros Volússia. A bailarina que aparece como ícone e precursora desta dança brasileira chegou a ser chamada de “criadora do bailado nacional”.

Eros Volusia nasceu em 1914, filha de Rodolpho e Gilka Machado, poetas brasileiros. Estudou balé clássico durante quatro anos na Escola oficial de bailado com Maria Olenewa e assim como Isadora Duncan²⁰², decidiu ainda bem cedo, criar sua própria dança, pois, como alegou posteriormente em sua biografia: *“seria absurdo cultivar uma arte de expressão internacional, quando toda uma raça esperava de meu corpo a realização de sua alma*²⁰³”. A bailarina dizia-se fruto autêntico da miscigenação, afirmando que dera seus primeiros passos de dança na macumba em frente de casa aos quatro anos de idade. A pesquisa coreográfica de Eros buscava a representação de uma dança legitimamente brasileira e foi continuamente fomentada pelo governo brasileiro, através do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. O resultado das pesquisas e trabalhos de Eros seria segundo Cassia Navas²⁰⁴, um conjunto de peças nas quais unia o exótico das danças da terra com suas qualidades como bailarina em espetáculos semelhantes aos de Vaudeville.

Eros gostava de dizer-se mestiça, no corpo e na alma. Em 1937 apresentou-se no Municipal em uma noite totalmente dedicada à música brasileira. No programa constavam as coreografias: *“Yara”* e *“Iracema”* – sobre a temática indianista -; *“Peneirando Fubá”* e *“Sertaneja”*– sobre as danças dos sertões-; *“Lundu”*, *“No Terreiro da Umbanda”*, *“Banzo”* e *“Carnaval na Praça Onze”* – das heranças negras-; e *“Cascavelando”*, e *“Caterê”* de origens mistas. Como se

²⁰¹ Apud PEREIRA, 2003:102

²⁰² Mas divergindo desta no que diz respeito ao uso da técnica de dança clássica. Eros Volusia afirmava a necessidade deste aprendizado na formação do bailarino.

²⁰³ Apud PEREIRA, 2003: 177.

²⁰⁴ NAVAS, 1994:38

vê, a mestiçagem era não só um anúncio de si mesma, mas aparecia em suas criações que pretendiam abranger o Brasil em suas diferentes origens culturais.

Em 1939, a revista *O Cruzeiro* referia-se a ela como “a dançarina mais brasileira que o Brasil já produziu”²⁰⁵. Foi a primeira brasileira a estampar a capa da revista *Life* de setembro de 1941²⁰⁶ e o texto que apresentava a bailarina dizia “o sangue das três raças dominantes no Brasil – português, índio e negro- corre nas veias da jovem e flexível Eros Volusia.” (...) “Algumas vezes, Eros apresenta-se em cassinos do Rio, mas ela está mais interessada em seu trabalho junto ao Ministério da Educação do Brasil, que a comissionou para criar um balé nativo”²⁰⁷. Segundo Roberto Pereira, assim como Carmem Miranda (que a antecedeu), Eros levava o samba e o jeitinho brasileiro para “fazer festa em terras americanas”²⁰⁸.

Em 1939, Mario de Andrade publicaria no Estado de São Paulo um texto sobre a bailarina no qual dizia:

*“Eros Volusia é essencialmente uma bailarina brasileira, uma expressão nacional de bailado, e este é o seu grande mérito, que ninguém poderá lhe tirar. Foi ela a primeira a tentar sistematicamente a utilização artística da nossa mímica coreográfica popular, e a transpor sambas, maxixes, maracatus, danças místicas de candomblé, e até mesmo ameríndias para o plano da coreografia erudita”*²⁰⁹

Eros chegou a ocupar o posto de primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, cargo que dividia com outras colegas – clássicas - mas que era ocupado por ela para que fizesse seu trabalho de dança nacional. Em 1939 foi nomeada diretora do Curso de Ballet do Serviço Nacional de Teatro que viria a funcionar no Teatro Ginástico. Suas pesquisas etnográficas sobre danças populares brasileiras também foram financiadas pelo governo. Considerando as colocações feitas no capítulo sobre identidade nacional brasileira, é interessante perceber o quanto o percurso estético-político brasileiro se repete

²⁰⁵ PEREIRA, 2004. P. 43

²⁰⁶ - Referência in PEREIRA, 2004, P. 50

²⁰⁷ Idem p. 50

²⁰⁸ Idem p. 55

²⁰⁹ Idem, p.127

neste corpo específico de Eros Volusia. Um corpo que não seria suficientemente codificado pela técnica clássica, mas que também não abriria mão de seu poder estetizante, parecia o material perfeito para o desenvolvimento de uma antropofagia no movimento. O ideal Modernista da década de 1920 poderia ter encontrado seu corpo na dança e a política estadonovista absorveria este corpo, como fez com os demais artistas e intelectuais para utilizá-lo em seu projeto nacionalista.

Para Roberto Pereira a idéia da bailarina sobre o que seria o bailado brasileiro era a de que *“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 uma criação que necessitava do corpo de um bailarino preparado, ou seja, do corpo de um bailarino clássico²¹⁰”*. Esta lapidação – ou estilização - remete, segundo Pereira, aos conceitos de nivelamento e desnivelamento²¹¹ utilizados por Mario de Andrade em suas análises musicais, mas para o autor, como o corpo de Eros Volúcia não recebera suficiente treinamento em balé clássico, e como este aprendizado se deu paralelamente ao seu interesse pelas danças populares, talvez não houvesse uma técnica base sobre a qual o popular se inscrevesse, mas: *“um ziguezague entre os dois processos tanto de nivelamento quanto de desnivelamento estético”*. Neste caso, *“o que poderia existir, sim, eram vetores que apontavam simultaneamente para aprendizagens de movimentos a um só tempo²¹²”*. O autor conclui que as forças centrípeta e centrífuga incidentes da dança se anulariam no corpo de Eros Volusia.

²¹⁰ PEREIRA, 2003: 189

²¹¹ Segundo Gilda de Mello e Souza (apud PEREIRA, 2003:197) *“chama-se de ‘nivelamento estético’ ao fenômeno de ascensão de um gênero inferior a um nível superior de arte culta e o ‘desnivelamento estético’ consiste no processo contrário, quando é o povo que aprende e adora a melodia erudita”*

²¹² PEREIRA, 2003:200

5.2.3- DÉCADA DE 1970 – UM BRASIL CALADO PELA CENSURA BUSCA IDENTIDADE NO CORPO QUE DANÇA

Outro período da dança brasileira que interessa considerar, no contexto deste trabalho, são as produções da década de 1970, momento da fundação de algumas companhias importantes no cenário nacional e, sobretudo o momento no qual a modernidade na dança entra fortemente em cena no país. Por modernidade na dança entende-se o uso das novas técnicas que começaram a ser geradas no início do século XX na Europa e EUA e que se afirmaram entre as décadas de 1920 e 1960 a partir das obras de Isadora Duncan, Ted Shawn e Ruth Saint-Denis, Martha Graham, Mary Wigman e Doris Humphrey, entre outros. Desembarcaram no Brasil trazidas por aqueles que seriam os precursores do desenvolvimento desta nova linguagem no país tais como Nina Verchinina e Renée Gumiel, e fizeram celeiro nas grandes cidades principalmente no eixo Rio - São Paulo.

O principal objetivo dos criadores e divulgadores da Dança Moderna, desde sua gestação ainda no início do século XX, era o de encontrar a humanidade no gesto dançado. Derrubar cânones acadêmicos da dança clássica e seus artifícios, indo de encontro a movimentos que fossem mais naturais e, sobretudo a uma nova possibilidade de expressão. Esteticamente isso poderia ser traduzido em quebra da verticalidade absoluta do balé em busca de novos planos de movimento e de contato com a terra - o chão -; fim da hegemonia de poses e adereços decorativos dos membros em trabalhos sobre as inúmeras possibilidades de mobilização do tronco; retorno ou inspiração na sacralidade das danças primitivas; e acima de tudo substituição da mímica pela expressão corporal. Segundo Roger Garaudy²¹³

“A dança moderna, fazendo do corpo inteiro, centrado em si mesmo, um instrumento controlado de expressão e de criação, deu novamente à arte e, em particular, à dança – a única arte em que o próprio artista se torna obra de arte, como disse Nietzsche – seu papel mais importante:

²¹³ GARAUDY, 1980:52

desenvolver uma atividade que não é outra senão a própria vida, porém mais intensa, mais despojada, mais significativa”

A influência desta nova dança nos trabalhos coreográficos que seriam desenvolvidos no Brasil, mais proficuamente a partir da década de 1970, seria vista, principalmente na expressividade que o movimento coreográfico buscava. Em um país cheio de inquietações artísticas, pós Cinema Novo, Bossa Nova e Tropicalismo, a dança moderna acenava como linguagem necessária para o desenvolvimento de uma dança mais engajada – porque versava sobre temas atuais -, mais democrática - porque se dispunha a ser mais “coloquial”- e mais humana - porque mais natural.

Talvez por ser uma arte pouco textual e não literal, a dança escapou em parte das inúmeras censuras impostas às artes no Brasil durante a ditadura militar. Usando-se desta possibilidade de expressão que passava ao largo do pente fino dos censores²¹⁴, a dança fez-se nova voz brasileira e obviamente a questão da nacionalidade voltou a inquietar criadores e bailarinos. Em “*O Brasil descobre A DANÇA descobre o Brasil*”, Helena Katz demonstra o quanto a questão da brasilidade na dança retoma fôlego na década de 1970, para a autora: “*Nos anos 70, a dança, no Brasil, decidiu ser brasileira*”²¹⁵. Nos trabalhos, por exemplo, do Ballet Stagium, de Ivaldo Bertazzo, Ruth Rachou entre tantos outros, falar de Brasil, de cultura brasileira e do popular voltou a ser questão crucial para a dança cênica brasileira.

O Stagium foi fundado em 1971 por Márka Gidali e Décio Otero. Seu primeiro trabalho de cunho nacionalista foi *Diadorim* (1972), inspirado em *Grande Sertão, Veredas*, de Guimarães Rosa, seguindo-se outros tantos como: *Quebradas do Mundaréu* (1975), *Das Terras do Benvira* (1976), *Kuarup ou a questão do índio* (1977), *Coisas do Brasil* (1979), *Uirapurú* (1983), *Missa dos Quilombos* (1984) e *Pantanal* (1986). O nascimento e a filosofia da companhia são assim descritos em seu site oficial:

²¹⁴ O Ballet Stagium chegou a adaptar para dança o texto proibido de Plínio Marcos *Navalha na carne em 1975 com o título Quebras do mundaréu*.

²¹⁵ KATZ, 1994:49

“Em 1971 enquanto o teatro, o cinema e a música popular eram amordaçados pela censura da ditadura militar o Stagium recusa o colonialismo e a alienação de então, decidindo seu destino. Nos passos do Teatro Oficina, do Arena e do Cinema Novo, que não podiam manifestar-se, percorre um caminho diferente daquele que havia pautado a dança no Brasil impondo-se como a mais gratificante experiência no gênero. Em suas criações utilizando vertentes universais da dança com aspectos tipicamente brasileiros, conquistou um vasto público em todo país, público esse até então avesso às manifestações coreográficas. Suas produções adaptáveis aos mais diversos tipos de espaços permitiu e permite, apresentações em pátios de escolas públicas das periferias dos grandes centros, favelas, igrejas, praias, hospitais, estações de metrô, num palco flutuante armado no lago do Ibirapuera, em presídios, nas unidades da FEBEM no chão batido das terras indígenas (posto Leonardo, Alto Xingú), num convés da barca Juarêz Távora durante 15 dias no rio São Francisco.(...)O Stagium foi a primeira companhia nacional a utilizar trilhas sonoras da MPB: Pixinguinha, Waldir Azevedo, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Lamartine Babo, Ari Barroso, Lina Pesce, Cartola e muitos outros”²¹⁶.

Segundo Helena Katz: *“Num país silenciado pela censura e pelo medo, o Stagium se apresentou, nos anos 70-80, como um porta-voz da lucidez. Fez a dança um espaço para a consciência que resistia. Justamente a dança, o tradicional sítio amolecido dos conflitos sem tensão social.”²¹⁷*. Talvez o único empecilho para a produção da tão procurada “brasilidade” coreográfica – ou de uma marca nacional que distinguisse a dança aqui produzida de todas as demais - tenha sido novamente o uso de técnicas pré-existentes – clássica ou moderna - na elaboração de movimentos e espetáculos. Como menciona Helena Katz²¹⁸: *“complica transladar gestualidades quando as molduras diferem. Um corpo de baile de balé, mesmo quando tira as sapatilhas, dança uma batucada com grands jetés”²¹⁹ do seu treinamento. Um elenco de técnica moderna reproduz retirantes abatidos pela miséria através de contrações e de releases”²²⁰.*

²¹⁶ Disponível em Stagium.com.br

²¹⁷ KATZ, 1994: 19

²¹⁸ Idem p. 70

²¹⁹ Movimento de Balé Clássico

²²⁰ Movimentos de Dança Moderna

O Ballet Stagium encarregou-se de levar a dança aos mais esquecidos lugarejos do Brasil. Fazia uma arte que falava de temas nacionais, teve como grande mérito a formação de uma platéia impensável através de uma linguagem que se propunha coloquial, acessível, mas que usava a técnica clássica como base. Como menciona KATZ²²¹: *“quando o Stagium começou a promover o trânsito do ‘profano’ para o ‘sagrado’, precisou confeccionar um passaporte que legitimasse o traslado. No compartimento simbólico das heranças, foi com a gramática do balé – a que dominavam - que empreenderam a aventura de desvendar os temas novos”*.

Segundo NAVAS²²² As estratégias do coreógrafo do Stagium, Décio Otero, foram a utilização da técnica clássica misturada com uma expressividade mais teatral e a escolha de músicas e temas nacionais brasileiros, com o objetivo de discutir na dança aspectos da realidade do país. Portanto, a brasilidade do Stagium era contextual e não estava focada no desenvolvimento de uma linguagem corporal que considerasse gestualidades e movimentos²²³. Talvez este tenha sido o único desvio na rota histórica tão fértil desta companhia que desbravou um país inteiro, levando dança a toda a gente - dos passantes no centro de São Paulo às populações ribeirinhas das margens do São Francisco - na tentativa louvável de falar uma língua mais inteligível e próxima, engajada politicamente e profundamente democrática. O desejo de fazer uma dança acessível e brasileira deteve-se ao desenvolvimento de temas nacionais que não se transfiguraram em movimento, fazendo com que os trabalhos ficassem contidos em uma estética datada e – infelizmente - parcialmente importada.

Como alerta Helena Katz:

“é da característica do tempo tratar com impiedosa crueldade o artista que semantiza os seus produtos. Semantizar significa produzir novos significados sem se preocupar com a estrutura que dá sustentação aos novos significados. Em dança, isso se traduz assim: sem mexer na técnica do balé (que traz seus códigos próprios) nem no esqueleto da sua

²²¹ KATZ, 1994:44

²²² NAVAS, 1994:36

²²³ Segundo KATZ (1994:40), apenas nos trabalhos da companhia a partir de 1980 (por exemplo, *Maracatu e Batucada*), há uma busca por modificações na forma dos movimentos corporais.

arquitetura (que, de certa maneira, também se oferece como um cardápio), aclimata-se qualquer assunto. Utiliza-se uma determinada aptidão narrativa para contar histórias que ela jamais tinha contado. Faz-se dela uma palheta estética, porque, na palheta, as formas das marcas prévias não se perdem”²²⁴

A “estilização” é o traço em comum a todas as tentativas mencionadas de compor ou criar uma dança brasileira. Estilizar neste caso, quer dizer transformar elementos populares a partir de técnicas corporais pré-existentes. Ao considerar “dentro” como a técnica na qual o corpo foi treinado e “fora” como a cultura da qual recolherá seus assuntos, Helena Katz desenvolve seu pensamento sobre estilizações e aculturamentos na dança mencionando que: *“independente de qual seja o seu ‘fora’, o corpo treinado se apossará dele numa manobra colonialista. Trará para dentro o que pertence ao fora. Dentro vigora a lei física do treinamento daquele corpo. A técnica que a pautou exercerá um processo de ‘aculturação’ sobre o que vem de fora”*. Para a autora: *“Trata-se de uma operação universal: o bailarino grego, polonês, cubano ou o brasileiro dirão fazer a sua dança sempre que os temas da sua cultura estiverem abrigados no seu corpo... isto é, subjugados pela sua técnica específica. A referência é a mesma, ignorando especialidades”²²⁵*

Estas Técnicas Corporais são consideradas “passaportes” por Helena Katz no artigo intitulado: *“Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira”*, no qual aborda o tema da exportação da dança brasileira. Para a autora, o uso destes passaportes teria sido exaustivamente utilizado como condição da participação da dança brasileira no cenário mundial. Comparando a história do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e do Ballet Stagium, a autora afirma que ambas compartilharam este entendimento de que fazer dança brasileira seria formar um corpo com técnica clássica e agregar elementos que lhe conferissem caráter nacional. Em ambos os casos “a

²²⁴ KATZ, 1994:32

²²⁵ KATZ 1994: 68

possibilidade de vir a dançar com caráter nacional estaria vinculada à aquisição de uma habilidade universal, que seria localmente adaptada²²⁶”.

Em nenhum dos dois casos obteve-se êxito permanente, possivelmente porque ao utilizar-se de técnicas importadas não se tenha desenvolvido uma linguagem, de movimentos, própria. O rótulo de “dança brasileira” - mundialmente reconhecida e festejada como tal -, obtido pelo Grupo Corpo na década de 1990, talvez tenha sido fruto desta elaboração de uma nova linguagem. Talvez os mineiros tenham sido os únicos a utilizar a senha mencionada por Katz: a capacidade de *“deixar de ontologizar o aspecto brasileiro da dança brasileira e entendê-lo como mestiçagem, como hibridação”*, pois: *“O corpo que dança canibaliza todas as informações com as quais tem contato continuado²²⁷”*.

A autora afirma que a enunciação de uma dança brasileira, se necessária, deve partir da *“compreensão de que se está em um lugar institucionalmente proposto e pautado pelo estereótipo²²⁸”*. O Grupo Corpo partiu exatamente daí: do estereótipo corporal de brasilidade para elaborar cuidadosamente sua linguagem corporal.

Embora igualmente treinados com técnica clássica e igualmente revestidos de música, cores, temas e outras brasilidades contextuais, o que se pode dizer dos trabalhos coreográficos da Companhia – principalmente os desenvolvidos na década de 1990 - é que configuram uma linguagem própria, ímpar. O desenvolvimento desta linguagem se deu – sim - através de agregamentos de movimentos das danças populares brasileiras, mas a grande diferença está em uma pesquisa que parte do micro-movimento, das passadas, dos meneios, do gesto.

²²⁶ KATZ, 2004:125

²²⁷ Idem, p. 128

²²⁸ Idem p. 128

6- GRUPO CORPO - *BRAZILIAN DANCE THEATER*²²⁹

“A Europa ultracivilizada e, por isso mesmo, blasé, baba-se de entusiasmo ante essas criações exóticas dos povos que ela criou nos continentes longínquos. Estes não lhe mandam esquadras à conquista, carregadas de guerreiros e sim de dançarinos. Em lugar das marchas guerreiras (...), a música lasciva dos tangos sensuais, ao invés das marchas cadenciadas das tropas, os flexíveis quebrantos das ancas, os meneios volutosos de quadris. E a Europa embasbacada, conquistada, deixa-se invadir. É bem a revanche dos povos moços!” (A Careta, 1913)²³⁰

Segundo a visão de Ella Baff²³¹: *“A estética criada pelo Grupo Corpo é única, brilhante, não se assemelha a de nenhuma outra companhia no mundo.”* A diretora do *Jacobs Pillow Dance Festival* aponta para uma peculiaridade de movimentos no Grupo Corpo, que não poderia ser vista em nenhum outro lugar do planeta. O produtor do *Brooklin Academy of Music*, Joseph Melillo, também afirma que os integrantes da Companhia *“alcançaram em cena uma energia, um entusiasmo e uma paixão precisamente brasileiros”²³²*. O olhar estrangeiro sobre o Grupo não difere muito do olhar nacional. Visto de dentro, ele também assume esta brasilidade. O abraço brasileiro à companhia mineira poderia ser visto apenas como orgulho patriótico da qualidade *for export* das produções do Grupo, mas entre as demais companhias que são igualmente bem sucedidas em suas trajetórias internacionais, nenhuma outra carrega a marca do Brasil tão fortemente ligada ao seu nome.

O Grupo Corpo dignou-se a utilizar temas, trilhas e vestes nacionais pelo mundo afora. Um olhar panorâmico sobre os trinta e cinco anos de história da

²²⁹ Primeira menção na temporada de 1990, em Nova Iorque, matéria publicada no Jornal do Brasil de 1o de novembro de 1990

²³⁰ In: VELLOSO, 2007

²³¹ Em entrevista contida no documentário *Grupo Corpo 30 anos – uma família brasileira*

²³² Idem

companhia trará remissões a obras nas quais a temática escolhida está diretamente ligada ao Brasil, como *Parabelo e Benguelê*, que tratam respectivamente do sertão nordestino e da influência africana no país; outras nas quais cenários e figurinos co-produzem esta nacionalização – como o pano de fundo de chita de “21”, ou as malhas verde e amarelas de *Sete ou oito peças para um Ballet*; e há ainda as obras nas quais a trilha sonora exerceu este papel nacionalizante, mas para Maria Rita Kehl, nenhum destes fatores “serve para fixar uma imagem de Brasil. Nada disso firma uma totalidade apaziguadora, um contorno de pátria que nos contenha e nos identifique a partir de elementos esperados e reconhecidos” e conclui: “Se há uma brasilidade no conjunto das obras do Grupo, ela é fragmentada, incompleta, esfiapada²³³”

Pode-se afirmar que, em alguns trabalhos da companhia a identidade nacional está pulverizada no todo, e em outros, ela está contida em algo que não se mostra tão explicitamente. Há momentos em cada um dos espetáculos em que a discernibilidade desta denominada “brasilidade” remete direta – e absolutamente – aos corpos, a uma identidade contida na linguagem do movimento puro. Segundo inúmeras críticas nacionais e internacionais, é justamente este traço de peculiaridade que transforma o Grupo Corpo em uma companhia ímpar. No longo percurso de construção de sua linguagem coreográfica, Rodrigo Pederneiras agregou ao seu vocabulário elementos simbólicos que estão colados à memória de um corpo brasileiro e de uma dança brasileira. Estes movimentos variam desde um gestual simples – à marcha, por exemplo - até citações abertas a danças de salão populares brasileiras.

Em publicação de 1990 do *St. Louis Post-Dispatch*, encontra-se uma referência de James Wierzbicki para seu olhar sobre dois trabalhos do Grupo Corpo, ambos de autoria de Rodrigo Pederneiras, nos quais a nacionalidade não se encontra visível nem audível a princípio. *Canções* – com música de Richard Strauss e um vocabulário de movimentos que remeteria muito mais a uma

²³³ In BOGEA, 2001:50

mistura de dança neoclássica e moderna -, e *Missa do Orfanato*, - com música de Mozart e movimentação fortemente influenciada pela dança expressionista alemã de Susanne Linke²³⁴. Compunham o programa assistido pelo autor, que declarou sua experiência:

*“difícilmente passou-se um momento sem alguma coisa que me fizesse lembrar daquilo que considero, sem dúvida por ingenuidade, como a essência da cultura brasileira. Frequentemente era o próprio movimento, fluído e sensual; por vezes era somente o elan com o qual era executado o movimento, ou os corpos fortes porém esguios que constituíam seus veículos de transmissão. O que quer que fosse parecia fortemente temperado pelo espírito do samba”*²³⁵

Este trabalho partirá deste olhar – que antecede as obras da companhia que transbordam elementos nacionais - para buscar nos veículos de transmissão – nos corpos - e na linguagem – na coreografia - a brasilidade no Grupo Corpo. Olhando detidamente o percurso coreográfico da Companhia, é possível ver a evolução de uma escrita coreográfica, e ver como esta escrita penetrou nos corpos. Como a dança, a música e cultura nacional foram cuidadosamente tratadas para compor representações de Brasil que pudessem circular no mundo sem pseudo-folclorizações, agregadas antropofagicamente e contaminadas por elementos de linguagem universais e contemporâneos.

Arthur Nestorovski²³⁶ acena para uma dosagem cautelosa nesta mistura do nacional com o universal nos trabalhos da companhia. O que seria mais um jeito do que uma receita, mais uma disciplina e uma intuição do que não fazer, do que uma liberdade ou um vocabulário pronto. Os resultados desta mistura teriam uma dose de ambigüidade que faria com que, da ótica externa pudesse ser visto como folclorizante – ainda que sofisticado -, e da ótica interna como “lendas invertidas”, como importação de modernidades. O autor alerta: *“mesmo os dois movimentos contrários, de exportação e importação, precisariam ser compreendidos no horizonte de uma travessia que o Corpo vem fazendo,*

²³⁴ Coreógrafa alemã que trabalhou com a companhia no ano de 1988, para a montagem da coreografia *Mulheres*

²³⁵ WIERZBICKI, James. *Group's Exotic Roots add color to dances*. St. Louis Post-Dispatch. 19/11/1990.

²³⁶ In: BOGÉA, 2001: 92

sabiamente, através dos anos. Alguma coisa no modo brasileiro que o Corpo põe em cena, reconhece transfigurações que não são só da dança, mas da cultura em geral”

6.1- PRELÚDIOS – 1976 A 1990

O Grupo Corpo fez sua estréia no Grande Teatro do Palácio das Artes em Belo Horizonte, em 1o de Abril de 1976, com o espetáculo *Maria Maria*, coreografado pelo argentino Oscar Araiz. Matérias de jornais da época noticiaram os preparativos para a montagem de um “musical” de Milton Nascimento e Fernando Brandt com a *“participação de um corpo de baile de uma escola de dança em Belo Horizonte”* ²³⁷. Este corpo de baile de uma escola era, na verdade, a mola propulsora - os idealizadores, produtores, viabilizadores e elenco - do espetáculo.

A história da Companhia começara no ano anterior a partir do desejo de um grupo de jovens liderados pelos irmãos Pederneiras de montar uma companhia que fizesse dança profissional em Minas Gerais. O grupo sonhava grande e para este primeiro espetáculo convocou grandes artistas para compor a trilha, elaborar roteiro e coreografia. Como sede para os ensaios necessários, os irmãos pediram aos pais que deixassem a casa da família da Rua Barão de Lucena, para colocar abaixo as paredes transformando os cômodos em salas de aula. Esta história contada e recontada em livros, artigos e filme sobre a companhia é a origem deste Grupo que até hoje tem em seu núcleo de criação e produção os irmãos: Paulo (diretor artístico), Rodrigo (coreógrafo), Pedro (diretor técnico), Miriam (assistente de coreografia) e José Luiz Pederneiras (fotógrafo).

²³⁷-CARVALHO, Alberto Carlos. “Maria Maria – um balé de Milton Nascimento” *Jornal do Brasil*, 1/2/1976.

Como resultado desta aposta audaciosa, *Maria Maria* foi um sucesso estrondoso. Percorreu quatorze países e esteve em cartaz durante seis anos consecutivos. O espetáculo tratava em cena da história das muitas Marias do Brasil, segundo a imprensa da época *Maria Maria* representaria “*a vida, o sofrimento e a agonia de uma mulher negra, cuja memória vem de uma Diamantina colonial, mas que atravessa depois o tempo e as idades, na tentativa de representar nos dias de hoje, a dor e o sofrimento de uma mulher do mundo*”²³⁸. O espetáculo apresentava uma dança teatral, onde ícones de Brasil apareciam vestidos de sincretismo religioso, música e folclore nacionais. Apesar do jornal argentino *La Nacion* ter anunciado que a coreografia imaginativa de Oscar Araiz, combinaria “*La danza popular afrobrasileña con algunos elementos del ballet moderno*”²³⁹, no corpo não se via nada além das técnicas em voga no treinamento de bailarinos da época - balé clássico, dança moderna e um pouco de jazz – mas força da música e do roteiro muito ligados à cultura nacional foi suficiente para que o Grupo fosse reconhecido por fazer uma “dança brasileira” fora do país. Helena Katz contaria que: “*A trajetória da Gata Borralheira brasileira, que o cotidiano de desigualdades nunca permite virar Cinderela, arrasta multidões por onde passa – mesmo fora do Brasil. Em Paris, filas diárias num Théâtre de la Ville inteiramente abarrotado deixavam dezenas de franceses na calçada, sem ingresso, desejosos de conhecerem... ‘a dança brasileira*”²⁴⁰. O francês *Libération*²⁴¹ anunciaria um trabalho que estaria “*longe das imagens clássicas do Brasil, sem samba e plumas e que ofereceria um espetáculo popular longe do folclore, o que seria uma experiência única no Brasil*”

Além do sucesso, *Maria Maria* trouxe à companhia uma questão que talvez viesse a pontuar toda a sua trajetória posterior: o fato de que esta efusiva recepção se deu principalmente ligada à marca brasileira. Relatos diversos dos criadores da companhia dão conta de que dali em diante, durante anos, o trabalho continuou em cartaz como forma de viabilizar a aceitação das novas

²³⁸ JANUZZI, Dea. “*Quando o teatro é o corpo e vice-versa*” Estado de Minas – Belo Horizonte, 14/3/ 1976.

²³⁹ “*Sugestión e belleza plástica en un cautivante espectáculo*”. *La Nacion* 8 de setembro de 1977

²⁴⁰ KATZ, 1994: 62

²⁴¹ KOPOUL, Remy. « *Vie et mort d’une esclave négre brésilienne* ». *Libération*, 7 de dezembro de 1978.

coreografias do Grupo. Os produtores internacionais só fechariam contrato se *Maria Maria* estivesse no programa. Aparentemente o Brasil, “colonizado e latino” careceria desta identidade para se colocar no mundo.

A este trabalho, seguiu-se *Cantares* (de 1978), primeira coreografia de Rodrigo Pederneiras para a companhia, com música especialmente composta por Marco Antônio Araújo e luz de Fernando Velloso. Em 1980, o Grupo faria outro trabalho com a parceria de Oscar Araiz, Milton Nascimento e Fernando Brant, intitulado *O Último Trem* que completaria a arrancada de sucesso de *Maria Maria*. O espetáculo utilizaria novamente uma temática muito local - o fim da ferrovia Bahia-Minas em 1966 - e corroboraria para a forte marca brasileira da Companhia. Novamente a identidade nacional estava atrelada apenas à temática e à trilha sonora, mas ainda não estava presente nos corpos.

Em 1981, Rodrigo assume o posto de coreógrafo residente da companhia e cria *Interrânea* e *Tríptico*. O primeiro com cenário de Carlos Sciliar, música do pernambucano Marlos Nobre; e o segundo com música de Wagner Tiso. Em 1982, a companhia estréia *Reflexos* - com música de Henrique Oswald e Bruno Kiefer - e *Noturno* - sobre as obras musicais do cearense Alberto Nepomuceno -, em 1984 é a vez de *Sonata*, com música de Sergei Prokofiev. Mas em nenhum dos casos a recepção atingia o sucesso de *Maria Maria*. A companhia parecia depender deste passado, sem conseguir encontrar seu futuro.

Em 1985, finalmente a Companhia parece encontrar novo rumo de sucesso, despontando para a crítica brasileira com Rodrigo como sua grande promessa. A linguagem do coreógrafo começaria a ser observada de outra maneira, mas ainda neste ponto, as obras não teriam quase nada de semelhante à marca estética do Grupo tal como se conhece hoje. *Prelúdios* foi coreografado sobre a música de Chopin e é um trabalho repleto de elementos de técnica de balé clássico - giros, braços retos, saltos, *grands jetés*, *penchés*²⁴² - e no qual

242- Movimentos de balé clássico

apenas é visível o germe dos trabalhos posteriores de Rodrigo nos *canons*²⁴³ e nos duos bem solucionados, na simultaneidade de seqüências diferentes para grupos distintos e, principalmente, no uso das direções, na alternância de grupos em cena, nas entradas e saídas, na solução espacial da coreografia.

Em *Prelúdios* também já é perceptível uma tecedura coreográfica feita sobre uma audição musical aguda que nem sempre prioriza a melodia mais óbvia, mas, muitas vezes, transcorre no interstício musical. Para Helena Katz:

“Em Prelúdios o jovem coreógrafo anunciou a sua proposta: a busca de um artesanato para o movimento no espaço que se apóie numa simbiose entre desenho e sonoridade. É como se a matéria-prima fosse a música pré-existente, no caso, ao tipo de concretude física com a qual Rodrigo a veste. E a música se torna o regente da criação, pois é dela que emana o substrato que impulsiona o coreógrafo a desenhá-la com movimentos”

Há misturas de linguagens corporais que podem começar, classicamente, em uma *valsa en tournant*²⁴⁴ e terminar, modernamente, em um vocabulário que se assemelha ao de Martha Graham²⁴⁵. Há também uma peculiar pesquisa por soluções imprevisíveis de movimentos, que terminam sempre para onde o olhar do espectador não espera, em uma busca da contramão que seria muito utilizada posteriormente.

Nesta ocasião a Companhia começa a resgatar sua comunicabilidade com a platéia e com a crítica especializada. Esta comunicabilidade não estava mais atrelada a narrativas, como em *Maria Maria* e o *Último Trem*, mas se dava através de obras abstratas. Em um país no qual a tradição em dança ainda encontrava eco nos libretos clássicos, a justa medida para o sucesso da companhia não chegaria facilmente. No ano seguinte, Rodrigo criaria *Bachiana* sobre a obra de Heitor Villa Lobos e *Carlos Gomes Sonata*, ambas seriam duramente criticadas pelo excesso – de movimentos - e por uma tentativa de

²⁴³- Conceito da musica adaptado para a dança em que intervalos melódicos ou seqüências de movimentos idênticos se sucedem um logo após outro.

²⁴⁴- Movimento de balé clássico

²⁴⁵- Precursora da Dança Moderna

uniformização acadêmica que não condizia com o elenco.²⁴⁶ Em 1987 foram montados *Canções*, com aparente influência de Martha Graham, *Duo*, no qual Rodrigo experimenta seu talento para compor pas de deux - desta vez como esculturas vivas -; e *Pas-Du-Pont*, coreografia que levava o nome do patrocinador a Du Pont. Novamente houve críticas a um excesso de formalismo que começaria a ser quebrado no ano seguinte.

Em 1988 o Grupo estréia duas coreografias: *Schumann Ballet* e *Rapsódia*, entre maio e junho. Em ambos os trabalhos – um coletivo e um solo - Rodrigo parecia insistir em buscar na técnica acadêmica o seu respaldo coreográfico, mas as estréias de *Uakti* e *Mulheres* no mês de setembro anunciariam mudanças fundamentais na linha estética e coreográfica da companhia dali em diante.

Mulheres é a única coreografia do Grupo Corpo que não foi criada por Rodrigo a partir de 1981. Para esta montagem a companhia trouxe ao Brasil ninguém menos do que Susanne Linke. A discípula de Mary Wigman e Pina Bausch passou uma temporada em Belo Horizonte, preparando o trabalho que teria em cena toda a força da dança expressionista alemã e deixaria marcas profundas que vieram à tona no ano seguinte em *Missa do Orfanato*. Elementos como a forte teatralidade e a fala em cena não voltariam a aparecer no futuro da companhia, mas, certamente, serviram como experiência para a composição de uma nova gestualidade.

Uakti, com trilha de Marco Antônio Guimarães, é o trabalho onde se reconhece pela primeira vez não só a linguagem coreográfica, mas também a atmosfera estética do Grupo Corpo como seria reconhecível nos vinte anos seguintes, nos figurinos, na iluminação, sonoridade e nos corpos. O trabalho que tem o mesmo nome do grupo musical que compôs a música leva para cena a lenda do Uakti, um ser mitológico que segundo a lenda indígena vivia às margens do

²⁴⁶ Como por exemplo na crítica de Helena Katz “Pederneiras Excessivo” Publicada no Estado de São Paulo em 29 de novembro de 1986.

Rio Negro e cujo corpo, repleto de furos emitia sons ao ser atravessado pelo vento, encantando as mulheres da tribo.

Em cena aparecem pela primeira vez as ondulações corporais, cabeças que acompanham tomadas de movimentos ou tombam para trás, chutes, contratempos, braços que também ondulam, iniciando um trabalho que os joga para trás e giram pelo eixo do cotovelo. Seqüências de saltos nos quais a perna suspensa troca constantemente de lugar. O vocabulário clássico de *cambrés, grands battements*²⁴⁷, agora aparece transformado em outro material, e surge um peculiar movimento ondulatório do quadril. Em artigo para a Folha de São Paulo na ocasião da estréia, José Carlos Camargo assim define o espetáculo: *“Uakti é uma coreografia estranha (...) o espectador – especialmente aquele que, acompanha o trabalho do grupo – procura, em vão, referências de outros trabalhos de Rodrigo Pederneiras.”*²⁴⁸ O próprio Rodrigo, em entrevista ao jornal Tribuna de Minas²⁴⁹ apontou para esta transição afirmando que na criação de *Uakti*: *“Em conseqüência da música, veio uma linguagem completamente nova para mim”*.

Na verdade, *Uakti* determina o início de uma dinâmica que seria uma das marcas do Grupo Corpo na década seguinte: a parceria entre trilha sonora e coreografia a partir de música especialmente composta. Possivelmente, a matriz musical do grupo mineiro *Uakti*, tenha despertado em Rodrigo – um coreógrafo extremamente musical - novas possibilidades de movimentos, fazendo emergir uma nova linguagem que seria desenvolvida e consolidada nos anos seguintes.

A música é um dos pontos fundamentais para a compreensão da evolução da linguagem coreográfica e da própria brasilidade do Grupo Corpo. Rodrigo Pederneiras é conhecido como um coreógrafo quase “partitural”. Embora não leia música, ele admite ser fundamental conhecer profundamente as muitas

²⁴⁷- Movimentos de balé clássico

²⁴⁸- CAMARGO, José Carlos. *Inovação e ousadia caracterizam o novo espetáculo do Grupo Corpo*. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 de outubro de 1988.

²⁴⁹- SEBASTIÃO, Walter. *Diálogo com a cultura universal. Entrevista com Rodrigo Pederneiras*, Tribuna de Minas, Juiz de Fora, MG. 14 de setembro de 1988.

facetas melódicas do material que irá trabalhar. Rodrigo se dedica a esmiuçar, digerir e decorar a música, até que ela passe a habitá-lo para, só então, tratar dela como movimento. Segundo Helena Katz: “Rodrigo pega a estrutura musical e dá a ela autonomia de movimento”²⁵⁰.

Desde o início de sua carreira, o coreógrafo apresentou uma preferência por compositores nacionais. *Interrânea, Noturnos, Tríptico, Duo, Bachiana, Carlos Gomes em Sonata, Pas du Pont*, foram criadas sobre músicas de compositores eruditos brasileiros, portanto, muito antes da companhia começar a trabalhar apenas com trilhas encomendadas, Rodrigo já demonstrava uma predileção por compositores nacionais. O coreógrafo justificava esta escolha, afirmando que o Corpo assumira um compromisso com a cultura brasileira e que seria possível realizá-la de muitas maneiras.²⁵¹ Na ocasião, Rodrigo trabalhava sobre peças de Bruno Kiefer, Henrique Oswald, Maros Nobre, Alberto Nepomuceno. Este último ofereceria a Rodrigo novos elementos sonoros por misturar elementos populares e eruditos nas suas composições, dando um tom nacionalista à música.

Nas décadas de 1990 e 2000, Rodrigo trabalhou apenas sobre trilhas especialmente compostas²⁵²: *Nazareth* sobre a obra de Ernesto Nazareth - revista por José Miguel Wisnik-; “21” com trilha de Marco Antonio Guimarães; *Benguelê* por João Bosco; *Parabelo* por Tom Zé e Wisnik; *O Corpo* por Arnaldo Antunes; *Santagustin* por Tom Zé e Gilberto Assis; *Onqotô* por Caetano Veloso e José Miguel Wisnik; e *Breu* por Lenine, sem deixarmos de mencionar que *Bach e Sete ou oito peças para um Ballet*, tiveram releituras de Marco Antônio Guimarães executadas pelo grupo Uakti. Alguns destes trabalhos como *Nazareth, Benguelê, Parabelo, 21 e Uakti*, trazem sonoridades peculiarmente nacionais e ritmos que, por registro ancestral de um povo, podem conter movimentos agregados a eles. Fabiana Britto, em artigo publicado na revista Palavra observa que:

²⁵⁰- KATZ, Helena . *Rigor e artesanato mineiro*. Folha de São Paulo, São Paulo, 21 de junho de 1985.

²⁵¹-Em entrevista ao Estado de Minas – 23 de dezembro de 1982.

²⁵² -Com exceção de Lecuona (em 2004)

“nas elaborações de Rodrigo Pederneiras, a música não se soma à dança; cumpre papel detonador de seu processo criativo. De certa forma, pode-se dizer que é esse o movimento histórico do grupo: a música acionando as mudanças de padrões corporais; e estes, especializando seus vetores de conexão com o mundo. (...) A diversidade expressa no conjunto de obras do grupo corresponde aos diferentes desafios casamenteiros a que Rodrigo Pederneiras se propôs até hoje, com cada tipo de música requisitando um tipo de corporalidade para se relacionar”²⁵³.

Em 1989 o Grupo Corpo receberia o patrocínio da Shell do Brasil. Mais do que simples fomento, este patrocínio deu estabilidade à companhia por ser tri-anual, renovável a cada fim de ano, o que daria sempre três anos de frente para trabalhar com segurança financeira. Helena Katz menciona que este incentivo inédito inauguraria *“uma nova fase para o Grupo Corpo – e para a história das parcerias nas artes cênicas brasileiras”*.²⁵⁴ Para a autora, a atuação do co-diretor Emílio Kalil neste período foi de fundamental importância para a companhia. *“sua presença trouxe um novo tempo. Dinamizador de limites, construiu, pacientemente, as pontes de exteriorização que o grupo viria a cruzar. Mostrou o Corpo como um produto, demonstrando sintonia perfeita com o mais arrojado marketing cultural do seu tempo”*²⁵⁵. Emílio apaixonara-se pela companhia ainda em 1978 e chegou a ser co-diretor com Paulo durante três anos. Permaneceu com o Grupo até 1995, quando assumiu a direção do Teatro Municipal de São Paulo. Com estabilidade obtida por Kalil, a companhia pôde aparelhar-se tecnicamente e sofisticar suas produções, e em 1989 os resultados já poderiam ser vistos em *Missa do Orfanato*.

A Missa Solene de Dó Menor de Mozart, composta em 1768 para a consagração da Igreja do Orfanato em Viena serviu de trilha sonora para um Grupo Corpo nunca antes visto: expressivo, forte, dramático, com chamadas ao chão. Em cena as partes da missa: *Kyrie, Glória, Credo, Sanctus e Agnus dei*, portavam visíveis influências da dança e da teatralidade de Susanne Linke.

²⁵³- BRITTO, Fabiana. *Todos os Corpos do Corpo*. Revista Palavra, ano 2, n.16, Agosto de 2000.

²⁵⁴ KATZ, 1995:95

²⁵⁵ Idem

Algo como uma luz divina abre o espetáculo nos primeiros acordes de Mozart, descendo do teto para um cenário enevoado e obscuro anunciando a Missa na qual uma massa humana representaria a solidão, o temor e angústia através da alternância entre movimentos de contração, convulsão e de busca da verticalidade em uma expressividade corporal nunca antes vista nos trabalhos de Rodrigo. A técnica acadêmica ainda se faria presente em giros e saltos, mas parecia diluída em quebras e interrupções e em surpreendentes terminações.

A música solene surgia cantada com os corpos. Vozes, instrumentos, acordes, todos estariam em cena representados por movimentos que compunham quase orquestralmente uma Missa de Mozart encarnada. A marca deixada em vídeo pela bailarina Regina Advento – que dali passaria a integrar a companhia de Pina Bausch – é um indelével registro da profundidade alcançada no trabalho de preparação do elenco na significação do clamor, da oração e da penitência.

Os figurinos de Freusa para a Missa são sombrios, a maquiagem simula uma exaustão e os cabelos desfeitos dariam aos bailarinos uma aparência de fragilidade e melancolia. O cenário esplêndido de Fernando Velloso que traduz o exterior de uma catedral em ruínas trabalha junto com a luz irretocável de Paulo Pederneiras, arrematando a obra ímpar em sua preciosidade e em sua inovação. A Crítica de teatro Barbara Heliodora²⁵⁶ diria na ocasião da estréia que:

“a coreografia de Rodrigo Pederneiras é (felizmente) muito mais sugestiva do que descritiva: é o clima, são os hábitos e emoções da vida do orfanato que transparecem nos movimentos basicamente tensos, duros, angulosos, nos quais a humildade é frequentemente mesclada com a humilhação, a resignação com a desesperança e, em breves e fulgurantes momentos, a fé conduz a fugidias explosões em que a esperança e revolta também se entrelaçam com grande força”

Em 1990, Rodrigo estréia sua mais extensa coreografia, intitulada *A Criação*, a partir da obra de mesmo nome de Franz Haydn e roteiro existente de John

²⁵⁶ -HELIODORA, Barbara. “A notável evolução do Grupo Corpo” Em crítica publicada na Revista Visão – 31/5/1989

Milton sobre a criação do mundo. O trabalho com duas horas de duração teve cenários de Paulo Pederneiras, Fernando Velloso e Freusa Zechmeister que também cuidou dos figurinos. *A Criação* não fez o sucesso esperado, mas em imagens de arquivo podem-se notar visões intrigantes:²⁵⁷ Já no primeiro olhar, o trabalho chama a atenção pela quantidade de células de passado e futuro que contém. À medida que as cenas se sucedem, deixam-se ver lapsos de muito do que se veria adiante. Um pas de deux²⁵⁸ que poderia estar em *Lecuona*, seguido de uma visão da *Missa do Orfanato*, o movimento de passagem pelo *grand plié*²⁵⁹ em segunda posição com o qual os bailarinos cruzariam o palco de *Benguelê*, os chutes para o alto dos duos de *Nazareth e Bach*, os sequenciais saltos na segunda posição que abrem *Sete ou Oito Peças para um Ballet*, o movimento dos quadris de “21”, os corpos no chão de *Breu* sem esquecer que a temática da origem do mundo reaparece em *Onqotô*.

O que se percebe é que para compor sua escrita coreográfica, Pederneiras pareceu dar voltas sobre si mesmo para se reencontrar e buscar novos sentidos para antigas “palavras” motoras ou criar novas palavras em um processo de neologismo coreográfico que parece não ter fim. Como *A Criação* não correspondeu ao enorme empenho da companhia e de Rodrigo para a montagem, em algumas entrevistas posteriores, o coreógrafo menciona este trabalho com uma atenção diferente, quase melancólica.

No ano seguinte, nova guinada estética em dois trabalhos: *Variações Enigma* – com música de Edward Elgar e *Três Concertos*, com música de Telemann, que teriam em comum o humor e certo descompromisso com a narrativa linear que se contraporia ao insucesso de *A Criação*.

Variações Enigma teve como subtexto as variações de repertório do período romântico do balé clássico. Em uma narrativa solta, apresentaria a ironia como ferramenta para lidar com as quatorze variações compostas por Elgar para

²⁵⁷- O trabalho de 1990 - com música de Haydn, e mais de duas horas de duração- não fez o sucesso esperado, ou não correspondeu ao enorme empenho da companhia e de Rodrigo para a montagem. Em algumas entrevistas posteriores, o coreógrafo menciona este trabalho com uma atenção diferente

²⁵⁸ Dança de casal

²⁵⁹ Movimento do ballet clássico

representar pessoas, que reapropriadas por Pederneiras passariam a significar situações humanas. A coreografia irônica e debochada, muitas vezes colocaria por água abaixo o romantismo da trilha sonora. Neste trabalho especialmente, Rodrigo parece brigar com a música ou apenas deixá-la de lado como motriz. Em *Três Concertos*, um elenco caracterizado como aqualoucos ainda executaria movimentos de dança clássica, mas estes já viriam misturados ao vocabulário coreográfico em formação de Pederneiras: insinuações de danças populares como xaxado e lambada, além das mãos nas “cadeiras” tão utilizadas posteriormente já anunciariam o futuro da gestualidade que explodiria e se consolidaria de vez na obra seguinte, “21.”

Este é um momento específico na história coreográfica da companhia no qual é possível cogitar se o fluxo entre música e dança não teria se dado em sentido invertido, com a segunda precedendo à primeira, e a movimentação de Pederneiras demandando uma guinada musical. Em *Variações Enigma* a linguagem corporal parece já não caber na trilha, como se o processo de contágio – no caso, de *Uakti* - já estivesse tão presente no repertório de movimentos que a música de Elgar não tivesse dado conta do que acontecia aos corpos, ao mesmo tempo em que “21”- a obra seguinte - também já aparece contida ali²⁶⁰.

6.2- A CONFIGURAÇÃO DE UMA BRASILIDADE ESTÉTICA E CORPORAL (A PARTIR DE 1992)

Os espetáculos criados entre 1992 e 2000 serão tratados separadamente mais adiante, porque este é o período no qual a linguagem corporal da companhia se consolidou e se constituiu como ícone de “brasilidade em movimento”. Os espetáculos “21” (de 1992), *Nazareth* (de 1993), *Sete ou Oito Peças para um*

²⁶⁰ É importante notar que este olhar sobre *Variações* também é contaminado pela ótica de quem viu o trajeto posterior, antes de assisti-lo, fazendo-nos apontar para o quanto e a evolução da escrita desta companhia, não se deu apenas de forma linear nem progressiva.

Ballet (de 1994), *Bach* (de 1996), *Parabelo* (1997), *Benguelê* (1998) e *O Corpo* (2000) serão o principal material utilizado na análise tanto desta linguagem corporal quanto da estética que caracterizam a companhia para o entendimento de como se constituiu a marca de uma identidade nacional brasileira na dança. Daremos prosseguimento à história da Companhia, deixando esta parte para a análise detalhada a ser feita no próximo capítulo.

No ano 2000 a companhia passaria a ser patrocinada pela Petrobras – apoio mantido até hoje. Nesta ocasião, era justamente a imagem de Brasil vinculada à companhia que interessava ao patrocinador. Em depoimento ao Museu da Pessoa de São Paulo- na série de entrevistas *Memória Petrobras*- Paulo Pederneiras relata que a companhia foi procurada pela estatal que na ocasião demonstrou buscar afinidades. O Grupo Corpo teria em comum com a Petrobras a imagem de um Brasil que dá certo, com uma modernidade de excelência sendo vista pelo mundo. Foi firmada a parceria que daí em diante faria com que a companhia caminhasse com mais uma “Marca Brasil” agregada.

Em 2002, a companhia estreou *Santagustin*, um trabalho sobre o amor e a luxúria, com trilha sonora de Tom Zé e Gilberto de Assis²⁶¹. Tom Zé inspirou-se em Santo Agostinho - e seu conhecido passado de apego aos prazeres carnavais- para compor a trilha sonora. Esta inspiração do compositor acabou dando nome ao trabalho coreográfico, no qual Rodrigo buscava, inicialmente, debochar do amor, do ridículo que o sentimento impõe aos humanos.

Encontros e desencontros acontecem ao som de instrumentos inusitados como campainha de telefones celulares. O erotismo aparece francamente exposto em duos hetero ou homossexuais e em uma força atrativa entre quadris que se movimentam como nunca além de pernas muito soltas. A cena com cara de *cartoon* trouxe bailarinos caracterizados quase como bufões sempre ironizando as situações amorosas. Rodrigo compôs quadros de atração e repulsão na

²⁶¹ -Figurinos de Ronaldo Fraga, cenários de Paulo Pederneiras e Fernando Velloso e luz também de Paulo Pederneiras.

desarmonia própria do amor humano Na ocasião da estréia ficou claro que parte da coreografia tinha surgido de improvisações dos próprios bailarinos.

Em 2004, foi a vez da “obra de exceção”; *Lecuona*. De exceção, porque fugiria da ocupação espacial costumeira, porque estaria focada nos duos, porque tinha trilha sonora que não foi especialmente composta e não era brasileira, mas cubana- de Ernesto Lecuona. De exceção, porque não falaria de Brasil- mas de latinidade de certa maneira. Exceção nos figurinos de festa, vestidos luxuosamente criados por Freusa, nos saltos altos femininos impensados e nos rapazes galanteadores de negro. A luz de Paulo Pederneiras e Fernando Velloso delimitaria quadrados coloridos no chão, reduzindo o espaço cênico a algo que poderia ser visto como uma pista de dança, mas que tridimensionalmente remeteria muito mais à intimidade de quatro paredes.

O cenário físico de Paulo apareceria apenas na última cena transformando as paredes negras em um grande salão espelhado onde seis casais - eles ainda de negro e elas em longos brancos esvoaçantes - valsariam magnificamente em um final digno dos melhores romances. Nos bastidores fica-se sabendo que Rodrigo nutria há anos uma grande paixão pela trilha sonora e também que Paulo, de início, não teria apoiado completamente a empreitada do irmão. Com doze pas de deux de fluxo vertiginoso, amores, paixões, ciúmes e um grand finale de baile, *Lecuona* fez sucesso estrondoso. O talento de Rodrigo para criar duos multiplicou-se neste trabalho que dividiu a crítica brasileira entre os que o acusaram de abusar de clichês e os que entenderam que a obra era feita, também, destes clichês.

Em 2005, a companhia comemorou 30 anos de existência com sua mais nova produção, *Onqotô*. O título veio da corruptela “onde que eu estou”, e a trilha sonora foi composta por Caetano Veloso e José Miguel Wisnik que buscaram referências poéticas em Gregório de Matos e Luís de Camões, para compor com a sonoridade baiana – percussionistas do Candeal, Carlinhos Brown, Banda de Boca entre outros- uma das mais belas trilhas já elaboradas para a companhia.

Em cena, um surpreendente sapateado e a utilização do corpo como instrumento percussivo em conjunto com cenário negro com fundo vazado que serve de passagem de fora para dentro de cena e vice-versa. O “Big Bang” ou sua tradução para brasileiro: “Fla-Flu”,²⁶² é representado por movimentos de impacto, duos eletrizantes, sambas, bacias vivas, muitas passagens – e permanências - no chão. A poesia musicada de Luís de Camões²⁶³ serve de trilha para uma das mais emblemáticas cenas do espetáculo: um homem move-se agrupado do fundo para a frente do palco, rastejando com a cabeça oculta pelos ombros em contato com o chão, fazendo-se confundir com um animal rasteiro e subindo para a verticalidade apenas na boca de cena, nu e impassível, com toda a sua frágil humanidade exposta. Transitando entre letras e poesias, Caetano e Wisnik compuseram pérolas musicais que segundo o próprio Veloso: *“Rodrigo intermediou. Mais que isso: criou retroativamente o sentido do que fizemos; refez o mote e as camadas de glosa de modo a provar que tudo tinha sido dançado antes de ser escrito”*

Em 2007, a companhia estréia o espetáculo *Breu*, com música de Lenine, figurinos de Freusa e cenários e luz de Paulo Pederneiras. Para falar de violência, individualismo e barbárie os figurinos chegaram com a frente tramada em branco e preto e as costas negras que por vezes se confundiria com fundo – também negro - azulejado e reflexivo. A trilha sonora é uma surpreendente mistura de flauta medieval francesa de Claude Sicre, com a percussão de Iggor Cavaleira da banda Sepultura: hard rock, frevo, caboclinho, e uma respiração ofegante que costura os oito movimentos musicais. Em cena, corpos ao chão, hip-hop, conflitos e lutas corporais apresentam uma companhia diferente aos olhos acostumados à brejeirice e à sensualidade que dão lugar à dureza e rispidez. Ainda aparece um “molejo” no meio do caos, mas é um molejo endurecido, frio, quase metálico. A companhia deixa entrever sua pouca intimidade com o trabalho de chão, mas o espetáculo cumpre seu papel.

²⁶² Como prefere chamar Caetano Veloso em uma citação rodriguiana de que o primeiro Fla X Flu teria começado quarenta minutos antes do nada.

²⁶³ Os Lusíadas – Canto Primeiro, estrofe 116: *“Onde pode acolher-se um fraco humano/ Onde terá segura a curta vida/ Que não se arme e se indigne o Céu sereno/ Contra um bicho da terra tão pequeno?”*

Também em 2007 é lançado o documentário *Grupo Corpo 30 anos – uma família brasileira*, dirigido por Fábio Barreto e Marcelo Santiago, que faz um apanhado da história da companhia e o registro do processo de criação de *Onqotô* (2005) e de parte da turnê internacional de *Lecuona* (2004). O filme traz depoimentos de artistas, personalidades e registros audiovisuais de arquivo, além de entrevistas.

Em 2009, estréia o espetáculo *Imã*. Com trilha de Domenico, Moreno e Kassin²⁶⁴, trabalho todo pautado no “*princípio de interdependência e complementaridade que rege as relações humanas*”²⁶⁵. Um espetáculo limpo, impessoal, leve, quase frio em uma trilha sonora feita de retalhos, onde a luz de Paulo Pederneiras foi a maior estrela.

Ao analisarmos os fatores que confluíram não só para a manutenção desta companhia brasileira de dança por mais de três décadas, mas também para seu sucesso nacional e internacional, encontraremos a tríade: unidade, qualidade e originalidade que culminaram na construção de uma identidade.

Assim como em *A Criação*, de 1990, toda a obra do Grupo Corpo não se mostra inteira ao primeiro olhar e há muitas formas de vê-la: a partir do olhar do leigo ou do crítico, da escuta do músico, da percepção do artista plástico, da subjetividade do filósofo, do ângulo brasileiro ou de quem vê de fora. A dança desta companhia contém muitas camadas sobrepostas e pode ser fruída superficialmente ou em profundidade. Citando novamente Helena Katz: “*Por causa da força da sua evidência, a fotografia, para Roland Barthes, é superficial. Não se deixa ver por dentro. A dança possui algo disso quando, toda a aparência não se dá de imediato a todos os olhos. Algumas danças, contudo, vão mais fundo: nos fazem ver o indiscernível. A dança do Grupo Corpo pertence a esta classe.*”²⁶⁶

²⁶⁴ figurinos de Freusa, cenários e luz de Paulo Pederneiras.

²⁶⁵ Referência encontrada no Site da Companhia.

²⁶⁶ KATZ, Helena - Texto integrante do programa do espetáculo *Nazareth* (1993)

Portanto, a tarefa de entender a trajetória desta Companhia e encontrar explicações para o carimbo nacional que ela carrega pelo mundo pode ser muito simples ou muito complexa. Aos que olham isoladamente cada trabalho parece possível qualquer tipo de rotulação: que a linguagem coreográfica evolui de maneira repetitiva; que o clima festivo ao fim de alguns espetáculos parece truque; que não há profundidade nas temáticas nem na pesquisa corporal; que o coreógrafo abusa da frontalidade, que não tem intimidade com o trabalho de chão; ou ainda, que a Companhia produz apenas sucessos para um público comum que valoriza dança virtuosa embrulhada em produção impecável para ser vendida com carimbo *Made in Brazil*.

As críticas mais frequentes incidem sobre estes dois pontos: o excesso de “dançabilidade” técnica contida no movimento que se pretende contemporâneo, e que por isso resultaria vazio - como se não houvesse profundidade de pesquisa em sua elaboração-; e a regionalização ou nacionalização do movimento, como se a companhia fizesse uso mercadológico do valor da identidade nacional brasileira na dança. A esta segunda crítica, Klauss Vianna poderia responder que:

“o artista, embora possa sentir a seu modo a obra de arte estrangeira, não poderá enquadrar a própria criação nos moldes espirituais que originaram aquela quando assim pretende fazer, não consegue senão enfraquecer o seu ímpeto inicial, pela distorção que se verifica empobrecendo a obra e tornando-a um meio-termo sem originalidade e sem expressão. Tanto isso é verdade e já amplamente aceita, que mesmo na nossa literatura ou nas nossas artes os únicos valores universais são aqueles que não se afastaram da inspiração regional; antes aceitaram-na como elemento participante da própria personalidade e, por meio dela, obtiveram uma forma de expressão mais aperfeiçoada e mais bela, como no caso de Machado de Assis, Euclides da Cunha, Portinari, Villa-Lobos ou Mignone²⁶⁷.”

Vianna prossegue suas colocações mencionando que:

“Levando isso em consideração no terreno da dança, é apresentada a nós, em primeiro lugar, a natureza mesma do povo brasileiro, extremamente inclinada a ela. E, em seguida, a força latente para a sua execução com que nos dotaram as heranças africana, ibérica e indígena, principalmente as duas primeiras. Podemos até afirmar que na herança afro-ibérica a

²⁶⁷ VIANNA, 2005:88

tradição dançante é uma das mais fortes, senão a mais forte no terreno artístico²⁶⁸”

Quando consultados sobre a marca nacional da Companhia, os Pederneiras respondem com muita simplicidade que a dança do Grupo Corpo é brasileira, porque é feita e criada por brasileiros. Em algumas entrevistas, Rodrigo especula que a brasilidade pode saltar aos olhos, porque é a bacia que conduz os movimentos que cria. Como o povo brasileiro se move a partir do quadril, isso traria a idéia de nacionalidade aos movimentos. Em entrevista à Revista Bravo, Rodrigo Pederneiras se mostra mergulhado nesta cultura nacional que brota em seus trabalhos. O coreógrafo afirma que trabalha com uma movimentação que foi aprendida no quintal de casa, que como todo brasileiro, viveu e assistiu muitas manifestações de nossa cultura e que muitas das suas inspirações foram buscadas em sua subjetividade, onde já habitavam e estavam à espera de serem retomadas²⁶⁹.

A simplicidade desta percepção do artista é da mesma natureza da “brasilidade” contida na dança do Grupo Corpo. Se para o emissor e criador a mensagem é simples, para o receptor ou espectador, ela chega límpida. É de Brasil que trata o Grupo Corpo, é o Brasil que dança a dança do Grupo Corpo, e é a dança brasileira que circula nos palcos do mundo sob a chancela da Companhia de uma forma tão nodal que mesmo despindo as vestes, deslocando os cenários e suprimindo as trilhas, o Brasil ainda residirá nos corpos do Corpo. Como Luis Fernando Veríssimo conseguiu sintetizar:

“É fácil para qualquer um ver um balé do Corpo com motivo brasileiro, música de 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 garganta²⁷⁰”

²⁶⁸ Idem, p. 89

²⁶⁹-PONZIO, Ana Francisca. “A lição do simples”. REVISTA BRAVO! Edição 11 – Agosto de 1998, p. 92 e 93

²⁷⁰ - In BOGEA, 2001:19

A “dançabilidade²⁷¹” dos trabalhos do Grupo Corpo é a outra característica bastante rechassada por parte da crítica especializada em dança. Por dançabilidade leia-se a quantidade de dança (bem dançada do ponto de vista técnico clássico) que existe em uma coreografia. Segundo Cassia Navas os sinais de evidência deste grau de dançabilidade na dança moderna e contemporânea seriam: saltos e/ou movimentos mais acentuados de elevação; movimentos em que o corpo permaneça ‘alongado’ até o final da sua realização, movimentos em que não se demonstre o esforço despendido, mas a energia dos bailarinos e de sua dança; enredos que contem ou evoquem histórias; e figurinos e cenários que remetam à estética do ballet²⁷². De fato, entre as cinco características apenas as duas últimas não aparecem claramente nos trabalhos do Grupo Corpo. Segundo Navas, estas características tornariam alguns espetáculos mais populares e serviriam como instrumentos de sedução.

O excesso de técnica acadêmica já era visto como negativo por Klaus Vianna²⁷³ na ocasião da estréia de *Maria Maria*, quando mencionaria que “*A disciplina e as possibilidades técnicas surgem às vezes em demasia, podendo vir a ser exatamente o seu único defeito: o perfeccionismo*”, e acrescentaria que “*gostaria de ver aqueles doze bailarinos mais despidos, mais humanos, menos luxuosos e mais sensíveis*”

De fato as coreografias de Oscar Araiz no início da trajetória do Grupo Corpo eram descoladas do contexto e a linguagem corporal em cena não condizia com o roteiro e com a trilha sonora, porque não recebia a devida transformação e carecia de originalidade. A partir da década de 1980, Rodrigo Pederneiras parece trabalhar justa e pontualmente na elaboração de uma linguagem original, que segundo o próprio coreógrafo²⁷⁴ partiu da observação da movimentação cotidiana do povo brasileiro. Como os bailarinos da companhia são sabidamente treinados através da técnica clássica, nota-se que a

²⁷¹ - Termo cunhado por Cassia Navas no livro “Dança e Mundialização, Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França.” São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

²⁷² Idem, p. 62

²⁷³ VIANNA, Klaus. “Os Movimentos de Maria” *Jornal do Brasil* – 10 de abril de 1976.

²⁷⁴ Em depoimento ao documentário *Grupo Corpo 30 anos, Uma família brasileira*.

companhia utiliza um material técnico importado ainda no século XIX, para cozinhá-lo com temperos nacionais. Este seria o projeto moderno de dança nacional, mas no caso do Grupo Corpo, matéria e tempero estão de tal maneira misturados que em muitos momentos não se distinguem um do outro.

Para Helena Katz, em um determinado momento de sua trajetória – ainda na década de 1980 – Rodrigo começou a “arrancar a pele do balé” em suas coreografias “para ver o que tinha por baixo”²⁷⁵. Daí em diante, segundo a autora “As contaminações produziram gestos e movimentos onde se passou a reconhecer um certo sabor brasileiro” e então “no corpo dos bailarinos a sensualidade foi penetrando em requebros, em quebras, em dobras de um balanço sinuoso.”

A linguagem coreográfica de Pederneiras é composta de múltiplos processos de agregação, musicais ou cinéticos, pautados inicialmente por uma quebra ou desconstrução de movimentos clássicos. Inês Bogéa, pesquisadora e ex-bailarina da companhia descreve este processo de quebras e dobras da matriz clássica no decorrer da trajetória coreográfica da companhia:

“pode-se dizer que se trata, nada mais nada menos de inventar uma linguagem nova – uma linguagem que leve em conta a mobilidade concreta dos corpos. A maior parte dos gestos nasce de um arqueamento dos passos clássicos. São passés, arabesques, etc., que ganham outras linhas e outro caráter, a partir de manobras variadas na ampliação e na torção. A esquematização utópica do movimento, o caráter artificial dos movimentos clássicos entra em choque, aqui, com um aspecto quase 'natural' dessas novas velhas formas brasileiras de se mexer”²⁷⁶

Esta nova linguagem que é composta de movimentos e transmitida através dos corpos, tem códigos particulares. Um olhar atento sobre o movimento encontrará a miscigenação entre técnicas clássica e contemporânea com gestos naturais e movimentos das danças do Brasil - folclóricas ou de salão- fazendo com que a linguagem coreográfica do Grupo Corpo tenha obtido êxito em seu intuito de ser particular, única, evolutiva e falar “brasileiro”. A partir

²⁷⁵ KATZ, 1995:56

²⁷⁶ BOGÉA, 2001:27

desta constatação, a questão sobre estes corpos comunicativos volta-se para trás, para o percurso de construção desta linguagem. Um percurso que, veremos adiante, não se fez de simples acréscimos de elementos, mas de uma forma particularmente interessante.

Em crítica publicada no Jornal Estado de São Paulo²⁷⁷, Helena Katz relata como a evolução da linguagem de Rodrigo Pederneiras e do Grupo Corpo se dá por contágio, sob um tipo de influência não linear. Helena discorre sobre um espetáculo que reúne os trabalhos *Bach* (de 1996) e *O Corpo* (de 2000), remontados com um elenco que dançou o segundo antes de aprender o primeiro. A autora mostra como o espetáculo mais antigo (*Bach*) se transformou, porque quase a totalidade do elenco aprendeu as obras invertidas cronologicamente, e que a consequência disso foi que “*o modo de dançar que Bach revelava, mais contido, não pode mais estar lá, porque os bailarinos já dançaram O Corpo, de movimentos mais expandidos. (...) Que confirma que o futuro modifica o passado*”

Com o avançar da pesquisa, percebe-se o quanto é fundamental compreender o conceito de contágio para contar a história da construção desta linguagem coreográfica que não pode ser lida de forma linear. Se buscarmos o passado, o encontraremos no futuro e vice-versa. Agregações, retornos, curvas, revisitas. Nada parece simples, reto, vetorial e progressivo no Grupo Corpo. É preciso conhecer a história desde o princípio, mas observá-la em muitos sentidos, de trás para frente, de um ponto para trás e de outro para adiante, indo e voltando.

6.3- O CORPO COMO UM CONJUNTO DE SISTEMAS

A estabilidade da equipe de criação é uma das grandes razões para o êxito deste processo evolutivo que culminou em uma unidade, ou identidade nos trabalhos que tem o sobrenome Pederneiras, mas que contam com outros fiéis

²⁷⁷-KATZ, Helena. “Grupo Corpo pratica a contaminação”. O Estado de São Paulo, 30/08/2001.

colaboradores desde o início. A seguir serão feitos breves apontamentos sobre cada um dos responsáveis pela criação dos espetáculos da Companhia: Rodrigo e Paulo Pederneiras, Freusa Zechmeister, Fernando Velloso e Carmen Purri.

Rodrigo Pederneiras nasceu em 1955, o quarto dos seis filhos de Manoel e Isabel e diz sempre ter se sentido o filho do meio. Em sua biografia publicada em 2008, Rodrigo menciona que: *“por volta dos sete, oito anos, já me comportava de forma retraída. Eu era um sujeito esquisito e o dinheiro que ganhava para a merenda na escola, economizava para comprar discos” (...)* *“Com o tempo, passei a me isolar do mundo e desse jeito é que me criei”*

Apaixonou-se pela dança em um espetáculo do grupo Trans-Forma, em que a irmã, Miriam, integrava o elenco. A dança não era vista com preconceito pelos pais de Rodrigo, mas acabou virando um problema quanto todos os irmãos decidiram abraçá-la. Rodrigo afirma que tudo foi obra de seu irmão Paulo: *“lá em casa as coisas sempre seguiram influenciadas por Paulo, era como o desbravador, ia tendo idéias novas e arrastando”²⁷⁸*.

Aos dezesseis anos o coreógrafo saiu de casa para morar com a namorada – a bailarina Denise Stutz - na casa dos pais dela. Nos anos seguintes, Rodrigo saiu de Belo Horizonte rumo ao Rio de Janeiro e Buenos Aires para fazer cursos de dança clássica e moderna com diferentes professores (Tatiana Leskova, Bettina Bellomo, Freddy Romero, entre outros) Em 1974, partiu para Buenos Aires a fim de fazer um curso com Oscar Araiz – que viria a ser o primeiro coreógrafo do Grupo Corpo. Prometeu aos pais que voltaria para o vestibular, mas não voltou. Passou a integrar a companhia argentina e só voltou ao Brasil porque ela se dissolveu no ano seguinte.

Ao voltar para Belo Horizonte, Paulo já estava com a fundação do Grupo Corpo organizada e Rodrigo faria parte da empreitada nos dois primeiros anos como bailarino. Paralelamente o coreógrafo ia experimentando seu ofício em

²⁷⁸ REIS, 2008:31

companhias semi-profissionais de Belo Horizonte por imaginar que seu trabalho ainda não estava a altura do Grupo. Em 1978, finalmente a companhia estreou seu trabalho *Cantares*, mas foi apenas em 1985, com *Prelúdios*, que Rodrigo passou a chamar mesmo a atenção da crítica especializada e construir sua grande respeitabilidade como coreógrafo. Desde então é ele o autor dos movimentos do Grupo Corpo e o criador de uma linguagem de movimentos tão singular.

O menino que economizava a merenda para comprar discos continua muito apegado à música e é ela a sua grande fonte de inspiração. Tímido, tranquilo, introspectivo, gosta mesmo é de voltar para casa depois das tounées, sobretudo para o sítio em Glaura, distrito de Ouro Preto. Com sua simplicidade atroz, Rodrigo diz que não gosta de pensar muito no seu papel na consolidação da Companhia.

Paulo Pederneiras também estudou arquitetura, mas seu destino seria criar obras em movimento. “Maestro” seria o melhor adjetivo para definir o papel de Paulo Pederneiras no Grupo Corpo, desde sempre. Foi ele que em 1975 convenceu os pais a deixarem sua casa para que fosse transformada em espaço de ensaios e escola de um bando de jovens idealistas. Foi ele também quem contaminou estes jovens com sua ideologia de produzir boa dança, dança da melhor qualidade.

Além de idealizador, fundador e diretor artístico, é Paulo quem ilumina os trabalhos da companhia e desde 1986 participa ativamente da criação dos cenários. É também ele quem cuida da imagem do Grupo em cada peça publicitária, porque considera que a imagem da Companhia não é vista apenas por quem está na platéia, mas também por cada leitor de jornal que se depara com um anúncio de espetáculo: *“das suas escolhas nascem as feições da*

*identidade com que o grupo atua*²⁷⁹. Zeloso, minucioso, detalhista, Paulo afirma que tinha problemas com a disciplina quando pequeno²⁸⁰.

Ainda bem jovem Paulo integrou uma companhia de teatro, mas interessava-se mais pela produção e luz. Passou pelo grupo de dança *Trans-Forma* e ali também seu lugar preferido não era em cena, mas na organização. Até hoje é esse seu papel escolhido: arrematar, ambientar, embalar, organizar.

Alguns bailarinos o chamam carinhosamente de *Boss*, e cabe a ele buscar apoio e viabilizar a manutenção do Grupo. O “chefe” admite que conduz sua equipe para que partam sempre de um novo ponto com o objetivo de desaguar em novos resultados. Para ele, não interessa tanto o que cada um sabe fazer, mas o que não sabe ainda. Esta seria a estratégia para que os trabalhos da Companhia não caiam na cilada da repetição, ou “*para que nunca se produza o cacoete de si mesmo*²⁸¹”.

Para Paulo “*questionar o próprio trabalho é fundamental. É sempre um risco, mas um risco produtivo. Tentar ver o que se tem e tentar desfazer ou desestruturar a própria metodologia. A arte tem que ter isso, ou não se dá nenhum passo à frente. Tem que ter isso, ou será uma arte desonesta*²⁸²”. Averso aos “efeitos” e caminhos fáceis, compreende que “*na arte, o que se deve praticar é o exercício do desgarrar*²⁸³” e tenta reduzir cada parte da criação até encontrar a essência – do movimento, das cores, da luz.

Detesta ufanismos, mas admite sentir que a companhia tem a responsabilidade de representar o Brasil fora de casa. Esta responsabilidade para Paulo seria apenas no “nível artístico”. Coordena uma companhia de diversos e faz desta diversidade uma fortaleza.

Em todos os espetáculos do período a ser analisado neste trabalho, a mesma equipe de criação está diretamente ligada ao que aparece em cena. Nesta

²⁷⁹ KATZ, 1995:125

²⁸⁰ Em entrevista ao Museu da Pessoa (SP)

²⁸¹ KATZ, 1995:125

²⁸² Referência no site oficial da Companhia

²⁸³ KATZ, 1995:125

equipe três nomes são fixos além dos Pederneiras: Freusa Zechmeister, Fernando Velloso e Carmen Purri. A idéia de que o trabalho em equipe é o que dá unidade à companhia é constantemente mencionada em entrevistas e críticas e, de fato, é o que se dá a ver no resultado final dos trabalhos. Para Paulo Pederneiras, diretor artístico da companhia, a identidade do Grupo Corpo é traduzida em uma linguagem que evolui, porque embora a pretensão seja sempre a de partir de um ponto novo, evitando as repetições: *“as pessoas são o que são, criam o que criam”*²⁸⁴. Suas marcas aparecem e a identidade de cada um torna-se a do todo. Essa identidade seria resultado da humildade de trabalhar em prol do conjunto. Para Helena Katz:

“Nas coreografias de Rodrigo Pederneiras, o figurino não passa ao lado do cenário, nem o cenário se acomoda junto da luz. Tudo se permeia. Mas a proposta difere da de Diaghilev²⁸⁵, aquele que, no início do século (XX), investiu nas parcerias entre os melhores profissionais do seu tempo. Convidava, por exemplo, Stravinsky, Cocteau e Picasso para colaborarem em produções que mudaram o alcance do balé no mundo. Diaghilev reunia artistas espetaculares em torno de projetos ousados. Aqui, sucede o inverso. O Grupo Corpo é um projeto espetacular que resulta do amálgama de artistas ousados, talentos em correntes de ar²⁸⁶”

Freusa Zechmeister é arquiteta, designer e paisagista e responsável pelos figurinos do Grupo Corpo desde 1981.²⁸⁷ Reveste os corpos em movimento, de forma que a dança sempre predomine, no entanto, os figurinos têm importância fundamental em cena. Para Freusa: *“Não há diferença entre criar um figurino, um espaço ou um jardim. Trata-se da ocupação de um objeto no espaço”*²⁸⁸. Das malhas coloridas que contrastam com o cenário de chita de “21”, às saias bamboleantes de *Nazareth*, da neutralidade dourada dos corpos de *Bach* ao movimento dos magníficos vestidos de *Lecuona*, a mão de Freusa aparece sempre arrematando o movimento de Rodrigo. Para Helena Katz:

²⁸⁴ Entrevista de Paulo Pederneiras ao Museu da Pessoa (SP)

²⁸⁵ Serge Diaghilev (1872-1929). Diretor dos Balés Russos, desejava que a dança fosse o encontro de todas as artes. Sua companhia alterou para sempre os padrões estéticos na dança cênica Ocidental.

²⁸⁶ KATZ, 1995:114

²⁸⁷ Exceto no trabalho Santagustin de 2002 com figurinos de Ronaldo Fraga

²⁸⁸ Depoimento no Site Oficial da Companhia

“Freusa não desenha roupas para bailarinos usarem no palco: seu rigor é tão exigente que ela pratica o mesmo que o escultor que apenas tira o excesso da pedra bruta, para quem a forma que já estava lá possa vir à luz (...)os figurinos de Freusa são o lado de fora do movimento²⁸⁹”

Para fazer esse “lado de fora” do movimento, Freusa apreende e compreende o movimento criado por Rodrigo e quase sempre utiliza malhas coladas aos corpos dos bailarinos. Sua justificativa para isso é que: *“o trabalho do Rodrigo apresenta movimentos em uma micro escala e a única vestimenta que realmente permite que estes detalhes mínimos apareçam é a malha. Se então emprego algum acessório ou detalhe na malha é com a pretensão de reforçar o movimento²⁹⁰”*.

Agitada, vivaz e divertida em suas criações, Freusa tem uma presença precisa e fundamental nos trabalhos da companhia. Precisa porque muitas vezes não se vê o figurino em cena de tão colado que ele está ao movimento, e fundamental porque sua ausência pode ser sentida no único trabalho não vestido por ela nos últimos 20 anos²⁹¹

Fernando Velloso é arquiteto e artista plástico ingressou no Grupo Corpo ainda em 1977²⁹², mas sua estréia como cenógrafo se deu em 1989, em *Missa do Orfanato*. Dali em diante, estaria presente com sua marca indelével nos trabalhos da companhia. Sua sensibilidade pode ser vista no patch-work de chita ao fundo de “21”, nas imensas 14 rosas de tela de metal que compõem o cenário de *Nazareth*, nas sutis listras verticais sob uma cortina de fios plásticos de *Sete ou Oito Peças para um Ballet*. A partir de 1996, passa a dividir com Paulo Pederneiras a tarefa de ambientar os espetáculos com luz e cenário concebidos como uma só coisa. Desta parceria surgem brilhantes idéias como os tubos de alumínio que descem do teto em *Bach*, e a plataforma de passagem ao fundo de *Benguelê*, - que abririam novas possibilidades de espaços cênicos para movimento -, além da delicadeza na citação do popular no fundo de ex-votos de *Parabelo*. Em 2000, Fernando muda de lugar e

²⁸⁹ KATZ, 1995:108

²⁹⁰ Depoimento no Site Oficial da Companhia

²⁹¹ “Santagustin” (2002)

²⁹² Desde 1992, Fernando é também o coordenador da programação do Grupo.

experimenta, ao lado de Freusa, a elaboração dos figurinos de *O Corpo*. Neste trabalho, o cenário era feito da luz de Paulo e o figurino torna-se cenário. A função normalmente ocupada pelo cenário coube aos bailarinos²⁹³. Para Helena Katz, a arte de Fernando:

“articula uma delicada apropriação de contextos, ao mesmo tempo que suaviza o deslocamento que promove nos materiais. Uma vocação contemporânea o leva a se apropriar profanamente do sagrado e eruditamente do popular. Em Fernando Velloso, há um sentido plástico irrestrito. Por isso, doa misturas sofisticadas”²⁹⁴

Carmen Purri – ou Macau- é um nome presente em todos os programas da companhia, desde a primeira ficha técnica em 1975. Inicialmente, bailarina do Grupo, já em 1980 ela figura como assistente de coreografia de Oscar Araiz em *O Último Trem*. De lá para cá, diversas vezes acumulou as funções de bailarina, ensaiadora e assistente de coreografia. É notável a importância de Macau para a qualidade técnica obtida pelo Grupo Corpo, seja com sua presença pontual e atuante nos ensaios diários, seja com a limpeza dos movimentos finais em cena.

Com um olhar zeloso e implacável, a atual Diretora de Ensaios é o braço direito de Rodrigo e é ela quem ao lado dele, assiste aos ensaios e faz as correções e ajustes. Como se fosse onipresente, Macau tudo vê e tudo anota. Nos intervalos dos ensaios, aproxima-se de cada bailarino e insiste, tranquilamente, até que o movimento esteja ao seu contento. Assiste aos espetáculos e faz mais anotações, não pára, seu objetivo está nas minúcias das quais a boa dança é feita e para ela a obra nunca está nem estará acabada.

Na prática é como se Macau compreendesse o movimento criado por Rodrigo e se apoderasse dele para consolidá-lo no corpo dos bailarinos. Para Helena Katz:

²⁹³ Referência no site oficial da Companhia

²⁹⁴ KATZ, 1995:111

“Macau disseca todos os encadeamentos, cada um dos passos. Viabiliza o movimento de uma maneira só sua, na qual a didática se combina com a precisão. Muito da qualidade que se reconhece nos bailarinos da companhia vêm de sua paciência competente em promover os infinitos ajustes. Ensaiadora do repertório inteiro, Macau é a fiadora da qualidade do desempenho que consagra o Grupo²⁹⁵”

²⁹⁵ Idem, p. 133

7- PRODUÇÕES DO SENTIDO DE BRASILIDADE ATRAVÉS DA DANÇA – ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS ENTRE 1992 E 2000.

7.1- DEFININDO CAMINHOS BRASILEIROS (1992 e1993)

Nos anos de 1992 e 1993, o Grupo Corpo estreou os dois primeiros espetáculos que estabeleceriam a arrancada da Companhia na busca de uma expressividade nacionalizante que os distinguisse na globalidade. A brasilidade abertamente trabalhada no espetáculo “21”, seria reutilizada em *Nazareth* no ano seguinte, cada obra com suas características próprias, mas ambas aprofundando a idéia antropofágica de misturar a dança contemporânea cosmopolita com aspectos locais com o intuito de produzir uma dança genuinamente brasileira. Em “21” este trabalho se anuncia com a divisão do espetáculo em duas partes, sendo a segunda delas mais clara no uso de referências nacionalizantes tanto nos elementos de movimento quanto nos extra-corporais. Em *Nazareth*, seria explorada a fronteira entre o popular e o erudito tão provocativa de discussões diversas desde o Modernismo. O fato de *Nazareth* explorar a sonoridade e corporeidade do maxixe nos remete ao início do século XX, justamente quando se deu a produção de uma identidade nacional brasileira diretamente ligada ao corpo e à dança.

7.1.1- “21” (1992) – A DESCOBERTA DA BRASILIDADE COMO ELEMENTO DIFERENCIADOR.

“Nesta primeira investida explícita de Rodrigo Pederneiras na questão da brasilidade, a idéia de cultura nacional já aparece permeada de seu sentido histórico, embebida de contemporaneidade: todo aquele imaginário associado ao corpo brasileiro – de espontaneidade, soltura e variedade – sugerido pela movimentação feita de flexões e “requebros”, está rigorosamente costurado em seqüências de frases coreográficas organizadas em complexas contagens matemáticas, correspondentes à estrutura musical – que é composta de agrupamentos, supressões e sobreposições das possibilidades de subdivisão do número 21” (Fabiana Britto²⁹⁶)

A estréia, em 18 de junho de 1992 no Teatro Municipal de São Paulo, do espetáculo “21”²⁹⁷, marcou a transição estética definitiva do Grupo Corpo rumo à elaboração de uma linguagem cênica e corporal que teria a brasilidade como mote nos anos seguintes. Com cenários de Fernando Velloso, iluminação de Paulo Pederneiras, figurinos de Freusa Zechmeister, o espetáculo foi construído sobre a trilha sonora especialmente composta por Marco Antônio Guimarães e executada pelo grupo mineiro Uakti²⁹⁸

A proximidade geográfica e temporal do Uakti com o Grupo Corpo promoveu um encontro estético que seria fundamental na elaboração da linguagem coreográfica da Companhia nos anos seguintes. O grupo musical foi responsável pela composição das trilhas sonoras de duas obras de rompimento e definição: *Uakti* e “21”, e também pelas de *Sete ou Oito Peças para um Ballet* (de 1994) - em parceria com o americano Philip Glass - e de *Bach* (de 1996) - na revisão da obra de Johann Sebastian Bach.

²⁹⁶ BRITTO, Fabiana, 2008:133

²⁹⁷ Descrição do espetáculo em anexo.

²⁹⁸ O Uakti é uma oficina instrumental que foi fundada em Belo Horizonte em 1978 e tem como característica a produção e utilização de instrumentos inusitados, que segundo José Miguel Wisnik²⁹⁸ trazem o “*som das coisas*” para fora delas, fazendo “*reouvir o som dos materiais – madeiras, vidros, tubos, água – como uma espécie de música das coisas, através de suas propriedades intrínsecas*”. O grupo é capitaneado por Marco Antônio Guimarães que vem a ser também seu principal compositor. Marco Antônio formou-se em Música pela Universidade Federal da Bahia, onde sob influência de seu professor Walter Smetak desenvolveu o gosto pela construção e criação de instrumentos musicais a partir de materiais como tubos de pvc, vidro e metais. No fim da década de 1970, reuniu os músicos Paulo Sérgio Santos, Décio de Souza Ramos, Artur Andrés Ribeiro e Cláudio Luz do Val e juntos descobriram as inúmeras possibilidades sonoras e técnicas das engenhosas invenções que inicialmente caminhavam juntas com instrumentos tradicionais de sopro e corda que foram gradualmente abandonados.

A trilha sonora especialmente composta e produzida pelo Uakti para “21” dá o tom para a coreografia de Rodrigo que encontra nas percussões, sopros, foles e acordes a sonoridade perfeita para o desenvolvimento de uma linguagem de movimentos que irá de encontro a uma brasilidade que já se via latente na Companhia. Se em *Três Concertos*, a música de Telemann apresentava um desafio para o xaxado, em “21”, as batidas formarão um solo perfeito para que a companhia de dança sambe e mova-se com muita liberdade. O nome do trabalho também nasceu da formalidade numérica da música.

Segundo Wisnik:

“Na música composta por Marco Antônio Guimarães para o Grupo Corpo procede-se a uma verdadeira iniciação rítmica ao número 21, escolhido por conter, entre outras relações, as múltiplas combinações da regularidade e da irregularidade, da paridade e da imparidade. O 4 e o 3, por vezes repetidos, somam 21 e consomem sua divisibilidade ternária por 7, que é, por sua vez, o protótipo do número “singular”, perfeito na sua harmonia assimétrica. Grande o suficiente para conter em si todos os números básicos, e pequeno o suficiente para não se distanciar deles, o 21 aparece como o próprio princípio rítmico que alimenta o tempo com as possibilidades de ordem e desordem, de vida e de morte, de caos e cosmos. Desde o início ele é apresentado como uma série de impulsos que se decompõem decrescentemente até a unidade, e que se articulam de múltiplas combinações internas de ritmos e timbres, sobre os quais se desenham melodias sugestivamente descendentes”

A primeira cena do espetáculo traz bailarinos vestidos em malhas amarelas sobre o fundo negro e com a boca de cena coberta por um véu escuro que lhes torna a imagem difusa. Três longas sequências musicais nas quais Marco Antônio decresce os compassos divididos por uma forte batida de vinte e uma pulsações até uma. Nestas sequências de movimento o que se pode ver são bailarinos, trabalhando em diferentes escutas musicais. A dinâmica típica de Pederneiras de manter em cena grupos executando sequências de movimentos diferentes – ou a mesma sequência em tempos distintos – já indica que a repetição será usada como *leitmotiv*. Saltos, giros, braços soltos, locomoções por saltitos e quedas inesperadas abrem esta primeira cena do espetáculo que assombra pela quantidade de detalhes e coordenação inusitada entre tronco, braços, pernas e cabeça.

Uma movimentação bem menos intensa será vista na cena seguinte, quando os bailarinos executarão ao som de um instrumento que lembra um fole uma dinâmica de movimento que acompanha a respiração profunda, fazendo dos corpos em cena figuras muito orgânicas, como elementos vivos pulsantes dentro de ovos ou casulos. A sensação de estar diante de algo animal é mais provocativa ainda quando um a um os bailarinos começam uma movimentação de troca de lugar em um rápido *courru*²⁹⁹ que pode parecer o deslocar dos pássaros. De fato, o cruzamento da sonoridade com a movimentação corporal remete à animalidade que será também utilizada na quinta cena do espetáculo quando ao sopro de um pan³⁰⁰ - que lembra um pássaro - um rapaz entra em cena com a calça amarela e o torso nu, como um macho exibindo-se em uma dança de acasalamento, mantendo as três bailarinas em cena seduzidas por seu solo com muitos giros e extremamente técnico, tendo a utilização dos braços ora configurando asas, ora transfigurados em bico.

Esta incursão coreográfica de Rodrigo, na animalidade, estaria em absoluta consonância com a dança pós-moderna que se anunciava no mundo, principalmente com a estética criada por Merce Cunningham nos Estados Unidos. Talvez não seja mero acaso o fato de que no ano anterior o coreógrafo americano estreará um trabalho denominado *Beach Birds*, em uma investigação coreográfica inspirada na movimentação dos pássaros que, posteriormente, teve uma versão criada especialmente para câmera de vídeo. Esta inserção da animalidade na cena coreográfica se mostraria extremamente provocativa para a percepção do espectador. Segundo Dee Reynolds:

“a coreografia de Cunningham de fato nos força a repensar relações, não somente entre o espaço e o tempo, mas entre o intencional e o movimento, o arbitrário e o proposital, e até entre o que nós concebemos como do ser humano e as ‘outras’ maneiras de se mover, notavelmente envolvendo interações com o animal e formas computadorizadas do movimento. O efeito é desestabilizante – literalmente – e desloca – literalmente – as idéias que recebemos sobre o ser humano”³⁰¹.

²⁹⁹ Movimento de ballet clássico que lembra uma corrida em passos muito miúdos.

³⁰⁰ Instrumento de sopro desenvolvido pelo Uakti

³⁰¹ REYNOLDS, Dee. “Deslocando humanos: as multidões de Merce Cunningham” 2010.

Ainda segundo Reynolds, *“Os comentários críticos não deixam nenhuma dúvida de que uma parte grande da atração da dança de Cunningham para platéias contemporâneas se encontra em seu apelo a um tipo de imaginação utópica, enraizado no corpóreo, em que o ser humano se mistura com o natural (animal) e o tecnológico³⁰²”*.

O minimalismo visto na segunda cena do espetáculo constitui um dos pontos inovadores na coreografia de “21”. Na ocasião da criação deste trabalho, o minimalismo aparecia como forte característica da dança pós-moderna mundial³⁰³ e apresentava-se como uma contratendência ao excesso de informações e velocidade da pós-modernidade. As coreografias utilizavam a lentidão e a economia de movimentos como forma de alterar a percepção de uma platéia tão condicionada à velocidade – de movimento e de informação.

Este minimalismo pode ser observado também em outros momentos da primeira parte de “21”, principalmente na sexta cena, quando um enorme grupo inteiramente vestido de amarelo, cruza o palco da esquerda para a direita em uma marcha slow motion, não sincrônica enquanto um único elemento – verde - faz o percurso oposto, igualmente lento. Enquanto o grupo amarelo caminha cabisbaixo, o elemento verde avança altivo. Depois de quase dois minutos de locomoção em ritmo lentíssimo, o grupo amarelo demonstra - também com extremo minimalismo - cansaço e desânimo enquanto o elemento verde mantém-se impassível. Ao final de quase quatro minutos, quando o elemento verde finalmente atinge o outro extremo do palco, subitamente os bailarinos dão marcha ré – desta vez em ritmo normal - e retornam ao ponto de origem.

Esta cena deixa ver a riqueza de detalhes da qual é feito o trabalho de Rodrigo Pederneiras. Cabeças, troncos, pés, transferências de peso milimetricamente marcados e preciosamente cuidados fazem de uma cena que poderia ser monótona e cansativa um conjunto de elementos estudados que não se deixam notar de tão lenta a execução. A iluminação de Paulo Pederneiras também tem

³⁰² Idem

³⁰³ Tendência em voga na Europa, mas sobretudo no Estados Unidos –onde receberia o nome de “*minimaldance*”-

ativa participação neste momento do espetáculo, banhando o palco de uma luz azul cobalto que associada ao véu negro que separa a cena da platéia, faz com que a difusão visual crie a ilusão de fundo infinito e da flutuação dos bailarinos.

É também com minimalismo que Rodrigo Pederneiras inicia uma das cenas mais emblemáticas de “21”. A terceira cena do espetáculo terá início com todos os bailarinos executando um lento movimento circular de pêndulo invertido: pés fixos no chão e a cabeça desenhando um círculo no alto, experimentando as diferentes possibilidades de desequilíbrio dentro do equilíbrio. A seqüência deste momento remeterá duplamente à questão do tempo. Um trabalho que unirá a sonoridade de um pêndulo regular ao movimento semelhante aos ponteiros de um relógio executado pelos ante-braços e trabalhado sobre intensa e gradativa aceleração musical.

A brasilidade que aparecerá francamente exposta na segunda parte do espetáculo é insinuada em alguns momentos na primeira parte. Na quarta cena do espetáculo - na qual é executado um solo feminino ao som de um instrumento que lembra um xilofone e onde um canhão de luz acompanhará de cima a bailarina que avançará sozinha com um mesmo movimento sinuoso que a faz articular dos pés à cabeça até atravessar o palco -; na quinta cena do espetáculo- quando os corpos dos bailarinos expressam o que antes só havia sido anunciado: um rebolado típico, executado secamente em som sincopado-; e principalmente na sétima cena na qual o som é o de uma percussão surda, mas leve, os bailarinos executam uma movimentação conduzida por braços e bacia na qual o braço leva o corpo a girar, sempre com uma circularidade de movimentos nos quadris. O final desta sétima cena contém uma alusão mais incisiva à brasilidade: um bolo humano semelhante a um único organismo, como um enorme coral está localizado no fundo direito da cena, quando um único bailarino entra em cena sambando descompromissadamente, com a cabeça tombada para trás, portando um sorriso aberto e vestido em uma malha listrada, horizontalmente, que remete às listras iconográficas das camisas dos malandros. Distraída e debochadamente, este sambista passará pelos demais elementos que se curvam e terminam a cena abaixados sobre as pernas

trêmulas. A alegria do elemento listrado conduzirá os espectadores para um novo lugar que será inaugurado na cena seguinte, com o início da segunda parte do espetáculo.

Um gigantesco painel de patch-work de chita servirá de fundo para a segunda parte de “21”. O colorido do cenário e a luz clara transportam o espectador para um ambiente diametralmente oposto ao anterior, escuro sobre o fundo negro. As malhas amarelas são substituídas por outras muito coloridas, que simulam o tomara que caia nas moças e calças feitas de estampas floridas para os rapazes. O penteado feminino do elenco que desde o início da obra já era algo bem semelhante a um Bantu Knot³⁰⁴, diz ao que veio quando as primeiras bailarinas entram em cena com as mãos apoiados nos quadris, fazendo uma movimentação típica dos terreiros de candomblé. Ao som de uma percussão extremamente leve reaparecem os movimentos que foram revelados no decorrer de toda a primeira parte do espetáculo, que em nova dinâmica e com sorriso franco e aberto do elenco adquirem outra conotação. Novamente a condução dos movimentos está fixada nos braços e quadris e o som de um pan³⁰⁵ propicia duos e solos de imensa leveza.

Retratos de Brasil imaginado aparecem estampados no fundo, nos figurinos, na expressão dos bailarinos, na movimentação. Em um dado momento sete bailarinos tomam de tal forma o espaço cênico que parecem ser vinte e um. O Corpo passa a desarticular até chegar a uma visão de rebolado em uma festa para os sentidos. A cena do relógio dos braços volta com os quadris requebrando junto com o movimento circular dos braços e aos poucos a cena se enxuga até retomar sua forma original, mas super acelerada, quase frenética.

Surge um par formado por um homem vestido de listras amarelas e pretas e uma mulher de malha inteira estampada de chitão. O palco escurece levemente e os dois executam um pas de deux de fluxo contínuo, enquanto o

³⁰⁴ Penteado africano com vários pequenos coques espalhados pela cabeça.

³⁰⁵ Instrumento de sopro do Uakti

resto do elenco presente vibra na pulsação da percussão. Quando o elenco todo começa a se locomover alternadamente é como se o ballet clássico tivesse em visita aos terreiros. Outro casal adentra a cena e desta vez a malha masculina substitui o amarelo pelo verde, o pas de deux executado traz pegadas de dança de salão e breves momentos nos quais a bailarina parece transformada em boneca de piche. Ao fim deste pas de deux, o fundo de patch-work desaparece no escuro, mas o palco permanece iluminado.

Ao som de uma percussão – agora bastante densa e solene - um grupo vibra em cena enquanto outro adentra o palco em uma formação compacta, em uma movimentação que remete às danças tribais. Daí em diante a movimentação parece caótica em solos e pas de deux, o som da percussão muito semelhante aos tambores africanos acelera gradativamente e recebe o apoio do fole. A sonoridade e a movimentação conduzem o espectador, gradativamente, à idéia de transe, até que a primeira das vinte batidas surdas faz os corpos responderem como se levassem um soco - ou como se estivessem em pleno processo de incorporação espiritual visto nos cultos religiosos afro-brasileiros.

Para cada batida que soa como um estampido, uma mulher salta sobre um homem agarrando-se cruzada e agrupada ao seu tronco, onde é girada. Em um ritmo crescente, as batidas vão aproximando-se até que na última batida sete mulheres saltam e são agarradas simultaneamente por sete homens que neste momento formam um paredão no fundo da cena, iluminados apenas pelo corredor lateral que mantém o resto do palco no escuro.

A crítica brasileira e internacional recebeu “21” com grande entusiasmo. A qualidade da produção, a minuciosidade coreográfica e o desempenho do elenco não deixaram margens para retaliações. A companhia parecia ter atingido seu objetivo. Ana Francisca Ponzio diria que *“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*³⁰⁶

A brasilidade surgia como um selo de valor para o Grupo Corpo, e o sucesso de “21” deveu-se diretamente a esta diferenciação nacionalizante que tornaria o trabalho da companhia tão peculiar dali em diante. A partir deste momento, esta nacionalização apresentaria uma diferença fundamental para as tentativas anteriores da companhia – como em *Maria Maria* e o *Último Trem* – e das demais companhias de dança da época – como o Stajium: em “21” a brasilidade estaria também focada no corpo e no movimento e não apenas na temática e dispersa em cena. Para Rui Fontana Lopes³⁰⁷:

“21 representa um retorno, transfigurado, à brasilidade. Não mais àquela nacionalidade épica e um tanto melancólica de Maria Maria e Último Trem, mas sim o início da construção de um modo brasileiro e ensolarado de dançar, construir passos e seqüências, criar, vestir, ambientar e iluminar balés. Em 21, o Corpo encontra a tradução mais justa da palavra ballet em língua materna. Música, luz, cenário, figurino, movimentação e coreografia, sob qualquer ponto de vista a obra é inequivocamente brasileira e original”

A destreza e a virtuosidade do elenco associadas à criatividade de Rodrigo teriam conseguido estabelecer uma relação estética, quase corporal, entre platéia e palco, provocando os sentidos do espectador. Marcello Castilho Avellar diria em sua crítica para o Estado de Minas³⁰⁸ que os movimentos em “21” pareceriam extremos ou impossíveis, o que faria o espectador encarar seus próprios limites, assistindo ao espetáculo: *“Como homens primitivos a observar, em torno de uma fogueira, uma dança ritual. Fascinados com a velocidade, a lentidão, o caos, a ordem, as cores, descobrindo a mágica que se esconde por trás da aparência e inventando o mundo a partir da violenta expressão que nos atinge os sentidos”*.

A crítica internacional recebeu bem a nova empreitada da companhia e atribuiu a qualidade do espetáculo justamente ao diferencial dos movimentos que

³⁰⁶ PONZIO, Ana Francisca. “O poder ilimitado de renovação”. Estado de São Paulo, 20 de junho de 1992.

³⁰⁷ Em peça impressa de comemoração dos 20 anos da Companhia

³⁰⁸ AVELLAR, Marcello C. “Corpo descobre o tempo nas pulsações do espaço” Estado de Minas, 26/6/ 1992

remeteriam a platéia ao país de origem da companhia. A forma como Rodrigo Pederneiras mesclou a técnica clássica e moderna de treinamento dos bailarinos com as danças brasileiras também foi elogiada. Barbara Zuck escreveria para o Columbus Dispatch³⁰⁹ que o estilo de dança do Grupo Corpo *“é mais bem descrito como uma fusão de inflexões modernas, brasileiras e africanas, que parece ter sido completamente processada. Tão bem feita, que surge com seu próprio dialeto”*.

Toda a composição do espetáculo contribuiu para a nacionalização de “21”. O Brasil podia ser visto nas cores, no cenário, nos figurinos, na caracterização, nas sonoridades, no samba, na soltura de braços e pernas, na folia e na alegria da segunda parte do espetáculo, na africanidade corporalizada, nos movimentos conduzidos pela bacia.

Como um ponto poderia ser apenas um ponto, mas uma reta que une dois pontos define um caminho, é na obra seguinte, *Nazareth*, que este percurso coreográfico começaria a ser definido. Anos mais tarde, “21” seria visto como a obra que inaugurou o trajeto de Rodrigo Pederneiras e do Grupo Corpo em busca de uma “dança brasileira”. Diferentes experiências seriam feitas daí em diante, sempre partindo de trilhas sonoras especialmente compostas que propiciariam a experimentação de outros movimentos, agregando ao repertório de movimentos já existente novos traços de brasilidade.

³⁰⁹ ZUCK, Barbara. “Production celebrates body”. The Columbus Dispatch – 30 de outubro de 2002

7.1.2- NAZARETH (1993) - O MAXIXE, O POPULAR E O ERUDITO VOLTAM À CENA

“Direto ao avesso: em Nazareth, o popular já é ‘erudito’ pelas propriedades cristalinas da sua estrutura”

(José Miguel Wisnik)

A estréia, em 1993, de *Nazareth*³¹⁰ marca a passagem definitiva do Grupo Corpo para o desenvolvimento de uma pesquisa que encontraria na fronteira entre o erudito e o popular, seu lócus de trabalho essencial. Neste espetáculo tudo conflui para acentuar esta localização fronteiriça: a mistura claríssima da dança clássica com a popular, os figurinos que podem ser vistos como tutus de ballet ou como armações de anquinhas, as rosas que compõem o cenário que são barrocamente mineiras, mas feitas de tela de metal, e, sobretudo, a revisão muito contemporânea de José Miguel Wisnik sobre a obra de um autor que por si só já foi ponto de intercessão entre popular e erudito. Ernesto Nazareth³¹¹ talvez tenha sido o mais importante compositor brasileiro do fim do século XIX e início do século XX, e cujas peças, segundo Wisnik: *“acabaram entrando exatamente como são - surpreendentes e requintadamente escritas – para o repertório de concerto e para a memória coletiva, sem fronteiras”*³¹²

Nazareth era um entre os muitos “pianeiros” da época, artistas que tocavam em bailes, salas de espera de cinema, festas e cerimônias- e que compunham músicas segundo Wisnik³¹³ *“fundindo lundus e fados, danças de origem popular negra, polcas e habaneras importadas, transferindo a música de uma camada social à outra, ao mesmo tempo em que convertiam formas vocais em formas tipicamente instrumentais”*. O compositor fez incursões no território

³¹⁰ Música de José Miguel Wisnik sobre a obra de Ernesto Nazareth, luz de Paulo Pederneiras, cenário de Fernando Velloso e figurinos de Freusa Zechmeister. Descrição completa do espetáculo em anexo.

³¹¹ Ernesto Nazareth nasceu em 1863 no Rio de Janeiro e tomou suas primeiras lições de piano com sua mãe, Dona Carolina. Após estudos particulares com professores residentes na cidade, compôs sua primeira polca: *“Você bem sabe”* aos quatorze anos de idade.

³¹² Em manuscrito transposto para o programa do espetáculo *Nazareth*

³¹³ WISNIK, José Miguel. *“Entre o Erudito e o Popular”* - Revista de História 157 (2º semestre de 2007), 55-72

erudito da música – mesmo que inicialmente sob protestos conservadores³¹⁴ –, levando a música popular para as salas de concerto. Entre valsas, polcas e tangos brasileiros – ou maxixes - deixou mais de duzentas peças completas para piano. Para José Miguel Wisnik, a obra de Ernesto Nazareth : “*é produto, como todo o maxixe, de uma síntese de elementos africanos e europeus. Além disso, em seu caso particular, elementos recém-vindos das camadas populares se fundem a influências cultas (o pianismo de Nazareth tem muito de chopiniano).*”

Estas influências cultas na música de Ernesto são analisadas a fundo por Wisnik para o tratamento e transfiguração na composição da trilha sonora do espetáculo. Em manuscrito de Wisnik - reproduzido tal como é em forma de rascunho - para o programa do espetáculo, o compositor detecta muitas das nuances musicais utilizadas pelo compositor, como por exemplo, na música “*Cruz, Perigo!*” de 1879, na qual a mão esquerda tocava um acompanhamento de polca, enquanto a direita tocava um maxixe “*pontuado por notas oitavadas em stacatto*”. Wisnik percebe que “*Como num prelúdio bachiano, tem-se uma textura em três planos entremeados onde se pode ler ao mesmo tempo a dança européia de salão, o batuque africano e as pontuações virtuais de um quebra-nozes orquestral.*”

Wisnik fez algumas experimentações com a obra de Nazareth e uma das que utilizou para sua composição foi o espelhamento – inverter a obra - propiciado pelo computador “*em movimento retrógrado, de trás para diante como no ‘caranguejo’ dos polifonistas medievais*”. Ao fazer isto nas obras de Ernesto, José Miguel teria encontrado “*sentido construtivo nítido e intacto*”. Para Wisnik, Ernesto Nazareth fazia polcas nas quais, se observadas a fundo, seriam encontrados prelúdios, sonatas e tocatas. Em “*Ouro sobre Azul*”, por exemplo, seria encontrado um surpreendente clima beethoveniano. Além disso, para José Miguel Wisnik, “*nos espelhos caleidoscópicos da música de Nazareth guardam-se as células originárias da música popular brasileira e ao mesmo tempo a sua potencialidade, a sua virtualidade, o seu futuro*”. Estas muitas

³¹⁴ como em 1922 no recital do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro

nuances da obra original, traduzidas por Wisnik para o Grupo Corpo seriam também coreografadas por Rodrigo Pederneiras, com a mesma sofisticada sobreposição de camadas

Além do material musical de Ernesto Nazareth, José Miguel Wisnik inspirou-se na obra de Machado de Assis para compor a trilha, inspiração esta que desliza igualmente para dentro de cena na coreografia de Pederneiras. Os contos machadianos: *“Um homem célebre”*, *“Esaú e Jacó”* e *“O espelho”* servem de pano de fundo para as criações tanto de Wisnik quanto de Pederneiras. A primeira das três histórias é sobre um compositor de polcas que desejava fazer música clássica, mas que quando tentava só obtinha plágios, enquanto suas polcas fluíam e faziam grande sucesso - o que para ele representava um enorme malogro - ilustra para Wisnik não só a mesma atmosfera na qual a obra de Ernesto Nazareth foi composta como também a solução do dilema do personagem de Machado de Assis, uma vez que a estrutura extremamente sofisticada da música de Ernesto aparecia através dos maxixes e polcas que compunha.

No segundo conto machadiano, *“Esaú e Jacó”*, a personagem Flora sente-se incapaz de escolher entre dois irmãos gêmeos e morre ao piano tocando a *“sonata do absoluto”*. Wisnik insere então na trilha uma *“Sonata de Flora”*, na qual Rodrigo compõe um pas de trois quase literal; o terceiro conto – no qual são discutidas a individualidade e a imagem de si, através da metáfora das duas almas humanas - aparece refletido tanto sutilmente na coreografia – muitas vezes espelhada - quanto na inversão das partituras musicais originais de Ernesto Nazareth feita por Wisnik.

Alguns itens são importantes para a análise deste trabalho: a ambigüidade comunicativa estabelecida, através dos diferentes dualismos expostos em cena; a utilização de uma iconografia brasileira – de movimentos e expressiva - e a sutil inserção de elementos quase narrativos referentes aos contos de Machado de Assis.

Sobre dualismos e ambiguidades, desde a primeira cena, *Nazareth* estabelece uma relação comunicativa ambígua com a platéia. Ao mesmo tempo em que transporta os espectadores para a *Belle Epoque* carioca, expõe a contemporaneidade na sonoridade da trilha de Wisnik, na movimentação corporal criada por Pederneiras e na visualidade dos figurinos.³¹⁵ Este dualismo entre clássico e contemporâneo, divide espaço com outra ambiguidade, a do popular e do erudito tanto nas músicas quanto nos corpos. Sendo profundamente provocadora e causando um deslocamento entre o que se espera e o que se vê e ouve.

Em alguns momentos, o trânsito entre o erudito e o popular é marcado por cortes visíveis, como por exemplo, na quinta cena do espetáculo - quando a técnica clássica aparece clara em um duo feminino e uma atmosfera solene se instala entre os demais bailarinos, sendo substituída pela leveza e alegria em uma dança leve cujo início é marcado pela saída da dupla de mulheres de cena -; e na sexta cena quando ocorrem duas transições semelhantes -, entre os dois pas de deux inspirados no maxixe e na gafeira de salão, a companhia executa uma coreografia com técnica de dança clássica quase límpida em *grands jetés*³¹⁶ e piruetas.

Em outros momentos este trânsito não se deixa ver claramente, quando Rodrigo começa a exercitar um hibridismo coreográfico entre as duas instâncias. Um exemplo disto está na oitava cena do espetáculo, quando dois rapazes mesclam a técnica clássica com o passo “miudinho” do samba.

A inserção de referências a uma identidade nacional brasileira corporal, sonora e cultural também pode ser vista em *Nazareth*. Logo na primeira cena do espetáculo uma bailarina surge em cena sozinha, o som da Polca “*Cruz, Perigo!*”, caminhando com o passo básico do maxixe disfarçado em

³¹⁵Elaborados em preto e branco por Freusa Zechmeister, trazendo algumas vezes as teclas do piano sugeridas nas laterais do corpete e saias que lembram tanto os tutus bandeja clássicos quanto as armações das anquinhas do fim do século XIX. Desta mesma época é o turbante negro que arremata o coque das bailarinas que, no entanto calçam sapatos de dança que são como delicados tênis amarrados com cadarço.

³¹⁶Movimento de ballet clássico

compostura seguida por uma segunda bailarina que entra em cena e logo samba despididamente, assim como a terceira e a quarta moças. As quatro passam a insinuar um maxixe com as mãos nas “cadeiras”, quando se ouve a batida inconfundível de um pandeiro, anunciando a entrada do primeiro entre os rapazes. O maxixe se mistura com polca, transformado em samba. Com a entrada da percussão e dos metais de banda e em cena, os quadris dos bailarinos tomam vida própria e aparece também um samba no pé.

Aparecerão ainda no decorrer do espetáculo pas de deux inspirados em danças de salão com elementos de maxixe e gafieira, e cenas nas quais todo elenco brincar com o estereótipo corporal da brejeirice. De uma sensualidade quase inocente, estes trechos da coreografia trazem à tona a ambiguidade do maxixe, uma dança tão “maldita” surgida em um tempo tão pudico.

A expressividade dos bailarinos também teria muito a dizer sobre o ideário do povo brasileiro. Desde a primeira cena do espetáculo, tanto as moças encarnam o tipo brejeiro quanto os rapazes encarnam uma expressão bem debochada e o elenco inteiro parece desfrutar da alegria e do prazer em dançar a dança tipicamente brasileira. Esta expressividade se repetirá em várias outras cenas ao longo do espetáculo e é importante notar o quanto esta idéia do brasileiro como um povo alegre, espontâneo, com uma natureza ao mesmo tempo sensual e brincalhona foi divulgada, disseminada e utilizada – inclusive por estratégias de marketing turístico do país³¹⁷ - para compreendermos o efeito desta expressividade em cena, tanto em se tratando de platéias nacionais quanto em estrangeiras. A festividade brasileira também aparece insinuada quando ao final da sétima cena, o palco fica vazio, mas a música permanece, trazendo os bailarinos de volta, dançando despreziosa e individualmente, de passagem, compondo um momento quase cinematográfico de fim de festa em um cordão de carnaval.

Outra característica ímpar de *Nazareth* é a inserção de cenas que contêm pseudo-narrativas, relativas aos contos machadianos supra mencionados.

³¹⁷ Como por exemplo nos Planos Aquarela da EMBRATUR

Estes contos surgirão transfigurados nas terceira, sétima e nona cenas do espetáculo.

A terceira cena do espetáculo tem como trilha sonora uma sonata para piano, intitulada por Wisnik “*Sonata de Flora*”, em uma citação ao conto “*Esaú e Jacó*”, mas aparentemente refere-se ao conto “*O Espelho*”. Neste momento, duas mulheres agora têm como saias apenas as armações longas dos vestidos do fim do século e calçam luvas brancas. Entram em cena frente a frente, aproximando-se lentamente, com os braços ondulando na frente do corpo. Observam-se o tempo todo como sendo a mesma refletida em espelho. Seus movimentos são lentos e lembram as danças de corte. A cena é breve grave e obscura, iluminada apenas lateralmente. Também sobre o mesmo conto refere-se a sétima cena de *Nazareth* na qual dois pas de deux se desenvolvem sob dois pinos de luz branca, como se fossem o mesmo, mas em tempos diferentes..

A nona cena estabelece quase uma narrativa do conto “*Esaú e Jacó*”. Miriam Pederneiras é a bailarina que originalmente encarna esta sugestão de Flora, dançando, inicialmente, com um rapaz que é substituído por um segundo sem que fique claro se ela percebeu a troca dos “gêmeos”. Após dançar com o segundo rapaz, Miriam deixa o palco carregada no colo, sendo seguida pelo primeiro par que caminha desolado atrás do casal. O fim da cena desmonta a tragicidade do conto machadiano, quando Miriam-Flora salta – já da cochia - de volta para o colo do seu primeiro par.

Uma das características que se verá em todos os espetáculos do Grupo Corpo analisados, em profundidade, é uma subida de tom nas últimas cenas, culminando em uma apoteose. Esta estratégia – criticada por alguns - levaria o público em geral a deixar o teatro com a sensação de ter assistido um espetáculo forte e impressionante. A última cena de *Nazareth* tem a música “*Ferramenta*” como trilha, com citações a “*Brejeiro*”, “*O que há?*”, “*Não caio noutra*” e “*Cruz, Perigo!*”. O cenário ao fundo assume tons quentes de vermelho e âmbar que incidem de baixo. Os homens de calças e suspensórios e as

mulheres com os diferentes figurinos usados no decorrer do espetáculo, executam a coreografia na melodia existente e também na melodia apenas lembrada pela memória coletiva, mas não executada na reconfiguração de Wisnik. A batida percussiva do samba, que surge gradualmente, abre espaço musical para que os bailarinos rebolem e requebrem, em sacolejos e duos de salão magicamente misturados com técnica, força e agilidade clássicas em uma grande festa que alterna em cena solos, duos e grupos. Aos poucos, a melodia cede espaço para que se ouça quase que unicamente as batidas do samba e o grande grupo deixa o palco aonde restará apenas um casal que encerra o espetáculo.

A recepção de *Nazareth* pela crítica nacional e internacional foi menos unanimemente positiva do que a de “21”. Marcos Savini escreveria para o jornal de Brasília que a revisão de José Miguel Wisnik da obra de Ernesto Nazareth despertaria certa estranheza, porque embora ecoassem “*de maneira cristalina o universo das composições de Nazareth*”, por outro lado o reconhecimento não viria sem esforço intelectual, uma vez que “*a música de ares futuristas de Wisnik*” estaria em “*cerebral dissonância com o mundo sentimental dos choros e maxixes*” em uma trilha sonora que “*não nutre qualquer sentimentalismo nostálgico pelo mundo do compositor carioca de início do século*”³¹⁸. Barbara Heliadora³¹⁹ também mencionaria a revisão musical, afirmando que “*é quando Wisnik cede mais aos ritmos e ao espírito de Nazareth que "Nazareth" adquire mais vida e busca com mais sucesso um caminho próprio. Nesses momentos, a espontânea brasilidade da dança torna-se absolutamente encantadora e "Nazareth" alcança uma alegria coreográfica que se comunica intensamente, ao nível do melhor do Grupo Corpo*”

Marcello Castilho Avellar diria para Jornal Estado de Minas³²⁰ que *Nazareth* teria como falha fundamental “*tentar, através de uma velha e já conhecida gramática cênica, apresentar novo vocabulário*”. O crítico prossegue afirmando que o espetáculo traria perversas contradições, pois: “*é elegante, mas frio, traz*

³¹⁸ SAVINI, Marcos. “Uma perfeita conciliação de opostos”- Jornal de Brasília, s/d

³¹⁹ HELIODORA, Bárbara. “Intensa alegria coreográfica no palco”. O Globo, 7 de maio de 1993

³²⁰ AVELLAR, Marcello C. “Um espetáculo que não consegue unanimidade” - Estado de Minas- 4 de junho de 1993.

movimentos novos, mas carece de surpresa, de gestualidade integradora, de nova visão de mundo.”

Já Cássia Navas³²¹ mencionaria que a transformação de erudito em popular e vice-versa na linguagem coreográfica de Pederneiras já teria sido anunciada em “21”, mas que em *Nazareth*: *“os traços dessa pesquisa se acentuam, não pela superação dos limites da obra anterior, mas pela ampliação do repertório de movimentos, desvendando-se algumas estruturas de “21”, mais sedutoras nessa obra até mesmo porque não reveláveis à primeira vista”*. Ana Francisca Ponzio³²² mencionaria o trabalho em equipe como parte fundamental do êxito do espetáculo:

“Além de Wisnik e Rodrigo Pederneiras, Nazareth conta com mais três colaboradores fundamentais. Freusa Zechmeister deixou a imaginação voar nos figurinos, que trazem a brejeirice ingênua dos tempos de Nazareth para os tempos modernos. As imensas rosas que compõem o cenário de Fernando Velloso fazem pensar que assim devia ser a decoração dos cinemas e salões antigos. Só que suas pétalas de metal sugerem resistência ao tempo e, por vezes, revestidas pela esplêndida iluminação de Paulo Pederneiras, completam as imagens que parecem surgir, sem nostalgias, de um álbum de fotografias em preto e branco - cores básicas do espetáculo, somadas ao cinza e sépia. Música, coreografia, cenários, iluminação e figurinos se movem ao ritmo do verso e reverso - como se as imagens, sonoras ou visuais, pudessem ser vistas uma através da outra”.

Sarah Kaufman³²³ diria para o Washington Post que o público americano foi premiado com uma performance de uma coerência incomum, com impecável precisão e complexidade musical. A crítica afirmou que, deixando de lado as qualidades formais, foi o imediato e delirante abandono dos dançarinos, seu estilo solto de braços abertos que realmente cativou a platéia. Na mesma crítica, Sarah relata que a Companhia brasileira criou sua própria forma híbrida de dança, inspirando-se nas numerosas danças sociais de sua terra natal e estilizando-as com toques do ballet clássico e isso se traduziria na sensibilidade dos dançarinos de linhas alongadas e formas revigorantes, tanto quanto no seu swing malemolente e vertiginoso. Para o crítico de dança

³²¹ NAVAS, Cassia. “Corpo promove diálogo entre erudito e popular” – Folha de São Paulo – 07 de maio de 2003.

³²² PONZIO – Ana Francisca. “Corpo se renova com Nazareth”. – O Estado de São Paulo, 24 de abril de 1993.

³²³ KAUFMAN, Sarah. “Dinâmica de Grupo”. The Washington Post, 23 de junho de 1999.

espanhol Julio Máñez³²⁴, o maior êxito da coreografia de *Nazareth* seria o de parecer simples, sendo divertida, pícara, erudita com ritmo e alegria contagiantes, fundindo culto e popular na dança brasileira do princípio do século XX

A brasilidade em *Nazareth* não precisaria ser procurada nas sub camadas coreográficas e musicais como em “21”. Neste espetáculo, o Grupo Corpo parece não só ter feito uso, como também ter pautado sua pesquisa – corporal, estética e musical - na busca deste conceito. A trilha sonora serve de mote para que Wisnik introduza na montagem a literatura Machadiana, absorvida por Freusa, Fernando, Paulo e Rodrigo e transformada em algo que pode ser traduzido pelo título de um dos tangos mais conhecidos do homenageado: *Nazareth* é um trabalho “brejeiro.”

Em entrevista para o suplemento Rio Show, do jornal O Globo, Rodrigo diria que os maxixes, os choros e as valsas de *Nazareth* o fizeram descobrir o prazer da ginga e do rebolado.³²⁵ A partir desta movimentação estimulada pela música, Rodrigo faz suas misturas introduzindo elementos duros e técnicos na circularidade dos quadris. Para Ana Francisca Ponzio: “*Nazareth contém o tom buliçoso da época dos maxixes, mas não apela para rebolados ou requebros. Para introduzir um ar renovado na técnica clássica que tem como matéria-prima, Rodrigo se apoia na ondulação das formas, suprimindo o eixo rígido do corpo acadêmico*”.

O resultado cênico é um retrato de Brasil em branco e preto, que configura todo o estereótipo de brasilidade elaborado no decorrer do século XX. Para Alberto Guzik³²⁶ “*Em Nazareth, um espírito malandro, carioca, irrequieto e melancólico, invade o palco*”. O roteiro do espetáculo teria propiciado a Rodrigo “*uma viagem por sentimentos muito brasileiros*”. O coreógrafo teria feito isso “*sem recorrer ao folclórico, ao lugar comum*”, Nazareth seria “*um depoimento sobre a vida brasileira, seus valores, as relações humanas que nela se estabelecem*”.

³²⁴ MÁÑEZ, Julio. “Passarlo Estupendamente” – El País – 11 de março de 1995.

³²⁵ JOORY, Eva. “O prazer da Brasilidade”. Jornal O Globo -Revista Rio Show- 7 de maio de 1993.

³²⁶ GUZIK, Alberto. “O jeito mineiro de Nazareth”. Jornal da tarde – 24 de abril de 1993

“21” e *Nazareth* compõem juntos a arrancada do Grupo Corpo em busca de uma estética e movimentação corporal que portassem a identidade nacional brasileira e esta busca nunca foi omitida nem velada. Em entrevista ao jornal inglês *The Guardian*³²⁷, Paulo Pederneiras diria que no início da década de 1990 a situação sócio-política do país – recém saído de um período de ditadura e respirando ares democráticos - serviu de estímulo e fomento para a elaboração de trabalhos que tratassem as positivities brasileiras. Já Rodrigo, em inúmeras entrevistas, declararia que em um dado momento de sua carreira decidira pesquisar uma movimentação própria do povo brasileiro para transformá-la em dança cênica contemporânea.

Estas duas primeiras tentativas obtiveram êxito incomum e determinaram o rumo das criações seguintes nas quais não só o movimento corporal, mas toda a estética dos espetáculos estaria voltada para a expressão da brasilidade.

7.2- A CONSOLIDAÇÃO DE UMA LINGUAGEM COREOGRÁFICA (1994 A 1996)

Os dois espetáculos criados entre 1994 e 1996, configuraram uma consolidação do hibridismo entre técnicas corporais e elementos de brasilidade na linguagem coreográfica de Rodrigo Pederneiras. Em comum, *Sete ou Oito Peças para um Ballet e Bach*, teriam estrangeiros como autores originais das trilhas sonoras – respectivamente Philip Glass e Johann Sebastian Bach. Estas trilhas sonoras não portavam referências latentes a ritmos nacionais e muito embora ambas tenham sido revistas e arranjadas por Marco Antônio Guimarães do Uakti, as sonoridades produzidas não seriam suficientes para estimular movimentos corporais tão peculiares como o samba, xaxado e umbigada. Começa-se então a imaginar a elaboração de uma linguagem coreográfica contemporânea, referencialmente brasileira, que portasse nacionalidades, independente do estímulo sonoro. Paralelamente, os

³²⁷ ROY, Sanjoy. “Fine young cannibals” – *The Guardian* – 11 de maio de 2005

elementos cênicos extra-corporais trariam remissões brasileiras – mais claras em *Sete ou Oito Peças* e mais sutis em *Bach*.

7.2.1- SETE OU OITO PEÇAS PARA UM BALLET (1994) - DUELOS ENTRE O HUMANO E O MAQUÍNICO COM ESTÉTICA DE VÍDEO GAME.

*Sete ou Oito Peças Para um Ballet*³²⁸, com música do americano Philip Glass e arranjos de Marco Antônio Guimarães do Grupo Uakti, estreou em 01 de junho de 1994 no Teatro Municipal de São Paulo³²⁹, parecia ter sido concebido para quebrar a linha que vinha sendo formada entre “21” e *Nazareth* na construção de uma unidade abrazeirada dos espetáculos da Companhia. Com uma trilha sonora muito minimalista em oito peças compostas por Glass e trabalhadas por Marco Antônio, figurinos limpos e colantes, cabeças de andróides, em um visual quase de vídeo game, *Sete ou Oito Peças* parecia querer esfriar os ânimos, não fossem os interstícios coreográfais e estéticos que compuseram um trabalho muito diferente, mas ao mesmo tempo coerente com os dois últimos espetáculos.

Para começar, a visualidade embora limpa e não referente, tinha as cores verde, amarela e azul como predominância absoluta. Além disso, a linguagem corporal que começara a ser definida em “21”, manteve-se presente, mas recebeu neste espetáculo novo um tratamento menos orgânico, quase maquinal. Alternâncias propositais entre rigidez e malemolência ressaltavam cada uma das duas qualidades de movimento que conviveram, em cena, na mais absoluta e inusitada harmonia.

Em um ambiente histórico no qual a interação homem-máquina já adquiria proporções nunca antes imaginadas, *Sete ou Oito Peças para um Ballet*

³²⁸ Descrição completa do espetáculo em anexo.

³²⁹ Coreografia de Rodrigo e luz de Paulo Pederneiras, figurinos de Freusa Zechmeister, cenários de Fernando Velloso.

transporta os espectadores para dentro de um vídeo game logo na primeira cena marcada por uma passagem constante de bailarinos vestidos com malhas colantes e tendo as cabeças cobertas por uma touca, agrupados em pares, deslocando-se sobre um chão verde, fazendo um mesmo movimento simplíssimo e robótico de locomoção lateral na pulsação mais profunda da música. Os bailarinos passam como dados de scroll, em espaços regulares. Eventualmente, um par passa atrás da cena, fazendo o mesmo movimento na pulsação mais acelerada da música, outras vezes outro par se descola da massa e fazendo uma variação coreográfica na melodia, freneticamente, mantendo as linhas retas.

Uma batalha típica de jogos eletrônicos também pode ser vista na sexta cena do espetáculo na qual um exército verde bandeira desafiará um único elemento listrado verde e amarelo. O tom esverdeado que o palco adquire com a incidência da luz, os capacetes vazados utilizados pelo exército verde e a trilha sonora de suspense marcial complementam-se, mutuamente, para o estabelecimento de uma atmosfera de embate em vídeos games que remeterá tanto à estética do filme *Tron – uma odisséia eletrônica*³³⁰, como estabelecerá um diálogo com a cena de “21”; na qual uma massa humana amarela move-se como um coral, enquanto o elemento verde e amarelo passa sambando desprezenciosamente.

Da dinâmica dos games - de repetições, inícios e reinícios, finais e passagens de fases -, é feita a terceira cena do espetáculo, em uma das sequências de imagens mais bem resolvidas da história da companhia. A cena tem início com os homens integralmente vestidos de verde bandeira, caminhando de costas e arrastando pela mão suas parceiras – verde e amarelas - sentadas no chão com a cabeça e o tronco tombados para trás. Na altura do meio do palco, estas parceiras saltarão em seus colos e farão o caminho de volta, inúmeras vezes, alternadamente, até que em dado momento começam a pedalar lentamente no ar e ao invés de voltar ao início da cena, avançam na direção inicial “mudando de fase” e completando o percurso.

³³⁰ Filme lançado em 1982, pelos Studios Walt Disney, dirigido por Steven Lisberger.

Outra característica pontual de *Sete ou Oito Peças* é o estabelecimento momentos nos quais um elemento desordenado ameaça a ordem instalada, gerando certa expectativa na platéia. Geralmente esta ordem trabalha em movimentos regulares e mínimos que atravessam a cena na pulsação musical regular – mais frequentemente da esquerda para a direita. O caos trabalha na melodia, com aleatoriedade, aceleração, sinuosidade e tomadas de espaço diversas.

Uma dicotomia constantemente instalada entre o orgânico e o maquínico refletiria em cena os questionamentos em voga na época da criação deste trabalho. Já na primeira cena do espetáculo um elemento amarelo alaranjado surge atravessando a diagonal do palco, destacando-se dos demais pela sinuosidade de seus movimentos. Aos poucos o ambiente ordenado e frio vai sendo contaminado pela soltura e humanidade do elemento destacado. Também na segunda cena do espetáculo, bailarinas entram no palco, fazendo inicialmente uma movimentação que poderia ser traduzida por um corpo maquínico possuidor de uma bacia rebeldemente viva que reverbera uma sutil sinuosidade tronco acima. A movimentação serpenteada executada a seguir pelo grupo parece partir da célula solo do elemento alaranjado da primeira cena. Na sexta cena do espetáculo – já descrita anteriormente - o elemento verde e amarelo que se opõe ao exército verde, em determinado momento assume esta mesma movimentação orgânica, executada nas primeira e segunda cenas do espetáculo. Novamente há contaminação de alguns elementos verdes que passam a executar o mesmo movimento do elemento verde e amarelo, mas com uma muito sutil diferença: executam como máquinas, copiando humanos.

O corpo orgânico surge em cena sempre como o portador das brasilidades de movimento, sinuosidade, circularidade, maleabilidade. Outras referências corporais de cunho nacionalizante poderiam ser vistas, por exemplo, na quinta cena do espetáculo com o desenvolvimento de temas de movimento fundamentados em um passo básico de samba retrabalhado em amplitude.

A brasilidade em *Sete ou Oito Peças* esteve muito atrelada aos elementos extra-corporais. Os figurinos de Freusa Zechmeister foram trabalhados nas cores verde, azul, amarelo e verde, sobretudo em listras verde e amarelas. O cenário de Fernando Velloso consistia em uma cortina verde em filetes verticais de plástico revelada a partir da terceira cena e um painel com largas faixas verticais que só aparece na última cena e teria as mesmas cores utilizadas nos figurinos.

O minimalismo de todos os elementos cênicos – trilha sonora de Glass, cenários, figurinos, iluminação - encontram eco na coreografia de Rodrigo que desenvolve com precisão em *Sete ou Oito Peças* o trabalho iniciado em “21”. Um exemplo disso está na quinta cena do espetáculo que é iniciada com um momento coreográfico antológico: um par formado por um homem e uma mulher atravessa o palco na diagonal do fundo esquerdo para frente direita, caminhando com passos mínimos e pernas semi flexionadas, fazendo apenas um micro movimento de cabeça, tendo os passos, marcando o acento e a cabeça balançando na pulsação e melodia regular.

De minimalismos e repetições também é feita a última cena de *Sete ou Oito Peças*, que assim como nos dois espetáculos anteriores, caminha regular e aceleradamente para uma apoteose de sons, movimentos e cores. Bailarinos em malhas inteiras de cores vivas vão passando pela cena lentamente, e acendendo pinos de luz que permanecem acesos após a sua saída. Aos poucos estes pinos vão sendo ocupados por outros bailarinos de passagem até que o palco fique qualhado de pinos brancos, que em um dado momento passam a ser todos ocupados por bailarinos agrupados por cor – verde, azul e dois tons de amarelo. Os bailarinos executarão, daí em diante, uma sequência de movimentos idênticos, mas sequencionados de maneira ora igual, ora diferente, contidos dentro dos pinos individuais. Flashes de luz dão a sensação de raio X ou curto circuito, a música acelera, assim como os movimentos. O espetáculo termina no silêncio, com os dezesseis bailarinos, executando um movimento robótico de vai e vem enquanto a luz se apaga lentamente.

A estréia de *Sete ou Oito Peças para um Ballet* provocou uma mistura de espanto e rendição por parte da platéia e da crítica. O cruzamento único do minimalismo de Philip Glass com a peculiar sonoridade do grupo Uakti, deu a Rodrigo a justa ambiguidade para a elaboração de movimentos que variavam do mais maquínico ao mais humano. A utilização de repetições temáticas, nas seqüências de coreografia no decorrer do espetáculo, trouxe apaziguamento e surpresa. Em entrevista ao Caderno C do Jornal Gazeta do Povo de Curitiba³³¹, Rodrigo afirmou que: *“A idéia era ser um balé minimalista e a minha tendência é ser um pouco excessivo com relação a movimentos”*. Se o minimalismo apareceu em cena, o excesso também estava presente, na assombrosa riqueza de detalhes de que é feito cada movimento. Apesar de ricos em detalhes, estes movimentos surgiam em cena muitas vezes com aparente despojamento: *“onde a partitura de movimentos emerge como uma série de esboços, apontamentos ou estudos para uma coreografia. Inacabados, na aparência, mas irretocáveis, pela genialidade da forma”*³³²

A ideia de misturar frieza e calor, dureza e sinuosidade resultaram em um espetáculo completamente diferente dos anteriores e alusivo a uma contemporaneidade universal – não fossem as brasilidades cromáticas e de movimento inseridas durante todo o trabalho. Na ocasião da estréia em Belo Horizonte, Marcello Castilho Avellar diria em sua crítica para O Estado de Minas³³³ que a mistura feita no espetáculo - entre o próprio passado coreográfico da Companhia, Pina Bausch, Merce Cunningham, Balé Clássico, Dança Moderna e ginga brasileira - foi resolvida pelo liquidificador do Grupo Corpo, dando origem a um trabalho que seria *“a coisa mais antropofágica que o Brasil assiste desde que Zé Celso levou à cena o delírio oswaldiano de ‘o Rei da Vela’*”.

Para o crítico, a nova escuta de Rodrigo deu origem a uma interpretação coreográfica que muitas vezes pareceu dissonante com a música e teria causado a sensação de tri partição no espectador: uma parte percebendo “a

³³¹ GUIMARÃES, Mariângela. “Minimalismo tropical” Gazeta do Povo, Curitiba, PR, 22 de julho de 1994

³³² Citação contida no release do espetáculo no Site da Companhia.

³³³ AVELLAR, Marcello C. “Sete ou oito notas sobre um ballet”. Estado de Minas – S/d

música por inteiro sensibilizando nossos ouvidos cegos”, uma segunda na qual a imagem por inteiro estimularia “nossos olhos surdos”, e a terceira fruindo o “verdadeiro espetáculo, o choque entre as duas, surpreendendo o cérebro e o coração.”

Alberto Guzik³³⁴ também anunciaria a miscelânea utilizada por Rodrigo para compor sua escrita coreográfica e o resultado disso na trilha de *Sete ou Oito Peças*, afirmando que: *“Pederneiras caminha no limite estreito entre as tradições e a ruptura. Vale-se de convenções do balé clássico, do jazz, de Martha Graham, e quebra-se com habilidade e inteligência. Há no trabalho do coreógrafo e nas interpretações do grupo uma brasilidade que se impõe à dança, mesmo quando a música vem do minimalista Philip Glass”.*

A crítica internacional conseguiu perceber um diferencial na movimentação coreográfica de Pederneiras – sempre traduzida como um sopro de samba - e a habilidade do coreógrafo de trabalhar as sonoridades e fazer antagonismos estéticos e motores conviverem em harmonia. Karen Campbell escreveria para o Boston Globe³³⁵

“Às vezes eles elucidam o interior do ritmo das músicas, visualmente trazendo vida à aura de sustentação. Em outros momentos, os movimentos servem de contraponto, criando suas próprias camadas de ritmo para acrescentar à textura geral. O que mantém tudo vívido e claro é a repetitiva estética minimalista, que dá tempo aos olhos para que os olhos se acostumem, antes da mudança ocorrer. Como a música, a coreografia não só se desenvolve como se desenrola em longas fitas de movimentos propulsores. Mas os dançarinos nunca meramente imitam a música. Há sempre alguma coisinha a mais acontecendo por trás do movimento sensual do quadril, o rolar arqueado do torso e aquele jazzístico “step-slide” (passo deslizante) que convida ao samba a cada virada”.

Duas coisas importantes podem ser percebidas em *Sete ou Oito Peças para um Ballet*: a primeira é que a linguagem coreográfica de Rodrigo Pederneiras já fora contaminada suficientemente pelas sinuosidades e gingas dos dois trabalhos anteriores e se mantinha viva mesmo quando trabalhada sobre uma

³³⁴ GUZIK, Alberto. “Entre a tradição e a ruptura” – Jornal da tarde 3 de junho de 1994

³³⁵ CAMPBELL, Karen, “Brazil’s Grupo Corpo dazzles” – Boston Globe- Edição de 7 de dezembro de 2002

trilha minimalista e sem referências nacionais explícitas; e a segunda de que havia uma intenção clara de toda a equipe de criação em transpor brasilidades para a cena – seja na utilização das cores, seja na inserção de elementos destoantes que em todos os momentos contrapuseram a sinuosidade, o samba, a ginga, a humanidade ao maquínico. A estratégia de manter as duas dinâmicas, funcionando paralelas em cena a maior parte das vezes, tornou ainda mais clara essa diferença.

7.2.2- BACH (1996) - O BARROCO MINEIRO EM CENA

“No final, depois da experiência sensorial que é Bach, o público aplaudiu de pé. Os bailarinos vestidos de dourado agradecem emocionados. Ao fundo, uma poderosa colcha de retalhos azuis (...) faz a ponte entre a tradição mineira de onde veio o Corpo e o barroco que gerou Bach. Se é que algum dia eles estiveram separados” (Nayse López)

O espetáculo *Bach*³³⁶ estreou na Bienal de La Danse de Lyon em 1996³³⁷, trazendo não só a consagração internacional da Companhia, mas também expandindo o universo coreográfico de Rodrigo Pederneiras para outras dimensões espaciais, dinâmicas de movimento e fontes de inspiração.

A música foi composta novamente por Marco Antônio Guimarães – do Uakti - em uma livre criação sobre as obras de Johann Sebastian Bach. A livre criação de Marco Antônio incluía sua própria percepção da obra de Bach, a transposição para os instrumentos peculiares do Uakti, além de transformações feitas por computador tais como a decupagem de vozes e a inversão de frases musicais – assim como Wisnik havia feito em *Nazareth*.

O Cenário de Fernando Velloso incluía um pano de fundo azul profundo, feito da técnica de retalhos dos tapetes mineiros do interior, criando uma textura que a luz de Paulo Pederneiras revelou. Uma série de canos de alumínio, pintados de tinta emborrachada grafite descia do teto em algo que deveria remeter a

³³⁶ Descrição completa do espetáculo em anexo

³³⁷ Com cenários de Fernando Velloso e Paulo Pederneiras, luz também de Paulo, Figurinos de Freusa Zechmeister

uma floresta invertida, mas também se assemelhava aos tubos de um órgão sacro. Estes tubos serviriam como novo plano cênico, no qual os bailarinos passariam parte do tempo pendurados, ora crucificados, ora enforcados, ora observando do céu o que se passava na Terra como anjos - tudo isso apenas muito sutilmente sugerido.

Freusa Zechmeister sintetizou os figurinos a ponto deles quase desaparecerem em cena. As malhas curtas de tecido emborrachado com pernas de fora foram trabalhadas nas mesmas cores que predominam em toda a visualidade do espetáculo: azul, preto e dourado - em uma alusão ao barroco mineiro -, e compunham com botinhas de cano curto pretas. A luz de Paulo Pederneiras foi um dos pontos altos do espetáculo, ora incidindo sobre os tubos, ora reforçando a atmosfera azul da cena, outra vez trabalhando de maneira a fazer os corpos aparecerem dourados ou como silhuetas enfumaçadas.

Alguns elementos coreográficos inovadores podem ser apontados em *Bach* tais como o uso de novos planos de ação – através da utilização dos canos que pendiam do teto -; a inserção de novas dinâmicas e temas de movimento; menor utilização de braços ornamentais; uma escuta musical que incluiria as pausas e silêncios; a aceitação da imobilidade como elemento da dança; e um trabalho peculiar sobre os pas de deux – que viria a ser uma das grandes qualidades coreográficas de Rodrigo Pederneiras no futuro.

A instalação da floresta de canos invertida, descendo do teto proporcionou a Rodrigo a possibilidade de trabalhar em dois planos ao mesmo tempo em cinco das dez cenas do espetáculo. Este trabalho no plano suspenso exigiu dos bailarinos um trabalho de força nos membros superiores que acabou refletido em cenas de pas de deux que utilizariam os braços como elementos de força. Exemplos disso podem ser vistos nas terceira e sétima cenas do espetáculo.

A terceira cena contém dois pas de deux. O primeiro deles com fluxo contínuo, passagem e pegadas que lembram o rock acrobático. O segundo será mais vigoroso e violento, mais implausível e arriscado, mas ambos darão a sensação de vôo. A sétima cena também será pautada pelos pas de deux,

exigindo a força adquirida nos tubos. Três casais entram no palco e congelam em um contrapeso que terá a mulher deitada na diagonal, segura por um dos braços, com o peito voltado para o chão. Elas descem muito lentamente, encostam no chão, iniciam com seus pares uma sequência idêntica que trabalhará sempre com peso e pivôs. Outros pares entrarão em cena e em um dado momento as mulheres passam a ser arrastadas – seguras pelos braços, de bruços - em uma seqüência que tem diálogo direto com a terceira cena de *Sete ou Oito Peças para um Ballet*. No momento seguinte, as bailarinas começarão a ser puxadas para pender como mortas nos ombros de seus parceiros, dos quais em seguida escorrerão para o chão como penitentes, para serem novamente arrastadas até a saída de cena.

Os novos temas de movimento elaborados em *Bach* incluiriam chutes trabalhados como pêndulos, xaxado, umbigada, rock acrobático. O agregamento destes elementos fez com que a linguagem coreográfica elaborada em “21”, evoluísse e se tornasse mais ampla, vigorosa e com menor utilização de braços ornamentais. No corpo, as bacias trabalham de forma circular ou ondulante e convivem com uma técnica clássica muito mais diluída que aparece nos giros, mas desaparece em suas terminações, fazendo com que a técnica esteja presente, mas a estética clássica não.

As dinâmicas dos bailarinos, em cena, também mudam em *Bach*, assumindo a tendência da dança contemporânea de abolir a sincronia absoluta entre os bailarinos e abrindo espaço para que as dinâmicas individuais de cada corpo sejam respeitadas e possam aparecer em cena. Desde o primeiro momento do espetáculo, tem-se um estranhamento relacionado com esta a-sincronia que surge em uma sutil decalagem, sujando a cena e destoando dos trabalhos anteriores da companhia que apareciam sempre tão bem ensaiados e “limpos”.

Outra peculiaridade de *Bach* é o surgimento de uma escuta musical que trabalhará muitas musicalidades em cena – bailarinos no acento, bailarinos na pulsação, bailarinos na melodia, bailarinos ocupando também as pausas. Um exemplo disso está na quarta cena do espetáculo quando a Ária da 4ª corda de

Johann Sebastian Bach é usada como trilha. Logo se percebe – ou não se percebe - que na revisão de Marco Antônio Guimarães desta obra conhecidíssima, o compositor omite a maior parte da melodia, causando no espectador, que conhece a música, um fenômeno memorial. Na memória auditiva da platéia, a música toca inteira enquanto o áudio do espetáculo vai apenas pontuando notas esparsas. Rodrigo Pederneiras sabiamente percebeu o fenômeno e coreografou também a música que só toca dentro do espectador, em todas as notas da Ária.

A imobilidade – outra característica da minimaldance contemporânea - que nunca tinha sido utilizada pelo Grupo Corpo pode ser vista nos quase três minutos da quinta cena do espetáculo. Uma bailarina permanece agarrada aos tubos como um anjo barroco, com as pernas cruzadas e um bailarino a olha do palco. Enquanto a voz do tenor em canto gregoriano dá absoluta sacralidade à cena, os dois bailarinos permanecem imóveis, com o palco às escuras e uma luz branca, incidindo sobre a mulher suspensa. Ao fim da música, a bailarina escorrega dos tubos, pende e cai lentamente no colo do bailarino, como um corpo morto.

A única característica permanente nas obras da companhia que reaparece em *Bach* parece ser a utilização de um *grand finale* que será iniciado com a entrada de uma única bailarina vestida com o figurino inteiramente dourado. Logo outra bailarina se junta à primeira e em breve serão muitos, fazendo uma movimentação que terá xaxado e umbigada muito sutilmente tratados pela dança contemporânea de Rodrigo Pederneiras. Um tenor anuncia a subida aos céus de oito bailarinos que se penduram nos tubos e ali ficam, de pernas cruzadas, olhando para baixo com expressão grave e impassível como anjos barrocos. A movimentação, no chão, prossegue com passagens coreográficas que têm a velocidade como principal característica. Galopes, giros e quadris em solos e movimentos de conjunto que aceleram junto com a música. Os bailarinos que pendiam nos tubos vão um a um descendo ao chão de onde se integram na coreografia. O palco é deixado vazio ao som do canto gregoriano do tenor. Dois bailarinos retornam à cena, seguidos por outros, retomam a

coreografia e em seguida iniciam um trânsito humano, aparentemente desordenado e em velocidade cada vez maior.

Uma ou outra sequência coreográfica é executada em meio ao caos e em alguns momentos todos os bailarinos fazem a mesma movimentação, ao mesmo tempo. Nestes momentos de coreografia coletiva, a mínima decalagem de tempo entre eles fica mais nítida. Ao fim desta cena, a maior parte dos bailarinos deixa o palco, restando cinco homens que saltam e se penduram nos tubos, pelos dois braços, com as pernas soltas para baixo, de frente para a platéia, com as cabeças pendendo para trás.

Bach também foi razoavelmente bem recebido pela crítica nacional e internacional. O espetáculo foi escolhido para abrir a Bienal de Dança de Lyon - que em 1996 foi dedicada ao Brasil. Teve dez minutos interrompidos de aplausos em todas as suas apresentações na França e foi igualmente bem recebido no Brasil.

Mais uma vez a crítica brasileira disse que Rodrigo Pederneiras se renovava em *Bach* – como nos três trabalhos anteriores - provando que a inventividade do coreógrafo parecia não ter fim. Novas soluções espaciais – muitas delas provocadas pela ampliação aérea do espaço cênico -, novos agregamentos de movimento, nova escuta musical. Marcos Bragato diria ao Jornal da Tarde³³⁸ que: *“Há pedaços em Bach que anunciam um novo Pederneiras”* anunciado pelo *“número grande de seqüências de pas de deux, em um jogo rico de casais que se reúnem e se separam, ou os momentos em que os bailarinos se colocam de costas em breves pausas”*. Para o crítico: *“Bach não tem precedentes. É o anúncio de um novo período na obra do coreógrafo Rodrigo Pederneiras, que os bailarinos do Corpo se encarregam de veicular maravilhosamente”*. Ana Francisca Ponzio publicaria na Folha de São Paulo³³⁹ que *“Dentro da técnica clássica, o coreógrafo dilui movimentos originados no jeito próprio do brasileiro de dançar e usar o corpo”*

³³⁸ BRAGATO, Marcos. “Bach, um espetáculo sem precedentes”. Jornal da Tarde- 2 de novembro de 1996

³³⁹ PONZIO, Ana Francisca. “Grupo Corpo estréia em teatro francês com releitura de Bach”. A Folha de São Paulo, 16 de setembro de 1996

Helena Katz também mencionou na ocasião que:

“Coreograficamente a sopa de misturas de Rodrigo Pederneiras engrossou mais. Incorpora como ingrediente o xaxado, a valsinha, a dança de salão, o corrupio, volteios de quadrilha junina, amarelinha, rastros de folguedos populares, a neguinha maluca, o passa-passa gavião – tudo em citação tipicamente rodriguiana, irrompendo aqui e ali, temperando sua narrativa³⁴⁰”

Marcello Castilho Avellar diria ao Estado de Minas³⁴¹ que *“O lado “21” se manifesta no vocabulário de gestos usado pela obra. Seu aspecto inusitado está na gramática com que estes gestos estão ligados”* Para o crítico: *“Se em Missa do Orfanato os corpos se dirigiam inevitavelmente para o chão, em Bach eles sobem aos ares, santificam-se pendurados nas alturas da catedral construída pela cenografia e pela luz”*.

Sobre a não utilização de braços ornamentais e a decalagem na sincronia dos bailarinos, Rodrigo diria em entrevista para o Estado de São Paulo³⁴², *“Eu queria começar a borrar os movimentos (...), Pretendia vê-los dançando a mesma coisa, mas cada qual com um tipo de dinâmica própria da sua movimentação. Os braços dão um tipo de desenho, em coreografia, que define demais”*.

Em *Sete ou Oito Peças para um Ballet e Bach*, o Grupo Corpo parece ter fugido das temáticas nacionalizantes para buscar na forma dos espetáculos referências nacionais que dessem continuidade ao destino – e ao sucesso - traçado por *“21”* e *Nazareth*. Através das cores nacionais, da inserção de movimentos corporais e do tratamento mineiro dado ao Barroco, a Companhia direcionou o foco dos críticos nacionais e internacionais para a busca das brasilidades contidas nos espetáculos. O fato de que já era amplamente divulgado e conhecido que a pesquisa estética do Grupo Corpo girava sobre a

³⁴⁰ KATZ, Helena. *“Coreografia incorpora brincadeiras”*- O Estado de São Paulo – 14 de agosto de 1996

³⁴¹ AVELLAR Marcelo C. *“A delirante estréia de Bach”* – O Estado de Minas – 17 de setembro de 1996

³⁴² KATZ, Helena. *“Movimentos soltos atraem Pederneiras”*. O Estado de São Paulo, 31/10/1996

busca da expressão do nacional, através da dança, contribuiu para que muitas brasilidades fossem reconhecidas nas cenas de ambos os espetáculos.

7.3- NOVAS MISCIGENAÇÕES EM MOVIMENTO (1997 E 1998)

Em 1997, o sucesso do Grupo Corpo já estava diretamente ligado a uma estética brasileira que diferenciava a Companhia no cenário mundial. Exatamente nesta época, Rodrigo Pederneiras inicia um trabalho de enriquecimento de sua linguagem coreográfica, através da inserção de elementos de danças populares brasileiras, com um foco mais regionalizante. A primeira experimentação seria fomentada pelos ritmos nordestinos de *Parabelo*, e a segunda pela negritude da música de *Benguelê*.

7.3.1- PARABELO (1997) - BAIÃO, FORRÓ E XAXADO: O PALCO VIRA SERTÃO.

“No Nordeste, o ritmo é Deus desidratado”.

(Tom Zé)

Parabellum/Parabelo: pistola automática usada pelo exército alemão e importada em grande quantidade no fim do Séc. XIX pelo exército brasileiro. Utilizada em embates no nordeste brasileiro contra o cangaço. Eram objeto de cobiça e troféus de batalha nas mãos dos cangaceiros, tornando-se símbolo de resistência.

Parabelo: Ballet do Grupo Corpo estreou em 17 de setembro de 1997, com trilha sonora de Tom Zé e José Miguel Wisnik, cenários de Fernando Velloso e Paulo Pederneiras, luz também de Paulo, figurinos de Freusa Zechmeister. Segundo o coreógrafo Rodrigo Pederneiras: *“A mais brasileira e regional de minhas criações”*.

Com temática que partiu da música de Tom Zé e Wisnik, o Grupo Corpo transportaria o Nordeste brasileiro para a sua contemporaneidade. Os cenários de Fernando e Paulo consistiram em dois painéis feitos a partir de fotos de ex-votos. No primeiro deles, cinco cabeças gigantes, em madeira esculpida, aparecem flutuando sobre o fundo preto com nitidez e volume que facilmente confundem os olhos do espectador que não sabe se a tri dimensionalidade é real ou produzida. O segundo é a foto de um cantinho perdido da sala dos ex-votos da basílica de Aparecida do Norte, no qual aparecem fotos de família, tendo a imagem de uma noiva predominando.

Os figurinos de Freusa utilizariam os tons quentes do amarelo ao vermelho, mas também trabalharia sobre um verde oliva. As malhas inteiras começariam o espetáculo cobertas por um tule negro imperceptível, mas que mudaria e acentuaria o volume dos corpos sob a luz. Este tule cederia lugar às cores vivas, e em seguida a um figurino que incluía saias calças pretas, terminando em malhas que deixariam o tronco nu nos rapazes e parcialmente descoberto nas moças.

A trilha composta por Wisnik e Tom Zé seria um capítulo a parte, resultado de uma parceria inédita e muito bem sucedida. Tom Zé, um dos ícones do movimento Tropicalista brasileiro tinha uma antiga pesquisa de sonoridades obtidas através de ruídos e estranhos instrumentos – pilões, serrotes, percussões da boca humana que incluía bochechos com água, arrastares de bolas de soprar nos dentes, órgãos de garrafas. Wisnik, que conhecia esta pesquisa de outros tempos, decidiu usar o material artesanal para trabalhá-lo com a tecnologia dos *samplers*. Além disso, os instrumentos tradicionais como triângulo, rabeca, foles e os cantos nordestinos de trabalho - como das lavadeiras – ou de devoção foram inseridos. Funcionou como mágica. A trilha sonora tem a aura de Tom Zé com a contemporaneidade de Wisnik.

Em *Parabelo*, novas tendências coreográficas da Companhia seriam vistas pela primeira vez. O trabalho de chão que anteriormente só aparecia eventualmente nos pas de deux, aparece como forte elemento; a animalidade -

que já havia aparecido em “21” e *Sete ou Oito Peças* -, substituirá os pássaros por répteis; os braços, deixados de lado em *Bach*, serão utilizados menos como ornamento e mais como força propulsora de movimentos; elementos de danças populares tais como o xaxado, o baião, o samba e o forró muitas vezes aparecerão quase crus em cena, assim como movimentos de quadrilhas juninas.

Como o poder comunicativo de *Parabelo* residiu em transpor o sertão nordestino para a cena contemporânea, e como esta transposição incluiu doses igualitárias de todos os elementos cênicos, trabalhando em conjunto, a descrição deste espetáculo será aqui mantida na forma original, com a concatenação das cenas em ordem cronológica.

Na primeira cena do espetáculo, uma lenta percussão feita com o socar de um pilão e por uma voz masculina junta-se à uma cantilena e os bailarinos encontram-se acorados de costas no chão com o apoio dos pés e das mãos espalmadas. Nesta postura de caranguejo, circulam a bacia próxima ao chão, encolhem os pescoços para dentro dos ombros, suspendem pernas, ao mesmo tempo em que tombam as cabeças para trás encarando a platéia com uma caracterização que os confere ar tribal. Ao som de algo que lembra um coachar, viram lenta e sincopadamente, parando de perfil e depois de frente para a platéia, parecendo - de fato - batráquios. O tom vermelho terra das malhas recebe sombras da incidência da luz sobre o tule preto que as recobre. Depois da movimentação inteiramente feita no plano baixo, os bailarinos saem do palco, caminhando acorados, quando as cinco gigantescas cabeças de ex-votos surgem – ainda sombreadas ao fundo do palco.

A cena seguinte será iniciada por movimentos individualizados ao som de uma ladainha de vozes e instrumentos. Saltos, giros, chutes entram em cena retomando a amplitude de movimentos de braços deixada de lado em *Bach*. Estes movimentos trabalham como auxiliares para o resto do corpo, como se ficassem livres para responder à demanda daquilo que a bacia conduz e o resto do corpo reverbera. Os quadris são mais utilizados do que nunca, mas

sua movimentação não se deixa notar isoladamente, uma vez que trabalha na propulsão do resto do corpo e – sobretudo - na marcha dos bailarinos em cena. A dinâmica de Rodrigo Pederneiras de manter parte do elenco, trabalhando no acento musical e parte na melodia também está presente, como sempre. Ao final da cena os bailarinos deixam o palco em uma estranha procissão e restam apenas as cabeças cenográficas ao som da ladainha.

A terceira cena é um dos mais líricos duos já criados pelo coreógrafo. Ao som da música Assum Branco – uma revisão de Wisnik para piano de Assum Preto de Luiz Gonzaga - O par entra no proscênio, onde permanecerá o tempo inteiro. Ela veste um maiô amarelo e ele apenas uma calça preta. Uma luz trêmula os coloca embaixo d'água e a moça, de fato, parece mergulhada, flutuando. O tempo inteiro presa pelo braço direito do par ela sobe aos céus como se não houvesse gravidade, lentamente, ondularmente. Derrete-se nos braços do parceiro e é tomada no colo encolhida, às vezes parece nadar com as pernas. Em contraponto a obra anterior - *Bach* – que prima pelos duos, este será o único pas de deux importante de *Parabelo*.

Na quarta cena, o som de um serrote misturado com rabeca parece que trará xaxado para o palco, mas quem entra em cena primeiro é o samba. Em um passinho rebolado de braços ondulantes os bailarinos entram em cena, em malhas vermelhas ou verde oliva, ainda cobertas pelo tule. Aos poucos a trilha também anuncia a síncope inconfundível do samba, na qual Rodrigo agrega movimentos de umbigada e xaxado. Em muitos momentos fica clara que a dinâmica de cada bailarino está sendo respeitada em detrimento da sincronia e que a movimentação é executada com frouxidão e malemolência, omitindo qualquer traço de esforço. Os traços de danças populares convivem com *grands jetés*, piruetas e *tours chaînés*³⁴³.

A cena seguinte começa no escuro, com o som de apitos e com um canto de lavadeiras. Ao som inconfundível deste tipo de voz feminina, que segundo tom Zé seria “*fanhosa, aguda, nua, de muitas dores*”, pinos de luz configuram

³⁴³ Movimentos de balé clássico

pequenos círculos no chão. Em cada círculo, uma mulher acocorada de frente para o chão, com as mãos pousadas, de perfil para a platéia, novamente lembrando sapos. A movimentação será lenta, feita basicamente de horizontalizações sinuosas e ondulares, em bailarinas alternadas. Enquanto a maioria das mulheres trabalha no plano baixo, uma ou outra mulher de pé, fará movimentos circulares conduzidos pela bacia, muito lentos. A luz se apaga e quando volta a acender as mulheres estarão de pé, assim com novos elementos vestidos de vermelho.

As cinco enormes cabeças do cenário somem apagadas. A trilha sonora leva a platéia para o cangaço. Os bailarinos iniciam uma movimentação que será a evolução da movimentação das mulheres na cena anterior, acrescida de velocidade, muitos giros, xaxado e umbigada. A transição de faixa musical, não é sentida até que a voz de Tom Zé surge cantarolando um samba. Três bailarinos entram em cena se locomovendo em um movimento sinuoso do quadril, no ritmo do samba. A música será feita daí em diante de muitas camadas: surdos da marcação, percussão de eletrosamba vozes das lavadeiras sampleadas e tornadas simples notas musicais. Nesta mistura de sonoridades todos os elementos musicais aparecem corporificados em movimentos que coabitam o palco. A linguagem coreográfica de Pederneiras ganha o dorso das mãos pousados sobre os quadris, na postura do xaxado. Um distante assovio anuncia o ritmo da Bossa Nova, esclarecido logo depois por um piano, coreografado para um solo de Jacqueline Gimenes, que na época da estréia – e da filmagem - de *Parabelo* era a personificação da malemolência coreográfica de Rodrigo.

A cena seguinte começa com uma voz feminina à capela, cantando a letra de “cego com cego”. Inicialmente, a cena está vazia, revelando apenas o segundo cenário do espetáculo: um painel gigantesco com a ampliação de uma parede de fotos de ex-votos envelhecidos e gastos. Duas mulheres entram em cena pela diagonal do fundo esquerdo, fazendo uma simples movimentação de pernas e com os braços dados, entrelaçando e desentrelaçando os antebraços como cataventos. Logo atrás, vem um trio fazendo o mesmo caminho, e outra

dupla e em breve serão três trios em cena. Além deste peculiar movimento circular de braços, outro novo elemento aparece em cena, fazendo lembrar o *en avant en arrière* das quadrilhas juninas e o xaxado desta vez aparece quase cru. Os figurinos mudaram para bustiês tomara que caia amarelos e calças amarelas ou vermelhas para as moças, e os rapazes com o tronco nu e calças das mesmas cores, todos com uma saia calça preta transparente por cima. A dinâmica de movimentos vai encontrar nos *canons* as respostas para a sobreposição com pequena decalagem de vozes femininas, cantando a letra como ecos.

A última cena de *Parabelo* trará o forró de maior sucesso nos salões paulistas na virada do século XX. “Xique-Xique” será revisto por Tom Zé e Wisnik e trará também remissões às músicas anteriores do espetáculo. Iniciado pelo som do arrastar de bolas de encher nos dentes e sanfona, o chão adquire tons de terra e um grande forró se instala no palco, com figurinos amarelos, laranja e vermelhos. Dorso das mãos pousado sobre os quadris, pares, rodopios, xote, tudo transvisto por Rodrigo. A voz metálica inconfundível de Arnaldo Antunes canta agora “cego com cego” em ritmo de xaxado enquanto Rui Moreira adentra a cena para um solo, vestindo uma calça preta cuja estampa parece reproduzir uma galinha d’angola – ou o pescoço de um Assum Preto³⁴⁴ com amplos movimentos de braços que parecem asas. Logo outro pássaro-homem chega para dançar com Rui e o restante do elenco retorna aos poucos. Todos os elementos trabalhados por Rodrigo, no decorrer do espetáculo, aparecem na festa, o andamento do forró vai acelerando e o final do espetáculo traz a fórmula usada em “21”, *Sete ou Oito Peças* e *Bach*: um frenesi acelerativo que leva ao final, impactante e estático - neste caso para a mesma posição do início da primeira cena.

Parabelo seria de fato o mais regional dos trabalhos do Grupo Corpo. Localizado no serão nordestino trouxe à baila as sonoridades, visualidades, cores e os movimentos do sertão. Nitidamente a direção foi dada pela trilha sonora de Tom Zé e Wisnik e o primeiro assim descreve sua inspiração:

³⁴⁴ Pássaro cujo nome real parece ser Anum Preto

“Então eu fiz a pergunta: como é que o nordestino se mantém de pé, naquela penúria, naquela miséria, naquela subalimentação de 400 anos? Conclui: devem ser os ritmos, os ritmos musicais nordestinos. Os três principais alimentos Nordeste são designados: farinha de mandioca, carne seca e ritmo. Mas é o ritmo que nos mantém de pé, verticais, que faz o papel dos ossos”³⁴⁵.

A trilha sonora serviu ao mesmo tempo de inspiração e fio condutor para o coreógrafo, Pederneiras mencionaria na época da montagem que os compositores buscaram elementos regionais e fizeram uma transformação absoluta, elaborando uma trilha muito contemporânea que teria utilizado, inclusive música serial. Pederneiras afirma que *“Foi o que nós tentamos fazer também no balé, pegando como base danças locais como o xaxado e o baião e transformando em outra coisa. Não é pegar a dança na forma popular e levar para o palco de uma forma estereotipada.”³⁴⁶* Na mesma entrevista, Rodrigo também afirmou sobre a coreografia que *“existe uma soltura um pouco maior, um tipo de ginga, toda a movimentação parte da bacia”.*

Outras revelações são feitas em entrevista para o Estado de São Paulo³⁴⁷ nas quais o coreógrafo revela que a primeira cena do espetáculo foi inspirada na ginástica que Tom Zé fazia no estúdio de gravação, que muito da coreografia de *Parabelo* nasceu da movimentação que os bailarinos iam fazendo, espontaneamente, nos cantos da sala durante o processo de criação, como se a música fosse a origem de tudo: indutora, facilitadora, inspiradora. *“era ir ouvindo a música e tudo parecia que já estava lá, nem decorei exaustivamente, como sempre faço”*

Em um esplêndido exercício de elaboração de linguagem Rodrigo foi aumentando as quebras e dobras que apareciam tímidas nos punhos de Prelúdios e gradualmente fazendo com que estas quebras e dobras se tornassem sua própria linguagem, que teriam agora o balé apenas como

³⁴⁵ Em entrevista ao jornal Estado de Minas contida no site do compositor, s/d

³⁴⁶ COSTA, Michele Borges. *“Parabelo dá ginga e liberdade ao Corpo”* jornal O Tempo, Belo Horizonte, 16 de setembro de 1997

³⁴⁷ KATZ, Helena. *“Trilha põe tecnologia a serviço do artesanato”*. O Estado de São Paulo, 16 de abril de 1997

fundamento, visível, mas não exposto. Sobre as dinâmicas vistas em cena, Rodrigo afirma que continuou trabalhando na dinâmica individual de cada bailarino, evitando unificações – processo iniciado em *Bach*.

O resultado do trabalho de Rodrigo foi muito bem recebido pela crítica internacional. Nesta altura da carreira da companhia, o sucesso fora do país já estava solidificado e para a estréia de *Parabelo*, quatro mil ingressos se esgotariam em menos de dois dias na Maison de la Danse de Lyon. O crítico espanhol Artur Molinari diría que

“Si al arte se nutre, casi siempre, d los contrastes, esta coreografía es puro arte brasileño pues a través de ella se nos muestra como las zonas más áridas y pobres del Brasil generan danzas henchidas de riqueza rítmica y ubérrimas de color y de cromatismo. En "Parabelo" están los posos del trópico y sus confines, de la selva cercana y de los rituales lejanos, del calor y de la noche. Es una danza exterior, extrovertida, grupal, con vestuario terroso y ritmos de hojarasca. Hay gestos característicos, como las manos de palmas extendidas colocadas en las caderas, o ese vaivén del pubis sugerente y humorístico”³⁴⁸.

Apesar do sucesso de público, a companhia começaria a conviver com a idéia de que sua pintura de Brasil não teria lugar unânime para a crítica de dança contemporânea brasileira, porque uma dança que é feita de matéria clássica, e utiliza artifícios como sincronia, frontalidade e técnica acintosamente presente, não pode se dizer contemporânea. Também não havia lugar para ela entre os folcloristas que, agarrados às tradições, declaram que as inscrições para a memória do Brasil foram encerradas muitos anos atrás. O Grupo Corpo encontraria seu lugar daí em diante nas platéias - de brasileiros e estrangeiros - que encontram no conjunto da obra, som, imagens e corpos, um retrato de Brasil. Como qualquer retrato, um recorte, de um certo ângulo, com certa luminosidade, mas indiscutivelmente, um retrato de Brasil.

³⁴⁸ MOLINARI, André. “Brasil es algo más que samba y fútbol”. El Ideal, 03 de julho de 2010

7.3.2- *BENGUELÊ (1998) – CAPOEIRA, CONGADOS E OUTRAS AFRICANIDADES.*

*“Benguelê, benguelê, benguelê ô mamãe Zimba, Benguelê
Tracatracaca eu vi Nanã tatarecou
Ô kizumba, kizumba, kizumba
Vamos saravá”
(Pixinguinha e Gastão Viana)*

*Benguelê*³⁴⁹ estreou em 29 de outubro de 1998, no Teatro Alfa em São Paulo, com trilha sonora especialmente composta por João Bosco. Notícias de jornais da época dão conta de esclarecer que a palavra *Benguelê* – título de uma das faixas musicais do espetáculo – é uma fusão de *Benguela* – região situada ao sudoeste de Angola - com o fonema “Lê” que em quimbundo quer dizer nostalgia, banzo, saudade. Juntas gostariam de significar saudades das terras livres e férteis do longínquo reino africano³⁵⁰.

Para compor a trilha sonora de *Benguelê*, João Bosco fez uma primeira tentativa mais clássica que não atendeu ao desejo dos irmãos Pederneiras de tratar da cultura negra do interior de Minas Gerais. A segunda tentativa gerou a trilha do espetáculo, esta sim, cheia de referências afro: calangos, jongos, cantos ioubás, e sambas, que segundo o compositor comporiam uma musicalidade mouro-ibérica, influências do jazz e até de Debussy e Stravinsky.

Freusa Zechmeister trabalhou os figurinos em tom de pele, preto e branco, chegando ao final com uma estilização da indumentária dos congados usando fitas de cetim coloridas cruzadas no tronco dos bailarinos. Os cenários de Paulo e Fernando novamente abririam outras possibilidades espaciais – como em *Bach* – através de uma plataforma suspensa no fundo no palco, oculta pelo pano negro e só visível com a incidência de luz específica, por onde os

³⁴⁹ Com figurinos de Freusa Zechmeister, cenários de Fernando Velloso e Paulo Pederneiras, responsável também pela iluminação. Descrição completa do espetáculo em anexo.

³⁵⁰ Este também é o título de uma música de Pixinguinha e Gastão Vianna, que será transformada na trilha sonora do espetáculo.

bailarinos desfilariam compondo um cenário vivo. O segundo cenário só apareceria na última cena do espetáculo e, assim como os figurinos, seria inspirado nas fitas dos congados.

Pela primeira vez na história da companhia, Rodrigo parece ter buscado inspiração em materiais históricos contidos em vídeos e publicações da Funarte que tratavam do folclore mineiro, além de registros de danças africanas. O coreógrafo dizia antes da estréia que seu maior desejo era explorar a negritude presente na cultura brasileira.

As novas miscigenações na linguagem coreográfica que podem ser vistas em *Benguelê* são movimentos oriundos desta pesquisa e também surgidos espontaneamente dos estímulos sonoros da trilha. Um destes movimentos locomoveria os bailarinos em quase todas as cenas do espetáculo, e sugere movimentos vistos nos congados, mas com o tronco para frente e os braços soltos mamulengando para baixo. Outras inovações poderiam ser vistas na inserção de uma revisão do sapateado galopado da catira³⁵¹ (ou cateretê); dos movimentos arrastados de jongo; de traços de capoeira e de lundu, e de convulsões de tronco do candomblé. Em *Benguelê* a mistura com a dança clássica não parece homogênea e cada vez mais nota-se a liberdade da dinâmica individual, mesmo em movimentações coletivas. Nota-se também a maior desarticulação dos ombros, punhos e cintura escapular.

A utilização de dois planos de ação já ensaiada em *Bach* poderá ser vista nas sexta e sétima cenas de *Benguelê*. Na sexta cena, uma fila indiana de bailarinos desfilará em uma plataforma cenográfica no fundo do palco, fazendo uma mesma movimentação simples, basicamente de marcha, dando a impressão de travessia infinita. Em um segundo momento, a travessia se transporta para o palco onde há corredores de luz branca lateral, no terceiro momento, ela acontecerá nos dois planos simultaneamente, sendo o plano superior acima das cabeças dos bailarinos em cena. A comunicação para a platéia é de uma fila humana percorrendo tempo e espaço. Na sétima cena, a

³⁵¹ Dança folclórica brasileira

plataforma suspensa surgirá recortada como uma linha vermelha que atravessa todo o palco na qual os bailarinos fazem outra travessia, em uma movimentação cinematográfica, surgindo apenas como silhuetas negras no fundo vermelho, ora parecendo humanos agachados, ora aracnídeos.

O final do espetáculo obedece à regra, trazendo a festa brasileira para o palco. Ao som de uma sanfona tipicamente junina, os bailarinos entram em cena em suas cavalgadas mamulengas, com calças largas brancas, collant preto e fitas de cetim colorido que se cruzam na altura do peito em uma revisão da indumentária dos congados. Estas mesmas fitas aparecem representadas no cenário listrado verticalmente, em faixas irregulares nas cores verde, azul, amarelo e vermelho. O pano ocupa apenas a metade superior do palco e os bailarinos se movimentam sobre o fundo negro.

A cena recebe um banho de luz que a distingue de todo o resto do espetáculo, passado quase no escuro. Em uma síntese coreográfica de toda a movimentação surgida no decorrer do espetáculo, os bailarinos compõem em cena uma festa do interior, ao som de músicas populares como “carreiro bebe” e “tarantá”, cantados com sotaque mineiro. Solos, duos e grupos tomam o espaço cênico com velocidade e amplitude, trazendo uma dinâmica peculiarmente vigorosa. Novos elementos como uma desarticulação dos punhos e coordenação de cabeça juntam-se ao galope que vinha sendo feito soltamente desde o início do espetáculo. Elementos coreográficos de Rodrigo Pederneiras reaparecem travestidos de negritude. A cena termina como em *Nazareth*, com apenas um casal em cena, ela no colo dele, sentada e escorregada como boneca de piche.

Em entrevista à Folha de São Paulo³⁵² antes da estréia, Rodrigo Pederneiras afirmaria que *“com relação aos meus balés anteriores, Benguelê é o mais desconstruído. A movimentação está muito mais solta, livre de linhas ou formas e conduzida apenas pela dinâmica. Embora a técnica clássica continue nos servindo de base, desta vez está quase imperceptível”*. O registro em vídeo do

³⁵² PONZIO, Ana Francisca. “Grupo Corpo dialoga com influência Afro” Folha de São Paulo, 29 de outubro de 1998

trabalho não condiz com a afirmação do coreógrafo. Em relação ao registro da obra anterior – *Parabelo* - os corpos – sobretudo os femininos - aparecem mais clássicos do que nunca – e isso inclui a dinâmica de movimentos - e a mistura não parece homogênea. No entanto, é possível que na ocasião da montagem *Benguelê* tenha obtido êxito na desconstrução corporal. O que ocorre com relação ao registro em vídeo é que entre os bailarinos filmados apenas três haviam participado da montagem original. Este novo elenco do Grupo Corpo (filmado em 2005) – extremamente hábil tecnicamente – talvez ainda não tivesse a proposta coreográfica de Rodrigo suficientemente incorporada.

O que aparece suficientemente bem representada na coreografia de *Benguelê* é a gestualidade típica das danças brasileiras de origem africana assim como dos rituais religiosos de mesma origem. A sonoridade, a movimentação e a estética do espetáculo muitas vezes contribuem para a instalação da atmosfera dos terreiros, das senzalas e dos campos de trabalho de um Brasil escravocrata.

A crítica brasileira recebeu *Benguelê* como um arremate da trajetória iniciada em “21”. Não se tratava, no entanto, de um processo meramente cumulativo, mas de uma linguagem síntese que se manteria como pano de fundo para novos agregamentos. As dinâmicas de “21” e de *Nazareth* foram mantidas em cena – talvez a pedido da música - mas as mecânicas desenvolvidas em *Sete ou Oito Peças* e *Bach* não se deixam ver. As danças nordestinas exploradas em *Parabelo* também somem de cena para ceder lugar às danças negras. Por baixo disso, restam as soluções corporais – miscigenadas - de encadeamentos e passagens, que continuam tento a técnica clássica – de giros, saltos e *battements*³⁵³ - como fundamento.

Barbara Heliodora diria no jornal O Globo que:

“Em "Benguelê" a música de João Bosco oferece, não só em sua própria mescla sangüínea mas também na riqueza dos folgedos tradicionais do Brasil, um terreno fértil para novas procuras: assim como o mais clássico balé nasceu da elaboração de passos de danças populares européias, o

³⁵³ Movimento de ballet clássico

*novo trabalho de Pederneiras busca elaborar, sem qualquer apelação do falso naïf, uma forma erudita brasileira na qual o corpo, mesmo quando disciplinado, apresenta movimentos soltos, sinuosos, gingados. Se Bosco usou fontes variadas, Pederneiras procurou criar em sintonia com cada ritmo e clima, e o recurso a dois planos tem ótimo rendimento visual*³⁵⁴.

E Nayse López publicaria no Jornal do Brasil que *Benguelê “salta do trem em disparada requebrada rumo ao Brasil nordestino dos xaxados, xotes e ladainhas para o Brasil dos tambores, do samba e das danças dramáticas vindas da África”*. E prossegue sua crítica mencionando que:

*“Rodrigo Pederneiras aproveita as estruturas que vinha investigando em Parabelo para a construção dos quadros vivos de Benguelê. Igualmente fluida e rebolada, a coreografia incorpora a movimentação afro ao samba sem a preocupação de fazer um inventário das raízes africanas brasileiras. Não conta a história da miscigenação de formas e corpos. Escolhe celebrá-la. Um caminho que anda a cada batida da música de João Bosco*³⁵⁵”.

Sobre a evolução não cumulativa do vocabulário de Rodrigo Pederneiras, Nayse diria que *“Alguns movimentos ficam de um para outro, outros se modificam, muitos somem”*. Este processo de construção ficaria evidenciado quando a companhia exhibe dois trabalhos consecutivos – como na turnê composta por *Parabelo* e *Benguelê*. Nestes momentos ficaria evidente que *“Rodrigo Pederneiras não está em busca do novo. Pelo menos não de um novo apenas diferente do anterior que o substitui. O resultado na dança do Grupo Corpo é uma consolidação de linguagem que apenas com olhar burro parece repetitiva.”* Nayse arremata sua crítica dizendo que *“Com suas piruetas chutadas e seus bailarinos reboativos e de mãos nas cadeiras, o Grupo Corpo faz um retrato emocionante da cultura brasileira. Uma arqueologia do requebrado que se desmancha no palco em volumes e duos, às vezes ainda em resolução, mas que mostram na primeira vista, de que Brasil estão falando*³⁵⁶.

A maior parte da crítica internacional recebeu *Benguelê* com bastante entendimento da mistura feita em cena. Rosita Boisseau escreveria para o Le

³⁵⁴ HELIODORA, Barbara. *“A gíngua erudita”*- O GLOBO - 05 de novembro de 1998

³⁵⁵ LÓPEZ, Nayse. *“Éxtase cênico ao som de João Bosco”*- JORNAL DO BRASIL-04 de novembro de 1998

³⁵⁶ Idem

Monde que *“Pesquisando as raízes africanas dos brasileiros através dos gestos da capoeira, de algumas danças folclóricas, esta peça, construída por incessantes travessias no palco, desenha as linhas límpidas de uma cadeia humana perseguida pela urgência de viver”*³⁵⁷.

Donald Hutera publicaria no The Times que : *“Esta dança miscigenadora é um cozido bem temperado entre as influências brasileiras, africanas, árabes e européias. O clima se alterna entre o lúdico e o hipnótico, permitindo que os bailarinos demonstrem a amplitude de seus limites físicos”*³⁵⁸

No Le Figaro, René Sirvin diria que Benguelê seria um *“Ballet contemporâneo, mecânico, mas não repetitivo, regulado como um relógio, ele se desenvolve quase sempre em três planos ao mesmo tempo”*, no qual *“As formas variam criativamente, e essa composição competente inspira mais admiração do que emoção, pelos seus fantásticos efeitos de afrescos - sobretudo nas sombras chinesas - e pela flexibilidade dos artistas. Frequentemente curvados, as costas arredondadas, eles formam alinhamentos sempre impecáveis, levados por ritmos dinâmicos”*³⁵⁹., mas ao final de sua crítica deixaria a ambigüidade no ar ao mencionar que *“O Grupo Corpo torna-se tão imperdível quanto Tango Passion ou o balé flamenco de Sara Baras, os grandes sucessos populares do Teatro da Avenida Montaigne”*³⁶⁰.

Como se vê no apontamento de Nayze López³⁶¹ para o Jornal do Brasil e no final da crítica de René Sirvin, o Grupo Corpo chegara a um momento de sua história no qual a platéia se dividia entre seus críticos e seus admiradores – estes em número muito maior. As dúvidas que pairavam no ar eram sobre a utilização da brasilidade como filão de mercado. Esta brasilidade viria bem embrulhada na estética irretocável da companhia, mas seria, no fundo, superficial, como se Rodrigo Pederneiras não fizesse nada além de colar

³⁵⁷ BOISSEAU, Rosita *“L'impeccable mécanique choréographique de Grupo Corpo”* - LE MONDE- 09 de abril de 2005

³⁵⁸ HUTERA, Donald. *“Dance in London: Visitors from Brazil”*. THE TIMES - 03 de julho de 2000.

³⁵⁹ SIRVIN, René. *“Femmes de Feu”* - LE FIGARO - 07 de abril de 2005

³⁶⁰ Idem

³⁶¹ Ao mencionar a crítica costumeira no meio da dança de que a linguagem coreográfica de Rodrigo evoluiria em mera repetição.

adereços de movimentos brasileiros em corpos clássicos. Parte da resposta para este questionamento poderia ser encontrada na crítica de Richard Houdek para o *The Berkshire Eagle*: “O *Grupo Corpo* (...) produz uma dança sofisticada o suficiente para estimular paixões por movimento nos centros mais discriminatórios do mundo da cultura urbana”.³⁶²

Parabelo e *Benguelê* compuseram uma seqüência focal e regionalizante dos trabalhos do Grupo Corpo. Através da experimentação de composições da linguagem coreográfica, anteriormente desenvolvida com as danças populares nacionais, buscou-se o desenvolvimento daquela que poderia vir a ser uma dança nacional brasileira. Em algumas entrevistas da época, tanto Paulo quanto Rodrigo Pederneiras³⁶³ mencionariam que havia um desejo de transformar esta linguagem própria em uma dança brasileira passível de didática, realizando o sonho antigo de Eros Volúcia

Benguelê não obteve nem de perto o sucesso de *Parabelo*. Possíveis justificativas para isso poderiam ser encontradas na própria seqüência dos acontecimentos. *Parabelo* teve um poder comunicativo tão forte que qualquer obra que o seguisse teria sérias desvantagens. Outra possibilidade está na diferença de energia e colorido contidos nas duas obras, tanto no movimento quanto nos elementos extra-corporais. *Benguelê* é infinitamente mais escuro e intimista do que *Parabelo*, e aparentemente, o Brasil que se quer ver – de dentro ou de fora - é o alegre e ensolarado.

³⁶² HOUDEK, Richard. “Brazilian fireworks explode at the Pillow” -THE BERKSHIRE EAGLE- 06/07/ 2000

³⁶³ Por exemplo como publicado no *Jornal da Cidade*, Belo Horizonte, 9 a 15 de janeiro de 1998. “eu gostaria de criar uma nova técnica nacional, que juntasse as duas concepções da dança como arte em si e como veículo de idéias. Algo que as pessoas vissem como característico da gente”

7.4- INTERRUPTÃO OU DESVIO (Ano 2000)

7.4.1- O CORPO (2000) - BRASIL URBANO

O trabalho *O Corpo* teve sua estréia em 9 de Agosto de 2000, no Teatro Alfa em São Paulo, com trilha sonora especialmente composta por Arnaldo Antunes, cenário e iluminação de Paulo Pederneiras, figurinos de Freusa Zechmeister e Fernando Velloso.

Sob todos os aspectos poderia ser providencial encerrar a análise aprofundada dos espetáculos da companhia de cunho nacionalista em *Benguelê*. Embora a questão da brasilidade retorne fortemente nos espetáculos de 2002 e 2005 (*Santagustin* e *Onqotô*, respectivamente), a sequência de sucesso que vinha tão bem desenhada desde “21”, tomara contornos mais regionalmente definidos em *Parabelo* e *Benguelê* e poderia riscar o país em busca dos muitos Brasis possíveis e passíveis de dançabilidades diversas. Mas não foi isso o que aconteceu.

Ao encomendar a trilha do trabalho, que comemoraria os 25 anos da Companhia, para Arnaldo Antunes - poeta e roqueiro paulista -, Rodrigo e Paulo Pederneiras já sabiam o que queriam: uma ruptura. Romper com uma linha de sucesso quase garantido exemplifica ao mesmo tempo a obsessão de Paulo em tentar partir sempre de um novo ponto e coragem de Rodrigo para encontrar novas concepções e novos movimentos.

À primeira vista o observador buscará em vão referências do que o Grupo Corpo vinha construindo como linguagem estética e coreográfica. O cenário de Paulo parte de um painel back-light, com luzes vermelhas que toma todo o fundo da cena e é acionado por um mega analisador de espectro,- equalizador que sincroniza as ondas sonoras com as luzes. O preto e o vermelho predominam em tudo – cenários, chão, figurinos - do início ao fim do espetáculo. Não há sequer uma nesga de Brasil visual. Os figurinos de Freusa

e Fernando são inspirados nos trajes medievais, mas elaborados com a contemporaneidade das tribos urbanas. De uma forma surpreendente – e inédita da companhia - os figurinos são individualizados e cada bailarino é um, tudo isso na mais absoluta monocromia negra. Os bailarinos substituem a atitude bem humorada e brejeira pela seriedade, rigidez ou por uma não expressividade.

Diretor e coreógrafo alegam que escolheram Arnaldo Antunes porque esperavam um espetáculo mais urbano, menos regionalista e mais contemporâneo. São Paulo foi eleita como a mais clara face desta urbanidade brasileira e a escolha de Arnaldo Antunes foi consequência natural deste desejo. Não foi dito ao compositor nada que pudesse direcioná-lo, pois presumia-se que a urbanidade apareceria naturalmente na música e na poesia concreta de Arnaldo Antunes, como de fato aconteceu.

Coube também a Arnaldo a amarração temática da produção do ano 2000. O compositor declararia em entrevista que antes de começar a gravar sentiu a necessidade de partir de um motivo, conjunto de sentidos, enredo ou idéia *“algo que pudesse ao mesmo tempo inspirar e justificar a música”*. O nome da Companhia teria sido a chave para a composição, primeiramente porque o corpo humano seria a matéria prima da dança, que é música incorporada *“Como se isso já fosse inevitavelmente o assunto ali, e faltasse apenas reconhecê-lo. A música assim passava adquirir uma nova função - tornava-se o elo entre o conteúdo (o corpo) e o meio (o corpo que dança)”*. Outra razão seria o fato do corpo ser um tema recorrente nas criações do compositor deixando-o à vontade para lidar com ele.

O tema teria levado o compositor a usar ou simular ruídos orgânicos: *“grunhido, grito, respiração, pulsação, som de pele, arfar, salivação, o sangue bombeado dentro das veias, roçar de pele, os cabelos batendo, o roncar da barriga, etc”*, em busca de ritmos primários, quase tribais *“tratados com modernidade tecnológica. Como se tentando criar um híbrido (às vezes harmônico, às vezes contrastante) do corpo como organismo e do corpo como mecanismo. Isto é,*

pensando o corpo como uma manifestação da natureza e ao mesmo tempo como uma tecnologia muito complexa e sofisticada”.

Ainda segundo Antunes, as múltiplas e não muito definidas inspirações rítmicas poderiam ter raízes no *“rock, baião, funk, tecno, balada, marcha, reggae, maracatu, samba de roda, caboclinho, música indígena, flamenca, africana ou de algum país do oriente médio ou de qualquer estado do Brasil”*. Para dar forma à trilha alguns traços poderiam ser destacados pelo compositor tais como: *“O uso constante de colagens; edição de fragmentos. A mistura de elementos acústicos (violão, vozes, percussão), elétricos (guitarra, baixo) e eletrônicos (sintetizadores, samplers, pedais). O processamento eletrônico de timbres. A incorporação de ruídos. O uso de canais simultâneos de voz”*. Todos estes elementos teriam dado à trilha ritmos primitivos e convivência de contrastes *“violência e suavidade. Algo de Xingú e algo de jungle”*.

Antunes afirma ainda que a composição foi feita como peça única de quarenta e dois minutos, sem cortes. A mudança entre os momentos musicais é feita de forma sutil, através de breves transições especialmente compostas com esta finalidade ou através das interpenetrações.

“Mão, pé, perna, braço, umbigo, pneu, pedra, carro, ferramenta, antes, sim, óculos, camisa, comida, espuma, palavra”, É na concretude da poesia de Arnaldo Antunes que os corpos acorados, rolam no chão, com as mãos agarradas aos pés. No fundo do palco luzes vermelhas piscam no ritmo e intensidade da voz do próprio compositor. É o Corpo, falando de Corpo através do Corpo no que poderia ser a quintessência da metalinguagem. À medida que os corpos vão assumindo a verticalidade, surge em cena um novo arqueamento das costas, que reaparecerá muitas vezes no decorrer do espetáculo, junto com ele, vê-se a linguagem de Rodrigo perpassar os corpos com uma nova dinâmica, mais forte, vigorosa e menos fluida.

A força motriz da bacia ainda está ali, mas o antigo molejo foi substituído por um movimento com início e fim, como se fosse sutilmente cortado. Antigos temas de movimento da companhia como o “reloginho” dos braços, aparecem

transfigurados. O automatismo que se vê nos corpos agora é completamente diferente do que já aparecera em *Sete ou Oito Peças para um Ballet*. Em *O Corpo*, este automatismo não parece tratar de inumanidade, mas de insensibilidade humana.

Novos movimentos coreográficos de hip-hop e de danças urbanas aparecem como elementos agregados. A recorrência de idas ao chão parece muito mais intensa. Se a verticalidade era um traço característico da Companhia, o plano de trabalho, que começara a descer mais frequentemente em *Parabelo* e *Benguelê*, em *O Corpo*, tende ao baixo. Aos poucos, sons humanos se deixam ouvir, marcados por uma forte respiração e a tribo humana que está em cena, às vezes lembra um bando de felinos.

A língua brasileira também compõe musicalidades “*É molhado de costas, É impermeável de bruços, É de frente e de lado de costas, Um pouco mais embaixo de bruços.*” Mas em cena não há ícones nacionalizantes de nenhuma espécie, há sutilezas sonoras e motoras, mas não há nada que caracterize *O Corpo* como dança brasileira, senão seus criadores, vozes, um ritmo sutil e corpos em cena. O trabalho parece fugir de qualquer estereotípia e mesmo os duos tão característicos de Pederneiras mudam de tom, intencionalidade e de gênero, abrindo novas possibilidades dinâmicas e representativas. Também a musicalidade parece burlar a obviedade rítmica: quando o som revela um pandeiro e o samba finalmente chega, só chega aos ouvidos. Os corpos passam por ele sem se deixar penetrar.

Ao final do espetáculo, os bailarinos entram em cena, rastejando num chão que parece parede, quando todas as lâmpadas vermelhas no fundo acendem muito lentamente. O chão é negro, as malhas inteiras idênticas são negras, há pouca luz e por instantes só se pode ver rostos e mãos. Rolamentos, impacto, saltos, um trio de homens que poderia estar executando uma das sequências de “21”, se não fosse a dinâmica tão distinta empregada nos movimentos. O samba volta, os bailarinos voltam, a aceleração volta, parece que tudo voltará ao lugar

esperado, mas a festa não chega. Os bailarinos permanecem impassíveis, e voltam ao chão, como começaram.

Ao fim do espetáculo, quem acompanha a trajetória do Grupo Corpo poderia acreditar ter visto outra Companhia, o que de fato era. O elenco em cena na estréia de *O Corpo* era majoritariamente composto por novos bailarinos, não só recém integrados na companhia como também muitíssimo mais jovens. Corpos que não tinham passado pelo processo evolutivo da linguagem coreográfica de Rodrigo e cujas mobilidades eram muito diversas daquela. Como as técnicas levam tempo para penetrar nos corpos, eram novos corpos em sua maioria o que o coreógrafo tinha como material de trabalho. Além disso, tratava-se de outra geração, com outra musicalidade, outras referências, novas relações corporais. Técnicas de dança contemporânea e trabalho de chão, dança de rua e hip-hop pertencem a esta nova cultura.

Em entrevista à Nayse López, Rodrigo teria afirmado que quando começou a trabalhar, não sabia como dar corpo a esse movimento urbano, de intensidade e pressa, e que então a música de Arnaldo teria lhe servido de âncora, *“ao mesmo tempo deu espaço para a dança acontecer dentro dela”*³⁶⁴. Para Arnaldo Antunes, ver sua criação coreografada foi uma experiência de concretização da música *“como se, apenas ali, a música tivesse ficado pronta. Como se ela fosse um vir a ser que se realiza nos corpos e movimentos dos bailarinos. Essa sensação foi extremamente gratificante. Senti não apenas a adequação de uma linguagem à outra; era como se a dança desvendasse a música, esclarecesse-a.”* Arnaldo afirmaria na mesma entrevista que *“A rede sonora tecida pelos sons que trabalham conjuntamente, corresponde a malha física dos corpos no espaço, com seus contrapontos destacando as relações entre as camadas de instrumentos, ruídos ou vozes mixadas. Como se a dança tornasse possível ver a música. Ou, pelo menos, ouvi-la melhor”*.

O compositor elogia ainda a percepção do coreógrafo que acolheu desde as transformações que vão ocorrendo imperceptivelmente na trilha, sem um ponto

³⁶⁴ LÓPEZ, Nayse. *“Um corpo pulsante e tecnológico.”* Jornal do Brasil, 11 de agosto de 2000.

exato de transição, e que tiveram *“eco preciso na dança”*, até o caráter tribal, os contrastes entre agressividade e serenidade sonora, entre líquidos e ângulos; curvas e arestas. *“Às vezes se revezando, às vezes ocorrendo simultaneamente, às vezes compondo uma mesma engrenagem. Os corpos dos bailarinos formando um só corpo; máquina de corpos”*.

Sobre a poesia concreta que serve como letra das músicas, Arnaldo Antunes mencionaria que sabia que era raro o Grupo Corpo trabalhar com trilhas que envolvessem o uso da palavra e que isso poderia oferecer um desafio interessante. O compositor afirma que a resposta de Rodrigo foi perfeita, pois: *“em nenhum momento, ao coreografar, caiu nas armadilhas fáceis do figurativismo, da ilustração do que está sendo cantado. Ao contrário, parece ter acrescentado novos sentidos que se relacionam ao que se canta, multiplicando as referências”*.

A crítica nacional entendeu *O Corpo* como resultado de um percurso. Ana Francisca Ponzio publicaria na Folha de São Paulo que desde “21” o Grupo teria desenvolvido *“um vocabulário atento à cultura popular brasileira”* e que na época isso também correspondia à expectativa das platéias estrangeiras. Em *O Corpo*, Rodrigo teria procurado escapar dos elementos de linguagem consolidados e para isso teria recorrido ao caráter urbano da trilha, afastando-se das marcas registradas do Grupo *“como os trejeitos brejeiros e sensuais de braços e quadris”*³⁶⁵

Marcelo Castilho Avellar diria para O Estado de Minas que o que se vê em cena é *“uma letra que recusa quaisquer palavras ou relações não significantes, cantada numa música que nega qualquer ornamento melódico e se realiza apenas naquilo que é essencial à própria música - som e ritmo -, dançada por uma coreografia que voluntariamente se despojou das tentadoras relações com o espectador baseadas em elementos sem concretude (como a narratividade)”*. Para o crítico, *“Em O Corpo, qualquer destas hierarquias é inconveniente, não*

³⁶⁵ PONZIO, Ana Francisca. *“Grupo Corpo estréia coreografia com sobriedade e sem ornamentos”* Folha de São Paulo, 11 de agosto de 2000.

*importa o ponto de partida, os pontos de chegada serão sempre os mesmos, infinidade de leituras possíveis mantidas amarradas pela completa concretude do material artístico que as provoca*³⁶⁶. Em outra publicação, o mesmo autor veria traços coreográficos típicos de Rodrigo que foram transformados em *O Corpo*, mencionando que *“Os gestos leves transformaram-se em paródias de si mesmos e com isso tornaram-se até mesmo opressivos*³⁶⁷

Para Silvia Soter do Jornal O Globo, o novo trabalho faria com que num pulsar eletrônico em tribal a música transformasse *“a brasileirice da movimentação dos quadris - marca registrada desta companhia - em ondulações, às vezes, violentas dos troncos dos bailarinos, propondo novos caminhos físicos a serem explorados. Algumas vezes autômatos, outras vezes pulsando, a coreografia destes corpos se deixa penetrar pelo imaginário urbano”*. O caráter de obra de ruptura também aparece mencionado por Sílvia, que assinala, no entanto a manutenção da identidade da Companhia: *“Assim, O Corpo, como já aconteceu com criações anteriores do grupo, inaugura um novo campo de exploração sem deixar de afirmar, felizmente, sua bela assinatura. Esta assinatura não aprisiona a criação, mas garante qualidade e coerência a cada nova experiência. Este corpo, arrebatado pela paixão, se deixa transformar mas não abre mão de ser o que é”*³⁶⁸.

Nayse López diria ao Jornal do Brasil que *“Os requebros que nos últimos trabalhos do grupo eram tradicionais ainda estão lá. Mas há uma linha diferente, rígida e rápida, em mutação”*. A crítica menciona ainda o sucesso da Companhia fora do país: *“Completando seus 25 anos, a companhia é hoje uma das grandes do mercado mundial. Não é exagero nosso nem deslumbramento dos gringos. A pesquisa do grupo e seu comprometimento com um espetáculo que conjugue o entretenimento com investigação técnica e artística falam o idioma universal da qualidade”*³⁶⁹.

³⁶⁶ AVELLAR, Marcello Castilho. “A poesia do significante”. Estado de Minas, 12 de setembro de 2000

³⁶⁷ AVELLAR, Marcello Castilho. “A máquina infernal do Corpo”. Estado de Minas, 11 de agosto de 2000

³⁶⁸ SOTER, Silvia. “O Corpo”. O Globo, 17 de agosto de 2000

³⁶⁹ LOPÉZ, Nayse. “Alguém como Recheio”. Jornal do Brasil, 3 de setembro de 2000

A crítica internacional recebeu *O Corpo* de maneiras diferentes segundo o trabalho que o acompanhava, sempre melhor recebido, quando apresentado com “21”, trabalho para o qual a crítica dedicava maior espaço e referências mais elogiosas. Anna Kisselgoff diria ao *The New York Times*, em 2002, que “21” seria um triunfo da usual combinação de Pederneiras entre o visceral e o cerebral, mencionando o quanto a platéia ficou eletrizada com o gingado e suingue dos bailarinos brasileiros. Quanto ao *O Corpo*, a crítica menciona que Pederneiras teria ultrapassado a sua fórmula “*embora o risco aqui seja de que a sofisticação possa tornar seu estilo mais decorativo do que profundo,*” E mesmo mencionando que “*Fica óbvio que corpos brasileiros conseguem combinar movimentos de quadril, com a exuberância do samba e piruetas do balé e jetés*” conclui que *O Corpo*, “*não é algo a se assistir duas vezes. O vocabulário é limitado, embora as luzes vermelhas brilhando ao fundo e a trilha variada, de Arnaldo Antunes, prometam um espetáculo*”³⁷⁰.

Na turnê de 2003, no Canadá, *O Corpo* foi apresentado em conjunto com *Santagustin* (o trabalho seguinte) e chegou a receber elogios da crítica canadense que mencionou na ocasião que “*a peça coloca esses infinitamente maleáveis dançarinos em ação, como se eles estivessem ligados a uma máquina de movimento contínuo. O um-dois, o ritmo binário “on e off” da coreografia, sugere a era dos computadores*”. Na opinião da crítica Susan Walk “*Muitos dos movimentos imitam o macio funcionamento interno de um motor de combustão, com os membros em uníssono como pistões. Mas o brilho vermelho envolvendo tudo nos lembra carne e sangue e, as roupas negras dos dançarinos, com influências medievais, acentuam suas qualidades humanas*”³⁷¹.

Em turnê na Inglaterra no ano de 2005, tanto *O Corpo* quanto *Lecuona* (de 2004) não foram bem recebidos. O fato de ter em cena duas obras que não exploravam abertamente a brasilidade que tornara a Companhia tão conhecida fora do país pode ter causado uma perda de sentido da obra em geral. Vistos

³⁷⁰ KISSELGOGG, Anna. “Sets os Hips with minds of their own” *The New York Times*, 26 de outubro de 2002

³⁷¹ WALK, Susan “Warm Flow from Brazil” *TORONTO ST* | 05 de março de 2003

como meros praticantes de uma dança aeróbica, cheias de saltos, giros e virtuosos, os bailarinos foram exaltados e o coreógrafo foi execrado.

O deslocamento de intencionalidade foi visto de maneira muito diferente por quem olha de dentro e de fora do país. A pesquisadora Fabiana Britto diria que em *O Corpo* “*todos os vetores já inscritos na rede de especialização que se fez pelo conjunto de obras do Grupo Corpo, adquirem o sentido de instâncias da existência. Estão lá, mescladas nos corpos dos bailarinos e no pensamento coreográfico de Rodrigo Pederneiras, as setas da intencionalidade, da contemporaneidade, da nacionalidade, da regionalidade*” Encarando a obra dentro deste percurso da Companhia, a autora afirma que “*Esses vetores de possibilidades conectivas do corpo com o mundo, foram encorpados com as referências de urbanidade e alcançaram a esfera íntima da cerebralidade – não aquela que o senso comum entende como avesso de beleza e emoção, mas a outra que entende inteligência como qualidade corporal que se expande para além da caixa craniana*³⁷²”

Para a pesquisadora e ex bailarina da Companhia Inês Bogéa, “*O Corpo é um balé sem nostalgias, num presente tão intenso que parece um pouco à frente de nós. Só um coreógrafo tão seguro de si e com tanta experiência acumulada poderia se permitir essa nova expressão direta, ou mesmo a violência dos gestos, reagindo às concretudes da letra e da música de Arnaldo Antunes*³⁷³”. Profunda conhecedora da história do Grupo Corpo, e das sucessivas transformações que a Companhia buscou nos 25 anos de existência, Inês menciona ainda: “*Que o Grupo tenha mantido uma identidade ao longo dessas transformações é uma expressão de propósitos fundos, que mesmo sem terem sido jamais formulados fazem eco à idéia do que pode ser uma cultura brasileira forte, autônoma, sem xenofobia, confiante em si a ponto de escapar a definições*³⁷⁴”

³⁷² BRITTO, 2008: 122

³⁷³ BOGÉA, 2001:34

³⁷⁴ Idem, p. 35

Aparentemente, *O Corpo* aponta para a busca de uma indefinição, ou não-definição. O fato de a Companhia ter feito tanto sucesso na década anterior com trabalhos que de certa forma eram pautados pela diferença e pela identidade nacional brasileira trouxera à tona a questão da própria identidade criativa da companhia que propositalmente encontrou nesse exercício coreográfico quase metalinguístico uma forma de afirmação.

Algumas questões são de extrema importância na observação desta obra: a primeira - já mencionada - é o quanto a linguagem coreográfica está diretamente ligada à cultura e às técnicas anteriormente incidentes no corpo que dança e como a mudança radical no elenco da companhia entre *Benguelê* e *O Corpo* foi de fundamental importância para a instalação da diferença no movimento, comprovando as teorias expostas no capítulo relativo à dança e identidade nacional sobre a permeação corporal da cultura;

Outra questão é relativa à recepção deste espetáculo. A enorme diferença entre as críticas nacionais e internacionais apontam para ângulos de visão que se distinguem fundamentalmente no conceito de identidade. Visto de dentro, o Grupo Corpo parecia ter feito um movimento de corajosa ruptura com estereótipos em busca de uma nova abordagem sem perder sua autoria, visto de fora, a falta destes estereótipos fez de *O Corpo* um trabalho sem atrativos.

7.5 - POSLÚDIO

Este vínculo entre a Companhia e a brasilidade – que parece ter sido determinado desde sua origem com *Maria Maria* – faz com que os trabalhos de ruptura ou de afastamento da expressão da cultura nacional em cena não tenham, nem de perto, a força e o sucesso dos trabalhos nos quais a cultura brasileira aparece nitidamente representada e nos quais a linguagem coreográfica tende ao uso destas brasilidades cinéticas. Observando as

escalas de espetáculos da Companhia entre 1992 e 2010, fica claro que as obras mais apresentadas e repetidas – dentro e fora do país - são as que remetem mais diretamente à uma produção de sentidos nacionalizante. *Bach* e *O Corpo* tiveram carreiras muito mais curtas do que “21”, *Nazareth* e *Parabelo*, por exemplo.

A equipe de criadores parece não se agarrar a este filão de mercado e prossegue produzindo sobre trilhas sonoras que na maior parte das vezes são encomendadas sem que seja dada nenhuma referência ao compositor. Quando o resultado sonoro não estimula a utilização de elementos corporais que remetam à brasilidade, seu uso fica restrito ao que já está presente nos corpos do Corpo – que continuam sendo contaminados pelo passado das obras reapresentadas – e Rodrigo trabalha sobre novas possibilidades.

O resultado nem sempre agrada. *Breu* e *Imã* – as duas últimas peças da companhia -, não contiveram elementos sonoros, visuais e motores de cunho nacional e não obtiveram o êxito de obras pregressas. Como a companhia sempre apresenta dois trabalhos por espetáculo, nas críticas internacionais, *Breu* é sempre tragado por seu companheiro de programa, seja *Sete ou Oito Peças para um Ballet*, *Benguelê*, e sobretudo por *Parabelo*. O trabalho de 2009, *Imã*, ainda não começou sua trajetória internacional, mas tende ao mesmo resultado.

Este é outro dado importante. Nos últimos dez anos a Companhia mantém seu repertório criado na década de 1990 como coringa³⁷⁵ que é utilizado como garantia de comunicabilidade com a platéia e com a crítica. A dinâmica quase sempre presente nas escalas dos espetáculos até 1999 era a de apresentar um programa que continha a obra da vez e a imediatamente anterior, mas do ano 2000 em diante a Companhia passaria a resgatar em seu passado as obras que agregam valores ao espetáculo. Por exemplo, *21* voltou para fazer companhia a *O Corpo*, *Parabelo* para *Santagustin*, *Nazareth* para *Lecuona*, *Sete ou Oito Peças* para *Breu* e *Bach* para *Imã*.

³⁷⁵ Além de ter agregado o estrondoso sucesso *Lecuona* nesta seleção de coringas.

Esta sabedoria na escala dos espetáculos faz com que a Companhia mantenha o sucesso ao mesmo tempo em que permite que o Grupo Corpo esteja livre para novas experimentações estéticas e coreográficas sem permitir acomodações com finalidades mercadológicas.

Esta liberdade de criação poderá ser vista novamente em 2011, com a estréia de *Sem Mim*. O trabalho tem trilha especialmente composta por José Miguel Wisnik e pelo Galego Carlos Núñez, sobre as Cantigas de Amigo de Martín Codax do repertório medieval Galego-Português. As partituras originais de sete destas cantigas atravessaram séculos e foram revistas por Wisnik e Núñez para compor a trilha do espetáculo.

As canções, que trazem as dores de amor e saudade, foram regravadas dezenas de vezes, mas sempre recebendo o tratamento bem erudito. O desejo de Carlos Núñez era que fossem entregues à música brasileira para que recebessem vida outra vez. Segundo Wisnik, ao tratá-las buscou-se *“reatá-las com a expressão da canção e com o fundo popular que existe nelas.”*³⁷⁶

As canções são interpretadas por ícones da música brasileira tais como Chico Buarque e Milton Nascimento, além do próprio Wisnik, são ligadas por interlúdios musicais que contêm temas populares dos repertórios brasileiro, galego e português. Sobre estes temas musicais que têm a sonoridade das violas, o ritmo da toada, do pandeiro de vigo tocado em ritmo de samba, Rodrigo trabalhou a coreografia que pretende abordar o trânsito cultural entre o Brasil e a Galícia através do mar.

O mar abre a primeira cena do espetáculo nos corpos e na voz de Milton Nascimento. A sonoridade medieval aparecerá na segunda cena, trazendo nova desarticulação para os movimentos da bacia. Os corpos ondularão também verticalmente, dos pés à cabeça. Remissões ao passado da Companhia poderão ser vistas, como de *Bach* que aparecerá intacto em uma

³⁷⁶ QUEIRÓS, Amanda. *Grupo Corpo rastreia origens das culturas populares brasileiras*. Folha de São Paulo, 27 de julho de 2011

reprodução de sua última cena que inclui a música de Marco Antônio Guimarães transformada em forró por Wisnik.

Samba, forró, romance, umbigadas, xaxado, música brasileira, figurinos coloridos que parecerão tatuagens e um cenário móvel compõem a mais nova promessa da companhia, que tem estréia marcada para 4 de agosto de 2011, em São Paulo. A confiança no bom resultado do novo trabalho parece ter sido suficientemente forte para que *O Corpo* fosse escolhido como companheiro de programa. O contraste entre o Brasil urbano e as ondas melódicas e saudosas do mar sem fim, pode vir a compor um bom dueto no qual as qualidades duras e secas do primeiro, exaltarão a maleabilidade do segundo.

CONCLUSÃO

“No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne. Então a linguagem nascia num relâmpago, os sons combinavam-se, as palavras encadeavam-se, os sentidos incendiavam-se, a marcha desencadeava os seus passos na alegria, e hesitava na angústia de cair. A vida transbordava. O bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo: está em jogo a sua vida, a sua liberdade de bailarino, a sua luz. Faz apelo ao movimento, que proporcionará clareza e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio de movimentos, domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo” (José Gil)³⁷⁷

Belo Horizonte, maio de 2008. Na imagem³⁷⁸ não se via nada além de corpos em movimento. Não havia cenário, figurinos nem trilha sonora. O fluxo contínuo dos movimentos sinuosos conduzidos preponderantemente pela bacia, a soltura dos membros, os saltos e passagens, o entrelaçar dos corpos... Palavras e conceitos traduzidos em carne viva: ginga, salto, samba, leveza, tronco, alegria, xaxado, destreza, quadril, quadril, quadril, brejeirice, perna, malemolência, sensualidade. Diante de mim estava a prova dos nove da brasilidade encarnada... e a questão: como teorizá-la?

Nitidamente, não se tratava de simples construção coreográfica a partir de colagens de movimentos estereotipados e de danças populares brasileiras. Não havia elementos cênicos folclorizantes, não havia referências dramáticas ou indução sonora, no entanto, o conceito tão frágil e discutível de brasilidade estava ali tão fortemente traduzido em movimento corporal.

Sim, senhores, Dança é Comunicação.

³⁷⁷ GIL, 2004, P.13

³⁷⁸ Vídeo de ensaio do espetáculo do Grupo Corpo, Santagustin (2002) – com defeito - sem áudio.

Inicialmente, a tarefa deste trabalho poderia ser descrita como a comprovação de que a dança produz sentidos entre sujeitos interlocutores inseridos em um determinado contexto. Para isso, seria necessário comprovar que um processo comunicativo pode ocorrer tendo o corpo como único meio.

Em busca de apoio teórico para esta hipótese, a transdisciplinariedade foi indicando respostas. A Sociologia do corpo trouxe o entendimento do gesto como possibilidade de identificação; a História deu a devida compreensão para observar a dança como registro geotemporal, e o movimento corporal pôde então ser aceito como relato. A partir destas primeiras referências teóricas, a produção de sentido que se apresentou como via de acesso foi a das identidades contidas no movimento dançado.

A dança é capaz de produzir quaisquer sentidos. A subjetividade do espectador estará diretamente ligada a isso sempre que a dança não contiver narrativas óbvias. Tratar da dança feita com narrativas óbvias seria desviar o foco para textualidades miméticas e anular a teoria de que a dança, *per se*, pode ser comunicação. Era preciso, portanto, encontrar sentidos que pudessem ser contidos no próprio movimento, sem carecer de “entornos” ou textualidades. A questão das identidades nacionais surgiu desta necessidade, porque identidades desta ordem sempre estiveram presentes no corpo que dança, e sempre estarão.

Falar de identidade nacional brasileira representada na dança, com alto poder comunicativo, é falar do Grupo Corpo, indubitavelmente. O objeto de estudos então ofereceu-se tão límpido que vetava qualquer possibilidade de negação. Neste momento chegamos à encruzilhada dos afetos. O que fazer do afeto do pesquisador que – dizem - inviabilizaria a ciência? O que fazer do corpo próprio como via de aferição? A resposta veio, vagarosamente, também no exercício de buscar apoio referencial e no encontro com os tantos cientistas que encaram com honestidade o processo de pesquisa nas humanidades. O humano é antes de tudo corpo, fluxos, temperamentos, desejos. Neste

momento da pesquisa, Baruch de Espinosa reapareceu para endossar caminhos.

Através da análise da história do Grupo Corpo, e da assistência minuciosa de seus espetáculos, foram feitos apontamentos sobre a corporeidade brasileira ali representada. Desde sempre esteve claro que esta corporeidade configurava a encarnação de algo imaginado, produzido e divulgado. De onde nasceram os estereótipos corporais de brasilidade? Nasceram de sua história, do mito das três raças, da própria miscigenação de corporeidades. Nasceram na carta de Pero Vaz de Caminha, atravessaram a escravatura e a pilhagem, receberam a côrte e seus costumes europeus, permanentemente servindo como lócus de cruzamento entre natureza e cultura. O corpo brasileiro chegou ao século XIX como curioso objeto de observação, servindo como principal fonte para o nascimento da sociologia brasileira. O corpo foi também protagonista no Movimento Modernista Brasileiro, não só presente nas cores e formas de Tarsila, na pele de Macunaíma, mas como lócus da antropofagia, pois como menciona Suely Rolnik, *“a antropofagia é algo que se dá no corpo”*³⁷⁹, no corpo que devora corpos em busca de potência.

Como dizia Nina Rodrigues em 1894: *“Se um país não é velho para se venerar ou rico para se fazer representar, precisa ao menos tornar-se interessante”*³⁸⁰. Aos poucos foi ficando claro que a identidade nacional brasileira foi feita desta “interessância”. Esta clareza veio associada à percepção do quanto os povos subordinados encontraram no corpo e na arte algumas de suas principais formas de identificação.

Mas dizer que o Brasil sempre foi *“um país dançante”*³⁸¹ teria a fragilidade típica das imaginações de que são construídas as identidades. Era preciso provar a origem desta história imaginada e retroalimentada. Quem viria trazer luz desta vez seria justamente a comunicação guttemberguiana. A imprensa dos anos 1910, foi a grande responsável pelo alardeamento das qualidades

³⁷⁹ ROLNIK, “Antropofagia Zombie” AP. s/d

³⁸⁰ SCHWARCZ (1993:239)

³⁸¹ Referência in VELLOSO, 2007.

buliçosas do maxixe brasileiro e de quanto o velho mundo, enfim, rendia-se às “interessâncias” de além mar. E entre as idas e vindas das notícias de jornal, o Brasil passou a incorporar seus requebros e ver seus terreiros com outros olhos. Daí em diante, casa grande e senzala passariam a compor - juntas - uma nova sociologia, que veria no corpo mestiço a raiz da brasilidade. Deste ponto em diante, todas as miscigenações de fizeram não só possíveis como desejáveis e a imprensa e a propaganda política trataram disso mais uma vez.

Não completamente a parte disso – como alegam os teóricos que excluem a dança dos fenômenos comunicacionais – a dança buscava traduzir essa mestiçagem em movimento. Primeiramente submersa no entendimento colonizado que via o movimento do corpo importado como modelo a seguir – repetindo o cacoete da literatura, da educação, da música, da política, da economia. Passaram-se décadas até que fosse possível para o corpo que dança transformar esse contato com o modelo importado em atitude devoradora.

O Grupo Corpo tratou de apoderar-se da matriz importada e devorá-la como inimigo/outro corajoso. Usar sua potência dinâmica para produzir sentido próprio, quebrando-la ou dobrando-la como gosta de mencionar Rodrigo Pederneiras. Quebrar, dobrar, cozinhar, devorar e transformar. Buscar “interessância” no movimento, no gesto, na marcha, na encarnação. A Antropofagia oswaldiana realiza-se, plenamente, no corpo do Corpo.

Trazer para a cena contemporânea o sertão do Brasil, suas lavadeiras, suas crenças, cores; convidar espectadores de todo o mundo para “Saravá”; reinventar os salões cariocas do século XIX; fazer samba e arrasta-pé nos “centros mais discriminatórios”³⁸² do mundo. Contar a história que os livros não contêm, transportar atmosferas, exportar brasilidades. Auto propagar-se como *Brazilian Dance Theater*, vestir verde e amarelo e usar a identidade nacional como um selo de valor na era da Globalização. Isso, senhores, é pura comunicação.

³⁸² HOUDEK, Richard. “Brazilian fireworks explode at the Pillow” -THE BERKSHIRE EAGLE- 06/07/ 2000

Para arrematar, no final da análise do espetáculo *O Corpo*, um corpomídia se apresenta como comprovação de que cada corpo contém os dados do seu tempo impressos e externalisáveis em movimentos.

Apenas no final desta feitura ficou claro o quanto esta Tese foi feita de Comunicação, dos meios utilizados às mensagens contidas. A tese foi construída em torno da possibilidade comunicadora do gesto; das identidades nacionais produzidas e retroalimentadas no seio da comunicação; sobre emissões e recepções de significâncias. A pesquisa se deu sobre registros audiovisuais e jornalísticos, a identidade brasileira foi observada como valor agregado, funcionando como auxiliar para o estabelecimento dos sentidos produzidos na dança em questão.

Dizia Oslwald de Andrade em seu manifesto antropofágico que a verdade é uma mentira muitas vezes repetida. Dizia Nietzsche que a verdade é

“um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retóricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas³⁸³”

A explicação para a propagação mentira muitas vezes repetidas acerca da impossibilidade de tratar a dança como comunicação, provavelmente, tem origem na propriedade fugidia da dança. Por ser nada mais do que *“uma forma de espaço-corpo efêmero”*, - como mencionado por Gil na epígrafe deste capítulo - a dança pertence à categoria das coisas quase inapreensíveis. Feita de nuvens, de passagens, imagens, jamais reproduzível como tal, próprio rio de Heráclito... Por ser desta natureza quase gasosa a dança não se deixa agarrar facilmente a conceitos, ao mesmo tempo em que tudo que nela encosta, pode ser por ela absorvido, interpretado, reinventado. Segundo a filósofa americana Suzanne Langer:

³⁸³ NIETZSCHE, 1983:48

“Nenhuma arte é vítima de maior número de mal-entendidos, juízos sentimentais e interpretações místicas do que a arte da dança. (...) Contudo, essa própria confusão no tocante ao que é dança – o que ela expressa, o que ela cria, e como ela está relacionada com as outras artes, com o artista, com o mundo real – tem uma significação própria. Origina-se de duas fontes fundamentais: a ilusão primária e a abstração básica pela qual a ilusão é criada e moldada. A apreciação intuitiva da dança é tão direta e natural quanto a fruição de qualquer outra arte, mas analisar a natureza de seus efeitos artísticos é especialmente difícil (...) conseqüentemente, existem inúmeras teorias enganosas sobre o que fazem os dançarinos e o que essa feitura significa, que desviam o observador da simples compreensão intuitiva, levando-o a dar atenção à mecânica e acrobacia, ou a encantos pessoais e desejos eróticos, ou então induzindo-o a procurar retratos, estórias, ou música – qualquer coisa à qual possa ater seu pensamento com confiança³⁸⁴”

A falta de objetos aos quais atar pensamentos com confiança e as teorias enganosas sobre a dança mantiveram-na afastada das áreas de interesse das ciências. A impossibilidade de considerar a compreensão intuitiva como meio de aferição relegou a dança, durante séculos, aos territórios do divertimento e do decorativo, sem atentar para seu valor científico. Ao fim deste texto, voltamos ao início para saber de onde veio a confiança neste movimento de contra-mão de promover o encontro da dança com a comunicação. A confiança foi dada por Nízia Villaça:

“A dança, entre as artes, talvez seja a que melhor possibilite a circulação das intensidades e afetos que efetivamente instalam o novo. É uma espécie de inconsciência consciente, uma velocidade que não permite a formação de conceitos. Movimento sem início ou fim, energia, eletricidade, transformadora de contextos, atualização e novas virtualidades³⁸⁵”.

Dançar é como estar no mundo duas vezes - estar como ser, e como movimento, como significante e como significado. Escrever sobre dança é também considerar os fluxos que o pensamento faz no corpo, cima abaixo, ele próprio, movimento quase inapreensível. Esta escrita foi o tempo inteiro um exercício de corpo-pensamento de um eu encarnado bailarino, que se justifica agora com a possibilidade da afirmação:

Sim, senhores, a dança é capaz de produzir sentidos e pode ser Comunicação.

³⁸⁴ LANGER, 2006:177

³⁸⁵ VILLAÇA, 2007:123

OBRAS CITADAS:**BIBLIOGRAFIA:**

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mario. *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins Editora, Sd.

ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade*. In Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 - 34

BERNARD, Michel. *Le Corps*. Paris, Éditions du Seuil, 1995.

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

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

BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BRUNEAU, Monik. VILLENEUVE, André. *Traiter de recherche création en art: entre La quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2007.

BRUNI, Ciro (Dir). *Danse et Pensée: une autre scène pour la danse* (v.IV). Paris, Germs, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira (resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

_____. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CASCUDO, Luis da Câmara. *A História dos nossos gestos: uma pesquisa da mímica do Brasil*. São Paulo: Global, 2003.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do Corpo I - da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *História do Corpo II – Da Revolução à Grande Guerra*. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *História do Corpo III - As Mutações do Olhar*. Petrópolis: Vozes, 2008.

DAMASIO, António. *O Erro de Descartes – Emoção razão e cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.329p

_____. *O mistério da Consciência*. São Paulo: companhia das Letras, 2001.474p

- DANTAS, Monica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 1999.
- DAVIS, Flora. *A Comunicação não-verbal*. São Paulo: Summus, 1979.
- DESCARTES, René. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural. 1973.336p.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ECO, Umberto. *As Formas do Conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____ *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- _____ *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ESPINOSA, Baruch. *Coleção Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2004. 558p.
- FABBRI, Véronique. *Danse et Philosophie: une pensée en construction*. Paris : L'Harmattan, 2007. (236 p)
- FEYERABEND, Paul. *Contra o Método*. São Paulo : Editora UNESP, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder* – Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____ *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente - A teoria das Inteligências Múltiplas*. São Paulo: Artmed, 1994.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo Edições LTDA, 1980. 128p
- _____ *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- HALL, Edward. *A dimensão Oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1977.
- _____ *La danse de la vie : temps culturel, temps vecú*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.
- HERBILLON-MOUBAYED, Thilda. *La Danse, conscience du vivant*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- HOHLFELDT, Antonio, MARTINO, Luiz C., FRANÇA, Vera V. (orgs) *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001.

KATZ, Helena. *O Brasil descobre A DANÇA descobre o Brasil*. São Paulo: DBA artes gráficas, 1994

_____ *Grupo Corpo Companhia de Dança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

_____ Vistos de entrada e controle de passaportes da Dança Brasileira. In: *Tudo é Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2004.

_____ *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 1983.

LAMEIRA, Allan Pablo, GAWRYSZEWSKI, Luiz de Gonzaga e PEREIRA JR., Antônio. *Neurônios espelho*. *Psicol. USP*, dez. 2006, vol.17, no. 4, p.123-133.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LE BRETON, David. *Corps et Sociétés: essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris: Librairie des Méridiens, 1985.

_____ *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2003.

_____ *A sociologia do corpo*. Petropolis: Vozes, 2010.

LENHARO, Alcir. *Nazismo O triunfo da Vontade*. São Paulo: Ática, 2003.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MATTELART, Armand e Michèle. *História das Teorias da Comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MAUSS, Marcel, *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHEL, marcelle; GINOT, Isabelle. *La danse Du XX siècle*. Paris: Bordas, 1995.

MORIN, Edgar. *Ciência com Consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

NAVAS, Cássia. *Dança e Mundialização – Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Obras Incompletas – Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril, 1983.

_____ *Assim Falava Zaratustra*. Trad. Jose Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Tecnoprint. S/d.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PARADA, Maurício. *Educando corpos e criando a nação: cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo*. Rio de Janeiro, Ed.PUC-Rio: Apicuri, 2009.
- PEREIRA, Roberto. *A Formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003a.
- _____. *Eros Volusia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2004.
- PEREIRA, Roberto, MEYER, Sandra e NORA, Singrid. *Seminários de Dança – Histórias em movimento: biografias e registros em Dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008.
- PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Orgs) *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, s/db.
- _____. *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- _____. *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, s/d. b.
- _____. *Lições de Dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.
- _____. *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.
- PLOTKIN, Mariano. *Mañana Es San Perón*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo:1928
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil*. Tempo Social - Rev. Sociologia da USP.S. Paulo, n1, 1o sem. 1989.
- REIS, Sérgio Rodrigo. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008
- RECTOR, Monica, TRINTA, Aluizio. *Comunicação não-verbal – a gestualidade brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- RECTOR, Monica. (org) *Gestos: uso e significados*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2003
- RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros- Livro I Teoria do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- ROLNIK, *Antropofagia Zombie, ap. s/d*
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. *Comunicação e Pesquisa. Projetos para Mestrado e Doutorado*. São Paulo, Hacker Editores, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. Ap.1986.

SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das Raças: Cientistas instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. No país das cores e nomes. In: *O Corpo do Brasileiro*. São Paulo, SENAC, 1999.

_____. *Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra*. http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm [acesso em 15/05/2011]

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SIBONY, Daniel. *Le corps et sa danse*. Paris : Éditions de Seuil, 1995.

SODRÉ, Muniz. *Ciência e método em comunicação*. Apud LOPES, Maria Immacolata. Epistemologia da comunicação. AP, s/d.

_____. *As Estratégias Sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, Vozes, 2006.

_____. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

STROZENBERG, Ilana. *Antropologia e Comunicação: que conversa é essa?* apud TRAVANCAS, Isabel, FARIAS, Patricia . Antropologia e Comunicação. Ap. s/d

SEBASTIÃO, Walter. *Diálogo com a cultura universal. Entrevista com Rodrigo Pederneiras*, Tribuna de Minas, Belo Horizonte, 14 de setembro de 1988.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

_____. *A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 6, n 11, 1993, p. 89-112.

_____. *Que cara tem o Brasil?: culturas e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. *A dança como alma da brasilidade*. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Coloquios*, 2007

_____. *O Moderno em revista: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2009.

_____, JOËLLE, Rouchou, OLIVEIRA, Claudia (orgs) *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: mauad X, 2009.

VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três: In XAVIER Ismal (org) *a experiência do cinema, antologia*, Rio de Janeiro, Graal, 1991.

VIANNA, Klaus. *A Dança*. São Paulo: Summus, 2005.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do Pós-Moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996

_____. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad, CNPq; 1999.

_____. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. . Barueri, SP: Estação das Letras Editora, 2007.

VILLAÇA, N. & GÓES, F. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WISNIK, José Miguel. *O interesse pela dança foi despertado em mim por eles: depoimento de José Miguel Wisnik*. Estud. av. , São Paulo, v. 14, n. 40, 2000.

_____. *Entre o Erudito e o Popular*” - Revista de História- USP n. 157 (2º semestre de 2007), 55-72

PUBLICAÇÕES EM JORNAIS E REVISTAS

AVELLAR, Marcello C. *“Corpo descobre o tempo nas pulsações do espaço”*, Estado de Minas, 26/6/1992

_____. *“Um espetáculo que não consegue unanimidade”*, Estado de Minas, 4/6/ de junho de 1993.

_____. *“Sete ou oito notas sobre um ballet”*. Estado de Minas – S/d

_____. *“A delirante estréia de Bach”*, O Estado de Minas, 17 de setembro de 1996

_____. *“A máquina infernal do Corpo”*. Estado de Minas, 11 de agosto de 2000

_____. *“A poesia do significante”*. Estado de Minas, 12 de setembro de 2000

BOISSEAU , Rosita *“L'impeccable mécanique choréographique de Grupo Corpo”* - LE MONDE- 09 de abril de 2005

BRAGATO, Marcos. *“Bach, um espetáculo sem precedentes”*. Jornal da Tarde- 2 de novembro de 1996

BRITTO, Fabiana. *“Todos os Corpos do Corpo”*. Revista Palavra, ano 2, n.16, Agosto de 2000.

CAMARGO, José Carlos. *“Inovação e ousadia caracterizam o novo espetáculo do Grupo Corpo”*. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 de outubro de 1988.

CAMPBELL, Karen, *“Brazil's Grupo Corpo dazzles”* – Boston Globe- Edição de 7 de dezembro de 2002

CARVALHO, Alberto Carlos. *“Maria Maria – um balé de Milton Nascimento”* Jornal do Brasil, 1/2/1976.

COSTA, Michele Borges. *“Parabelo dá ginga e liberdade ao Corpo”* jornal O Tempo, Belo Horizonte, 16 de setembro de 1997

GUIMARÃES, Mariângela. *“Minimalismo tropical”* Gazeta do Povo, Curitiba, PR, 22 de julho de 1994

GUZIK, Alberto. *“O jeito mineiro de Nazareth”*. Jornal da tarde – 24 de abril de 1993

GUZIK, Alberto. *“Entre a tradição e a ruptura”* – Jornal da Tarde, 3 de junho de 1994

HELIODORA, Barbara. *“A notável evolução do Grupo Corpo”* Revista Visão – 31/5/1989

_____ *“Intensa alegria coreográfica no palco”*. O Globo, 7 de maio de 1993

_____ *“A ginga erudita”*- O Globo - 05 de novembro de 1998

HOUDEK, Richard. *“Brazilian fireworks explode at the Pillow”* –The Berkshire Eagle - 06/07/ 2000

HUTERA, Donald. *“Dance in London: Visitors from Brazil”*. The Times - 03 de julho de 2000.

JANUZZI, Dea. *“Quando o teatro é o corpo e vice-versa”* Estado de Minas – Belo Horizonte, 14/3/ 1976.

JOORY, Eva. *O prazer da brasilidade*. O Globo, Revista Rio Show, Rio de Janeiro: 7 de maio de 1993.

KOPOUL, Remy. *« Vie et mort d'une esclave négre brésilienne »*. Libération, 7 de dezembro de 1978.

KATZ, Helena. *Rigor e artesanato mineiro*. Folha de São Paulo, São Paulo, 21 de junho de 1985.

_____ *Os caminhos de um coreógrafo*. Folha de São Paulo, Ilustrada, SP, 22 de maio de 1986.

_____ *“Pederneiras Excessivo”* Publicada no Estado de São Paulo em 29 de novembro de 1986.

_____ *“Coreografia incorpora brincadeiras”*- O Estado de São Paulo – 14 de agosto de 1996

_____ *“Movimentos soltos atraem Pederneiras”*. O Estado de São Paulo, 31/10/1996

_____ *“Trilha põe tecnologia a serviço do artesanato”*. O Estado de São Paulo, 16 de abril de 1997

_____ “*Grupo Corpo pratica a contaminação*”. O Estado de São Paulo, Caderno 2, São Paulo, 30 de agosto de 2001.

KAUFMAN, Sarah. “*Dinâmica de Grupo*”. The Washington Post, 23 de junho de 1999.

KISSELGOGG, Anna. “*Sets os Hips with minds of their own*”. The New York Times, 26 de outubro de 2002

KOPOUL, Remy. « *Vie et mort d'une esclave négre brésilienne* ». Libération, 7 de dezembro de 1978.

LITTLER, William. « *Brazilians lively dance ambassadors*”. The Toronto Star, 6 de maio de 1994.

LÓPEZ, Nayse. “*Êxtase cênico ao som de João Bosco*”- JORNAL DO BRASIL-04 de novembro de 1998

_____ “*Um corpo pulsante e tecnológico*.” Jornal do Brasil, 11 de agosto de 2000.

_____ “*Alguém como Recheio*”. Jornal do Brasil, 3 de setembro de 2000

MÁÑEZ, Julio. “*Passarlo Estupendamente*” – El País – 11 de março de 1995.

MOLINARI, André. “*Brasil es algo más que samba y fútbol*”. El Ideal, 03 de julho de 2010

NAVAS, Cassia. “*Corpo promove diálogo entre erudito e popular*” – Folha de São Paulo – 07 de maio de 2003.

PONZIO, Ana Francisca. “*O poder ilimitado de renovação*”. Estado de São Paulo, 20 de junho de 1992.

_____ “*Corpo se renova com Nazareth*”. – O Estado de São Paulo, 24 de abril de 1993.

_____ “*Grupo Corpo estréia em teatro francês com releitura de Bach*”. A Folha de São Paulo, 16 de setembro de 1996

_____ “*A lição do simples*”. REVISTA BRAVO! Edição 11 – Agosto de 1998, p. 92 e 93

_____ “*Grupo Corpo dialoga com influência Afro*” Folha de São Paulo, 29 de outubro de 1998

_____ “*Grupo Corpo estréia coreografia com sobriedade e sem ornamentos*” Folha de São Paulo, 11 de agosto de 2000.

QUEIRÓS, Amanda. *Grupo Corpo rastreia origens das culturas populares brasileiras*. Folha de São Paulo, 27 de julho de 2011

REYNOLDS, Dee. “*Deslocando humanos: as multidões de Merce Cunningham*” 2010.

ROY, Sanjoy. “*Fine young cannibals*” – The Guardian – 11 de maio de 2005

- SAVINI, Marcos. *“Uma perfeita conciliação de opostos”*- Jornal de Brasília, s/d
- SEBASTIÃO, Walter. *“Diálogo com a cultura universal. Entrevista com Rodrigo Pederneiras”*, Tribuna de Minas, Juiz de Fora, MG. 14 de setembro de 1988.
- SIRVIN, René. *“Femmes de Feu”* - LE FIGARO - 07 de abril de 2005
- SOTER, Sílvia. *“O Corpo”*. O Globo, 17 de agosto de 2000
- VIANNA, Klaus. *“Os Movimentos de Maria”* Jornal do Brasil – 10 de abril de 1976.
- WALK, Susan. *“Warm Flow from Brazil”*, Toronto ST, 05 de março de 2003
- WIERZBICKI, James. *“Group's Exotic Roots add color to dances”*. St. Louis Post-Dispatch. 19 de novembro de 1990.
- ZUCK, Barbara. *“Production celebrates body”*. The Columbus Dispatch – 30 de outubro de 2002
- SEM AUTOR - *“Sugestión e beleza plástica en un cautivante espectáculo”*. La Nacion 8 de setembro de 1977

FILMOGRAFIA:

Grupo Corpo 30 anos, uma família brasileira. (Brasil, 2007). Direção: Fábio Barreto e Marcelo Santiago.

REGISTROS DE IMAGEM DOS ESPETÁCULOS:

Maria, Maria (1976), Cantares (1978), O Último Trem (1980), Interrânea e Tríptico (1981), Reflexos e Noturno (1982), Sonata (1984), Prelúdios (1985), Bachiana e Carlos Gomes Sonata (1986), Canções (1987), Pas du Pont e Duo (1987), Uakti, Rapsódia e Schumann Ballet (1988), Missa do Orfanato (1989), A Criação (1990), Três concertos (1991), Variações Enigma (1991), 21 (1992), Nazareth (1993), Sete ou Oito Peças para um Ballet (1994), Bach (1996), Parabelo (1997), Benguelê (1998), O Corpo (2000), Santagustin (2002), Lecuona (2004), Onqotô (2005), Breu (2007).

ANEXO

DESCRIÇÃO DETALHADA DOS ESPETÁCULOS ENTRE 1992 e 1998

“21” (1992)- DESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO

Estréia em 18 de junho de 1992 -Teatro Municipal de São Paulo

Coreografia de Rodrigo Pederneiras, iluminação e direção de Paulo Pederneiras, cenários de Fernando Velloso, figurinos de Freusa Zechmeister.

Trilha sonora especialmente composta por Marco Antônio Guimarães e executada pelo grupo mineiro Uakti.

CENA 1- 1ª PARTE

A primeira cena do espetáculo traz bailarinos vestidos em malhas amarelas sobre o fundo negro e com a boca de cena coberta por um véu escuro que lhes torna a imagem difusa. Três longas seqüências musicais nas quais Marco Antônio decresce os compassos divididos por uma forte batida de vinte e uma pulsações até uma.

A primeira seqüência basicamente percussiva serve de material para Rodrigo trabalhar movimentos individualizados e em duos, em uma desorganização cênica que parece se organizar na segunda seqüência na qual entram novos instrumentos musicais enriquecendo a percussão da anterior. Nesta seqüência, as batidas que dividem os compassos são mais marcadamente coreografadas com alternância de grupos de bailarinos trabalhando no plano alto – de pé- e plano médio – abaixados.

A terceira seqüência de vinte e um compassos recebe mais novos sons e os bailarinos trabalham quase o tempo todo de pé, inicialmente separados em dois grandes grupos que executam coreografias diferentes movendo-se lateralmente. Em seguida uma nova divisão os transforma em três grupos distintos. A matemática contida na contagem musical é transfigurada em cena,

nos movimentos individuais aos grupos, das divisões e multiplicações de corpos em movimento.

A dinâmica típica de Pederneiras de manter em cena grupos executando seqüências de movimentos diferentes – ou a mesma seqüência em tempos distintos – já indica que a repetição será usada como leitmotiv. Saltos, giros, braços soltos, locomoções por saltitos e quedas inesperadas abrem esta primeira cena do espetáculo que assombra pela quantidade de detalhes e coordenação inusitada entre troncos, braços, pernas e cabeças.

CENA 2

A vigésima primeira e última batida da terceira seqüência marca a transição para a cena seguinte na qual os bailarinos todos parados na mesma posição formando um ângulo de 90 graus entre as pernas e o tronco abaixado para frente e começam lentamente a movimentar a coluna vertebral em contrações e releases ao som de um instrumento que lembra um fole e em uma dinâmica de movimento que acompanha a respiração profunda, fazendo dos corpos em cena figuras muito orgânicas, pinçados pela região dorsal na inspiração e descendo o tronco na expiração. A sensação de estar diante de algo animal é mais provocativa ainda quando um a um os bailarinos começam uma movimentação de troca de lugar em um rápido “courru³⁸⁶” que pode parecer o deslocar dos pássaros ou insetos no chão.

CENA 3

Na seqüência seguinte, ao som de um sino regular, os bailarinos inicialmente executam - todos de perfil- um movimento circular de pêndulo invertido: pés fixos no chão e a cabeça desenhando um círculo no alto, experimentando as diferentes possibilidades de desequilíbrio dentro do equilíbrio. O mesmo som servirá de trilha para os movimentos de relógio com os braços executados pelos bailarinos na seqüência seguinte. Um de cada vez, os bailarinos trocam a

³⁸⁶ Movimento de ballet clássico que lembra uma corrida em passos muito miúdos.

posição de perfil pela frontalidade e começam um duplo círculos dos antebraços em sentido anti-horário – para quem vê- o direito servindo de base, completando um círculo a cada oito tempos e o esquerdo, mais acelerado, cumprindo a volta na metade do tempo, junto a eles a cabeça move-se para baixo e para cima, mantendo a dinâmica do braço lento.

Aos poucos agregam-se movimentos das pernas em pliés e transferências de peso, mantendo os bailarinos em posições diferentes mas sempre com orientação frontal. O círculo dos braços reduz-se à metade do tempo, assim como a movimentação das pernas e novamente pela metade até que o braço mais rápido se movimenta a tempo na música que acelera quase imperceptivelmente acentuando a sensação de tempo corrido. Aos poucos a contagem regride, chegando ao tempo original. Os bailarinos cessam os movimentos das pernas e voltam exatamente para o ponto de onde começaram. A luz vermelha chapada no fundo em contraste com as malhas amarelas em cena, faz os bailarinos tomarem um volume peculiar Um black out de cena chega precisamente com a primeira das vinte e uma batidas surdas que interromperão esta cena para dar lugar à próxima.

CENA 4

A cena seguinte começa com um solo feminino ao som de um instrumento que lembra um xilofone. Um canhão de luz a acompanha de cima e ela avança sozinha com um mesmo movimento sinuoso mas minimalista que a faz articular dos pés à cabeça até atravessar o palco de onde surgem outros bailarinos movendo-se já ao som dos sinos que tocam em tonalidades e tempos diacrônicos. A cena é escura, iluminada por refletores brancos e móveis. Para cada batida do sino, Rodrigo coreografou um movimento e para cada sino diferente um grupo se move. Saltos e uma espantosa coordenação de micro movimentos de mãos, braços e cabeça compõem este quadro que é parcialmente modificado com a entrada de um novo elemento sonoro de sopro, muito melódico que remete novamente aos pássaros.

CENA 5

A luz de Paulo Pederneiras brinca com as sombras em movimento e os corpos dos bailarinos agora expressam o que antes só havia sido insinuado: um rebolado típico, executado secamente em som sincopado. Ao sopro de um pan³⁸⁷ que lembra um pássaro um rapaz entra em cena com a calça amarela e o torso nu. Como um macho exibindo-se em uma dança de acasalamento, mantém as três bailarinas que restam em cena seduzidas por seu solo com muitos giros e extremamente técnico, tendo a utilização dos braços ora configurando asas, ora transfigurados em bico. Ao som marcado da percussão, um grande grupo retorna ao palco e as asas aparecem novamente nos braços humanos, às vezes diluídas com o retorno do movimento circular de relógio da cena anterior. Ao final da cena, as asas se abrem sincopadamente ao som de um tic-tac, dando lugar à imagem seguinte.

CENA 6

O palco torna-se azul cobalto e esta a luz que incide também no chão, agregada ao véu negro que separa a cena da platéia faz com que a difusão visual crie a ilusão de fundo infinito e da flutuação dos bailarinos. Um enorme grupo ainda vestido de amarelo cruza o palco da esquerda para a direita em uma marcha slow motion, não sincrônica enquanto um único elemento –verde - faz o percurso oposto, igualmente lento. Enquanto o grupo amarelo caminha cabisbaixo, o elemento verde avança altivo. Depois de quase dois minutos de locomoção em ritmo lentíssimo, o grupo amarelo demonstra com extremo minimalismo cansaço e desânimo enquanto o elemento verde mantém-se impassível. Ao final de quase quatro minutos, quando o elemento verde finalmente atinge o outro extremo do palco, subitamente os bailarinos dão marcha ré – desta vez em ritmo normal- e retornam ao ponto de origem. Esta cena de extremo minimalismo deixa ver a riqueza de detalhes da qual é feito o trabalho de Rodrigo Pederneiras. Cabeças, troncos, pés, transferências

³⁸⁷ Instrumento de sopro desenvolvido pelo Uakti

de peso milimetricamente marcados e preciosamente cuidados fazem de uma cena que poderia ser monótona e cansativa um conjunto de elementos estudados que desaparecem em cena de tão lenta a execução.

CENA 7

Na cena seguinte percebe-se que o véu negro colocado na boca de cena que turvava a visão foi retirado e os bailarinos aparecem em cena com muita limpidez. O som é o de uma percussão surda, mas leve, e a movimentação é conduzida por braços e bacia. Aos poucos, ouve-se estalos da madeira e do metal novos bailarinos entram em cena deixando-a novamente povoada de sequências de movimentos diferentes para grupos distintos e o exercício da aceleração musical é trabalhado novamente. Nesta cena aparece a movimentação que dará origem aos movimentos da cena seguinte. O braço leva o corpo a girar, sempre com uma circularidade de movimentos nos quadris.

Ao fim deste momento, o palco se apaga e o som de um instrumento de sopro soa como buzina de trem. Um agrupamento de bailarinos se move lateralmente com uma luz branca que incide atrás deles construindo enormes sombras em cena. O bolo humano pára de se locomover e torna-se um único organismo, como um enorme coral. Nesta hora, um único elemento entra em cena sambando minimalista e descompromissadamente com a cabeça tombada para trás, sorriso aberto e vestido em uma malha listrada horizontalmente que remete às listras iconográficas das camisas dos malandros. Distraída e debochadamente, o sambista passa pelos demais que se curvam e terminam a cena abaixados sobre as pernas trêmulas. A alegria do elemento listrado conduz os espectadores para um novo lugar que será inaugurado na cena seguinte.

CENA 8 – 2ª PARTE

Um gigantesco painel de patch-work de chita serve de fundo para a segunda parte de “21”. O colorido do cenário e a luz clara transportam o espectador para um ambiente diametralmente oposto ao anterior, escuro sobre o fundo negro. As malhas amarelas são substituídas por outras muito coloridas, que simulam o tomara que caia nas moças e calças feitas de estampas floridas para os rapazes. O penteado feminino do elenco que desde o início da obra já era algo bem semelhante a um Bantu Knot³⁸⁸, diz ao que veio quando as primeiras bailarinas entram em cena com as mãos apoiados nos quadris, fazendo uma movimentação típica dos terreiros de candomblé. Ao som de uma percussão extremamente leve reaparecem os movimentos que foram revelados no decorrer de toda a primeira parte do espetáculo, que em nova dinâmica e com sorriso franco e aberto do elenco adquirem outra conotação. Novamente a condução dos movimentos está fixada nos braços e quadris e o som de um pan propicia duos e solos de imensa leveza.

Retratos de Brasil imaginado aparecem estampados no fundo, nos figurinos, na expressão dos bailarinos, na movimentação. Em um dado momento sete bailarinos tomam de tal forma o espaço cênico que parecem ser vinte e um. O Corpo passa a desarticular até chegar a uma visão de rebolado em uma festa para os sentidos. A cena do relógio dos braços volta com os quadris requebrando junto com o movimento circular dos braços e aos poucos a cena se enxuga até retomar sua forma original, mas super acelerada, quase frenética.

CENA 9

Surge um par formado por um homem vestido de listras amarelas e pretas e uma mulher de malha inteira estampada de chitão. O palco escurece levemente e os dois executam um pas de deux de fluxo contínuo, enquanto o resto do elenco presente vibra na pulsação da percussão. Quando o elenco

³⁸⁸ Penteado africano com vários pequenos coques espalhados pela cabeça.

todo começa a se locomover alternadamente é como se o ballet clássico tivesse em visita aos terreiros.

Outro casal adentra a cena e desta vez a malha masculina substitui o amarelo pelo verde, novamente as cores nacionais aparecem sutilmente em cena e o pas de deux executado por este novo casal traz pegadas de dança de salão e breves momentos nos quais a bailarina parece transformada em boneca de piche. Ao fim deste pas de deux, o fundo de patch-work desaparece no escuro, mas o palco permanece iluminado.

CENA 10

Ao som de uma percussão –agora bastante densa e solene- um grupo vibra em cena enquanto outro adentra o palco em uma formação compacta, em uma movimentação que remete às danças tribais. Daí em diante a movimentação parece caótica em solos e pas de deux, o som da percussão muito semelhante aos tambores africanos acelera gradativamente e recebe o apoio do fole. A sonoridade e a movimentação conduzem o espectador gradativamente à idéia de transe, até que a primeira das vinte batidas surdas faz os corpos responderem como se levassem um soco- ou como se estivessem em pleno processo de incorporação espiritual visto nos cultos religiosos afro-brasileiros.

Para cada batida que soa como um estampido, uma mulher salta sobre um homem agarrando-se cruzada e agrupada ao seu tronco, onde é girada. Em um ritmo crescente, as batidas vão aproximando-se até que na última batida sete mulheres saltam e são agarradas simultaneamente por sete homens que neste momento formam um paredão no fundo da cena, iluminados apenas pelo corredor lateral que mantém o resto do palco no escuro.

Nazareth (1993) – DESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO

Estréia em 22 de Abril de 1993 -Teatro Municipal de São Paulo

Coreografia de Rodrigo Pederneiras, iluminação e direção de Paulo Pederneiras, cenário de Fernando Velloso, Figurinos de Freusa Zechmeister.

Trilha sonora especialmente composta por José Miguel Wisnik sobre a obra de Ernesto Nazareth.

CENA 1

Ao som da Polca "*Cruz, Perigo!*" recomposta por Wisnik apenas para piano, uma bailarina surge em cena sozinha, caminhando com o passo básico do maxixe disfarçado em compostura. O figurino preto e branco de Freusa Zechmeister traz as teclas do piano sugeridas nas laterais do corpete e uma saia que lembram tanto os tutus bandeja clássicos quanto as armações das anquinhas do fim do século XIX. Desta mesma época é o turbante negro que arremata o coque da bailarina. A segunda bailarina – no vídeo o papel ainda era de Miriam Pederneiras- entra em cena e logo samba despididamente, assim como a terceira e a quarta moça, todas vestidas com figurinos semelhantes, mas diferentes na composição entre as duas cores. As quatro insinuam um maxixe com as mãos nas "cadeiras" sob os quatro pinos de luz que desenham círculos no chão: duas absolutamente dentro da marcação e duas escapando dela. Ouve-se a batida inconfundível de um pandeiro e com a entrada do primeiro rapaz, vestido com uma elegante casaca cinza, o cenário de Fernando Velloso se revela ao fundo: quatorze rosas de tela de metal com um metro e setentas de diâmetro, suspensas por invisíveis fios de aço. A luz lateral de Paulo Pederneiras acentua o volume e a leveza das rosas que exibem seu tom prateado entre sombras.

Outros rapazes entram em cena com expressão bem debochada, o elenco inteiro parece desfrutar de prazer em dançar a dança solta dos salões brasileiros do início do século. A polca vira samba com a entrada da percussão e dos metais de banda e em cena os quadris tomam vida própria. Entre sambas e maxixes, novos movimentos surgem em coreografias ora sincrônicas, ora individuais. Parte do elenco executa o samba no pé enquanto a música de Wisnik embora remeta claramente à de Ernesto Nazareth tem sonoridade bem contemporânea. Em uma citação ao tango brasileiro “*Escorregando*”, o elenco encerra esta primeira cena contemporaneamente executando as dinâmicas coreográficas típicas de Rodrigo Pederneiras nas quais um grupo dança no acento musical e o outro na melodia.

CENA 2

A segunda cena começa com um solo feminino ao som de uma valsa. A moça em cena parece dançar como se ninguém a visse com a brejeirice expressiva que acompanha as bailarinas desde o início do espetáculo. A sensação provocada pelo solo é a de improvisado e a bailarina executa seus movimentos na melodia existente e também na não executada, mas presumida, fazendo seu braço esquerdo reger os movimentos corporais ora muito técnicos, ora soltos. Ouve-se novamente a citação melódica de “*Escorregando*” e outras moças juntam-se à solista. Rapazes também entram em cena e os bailarinos passam a executar novamente a dinâmica dos grupos separados dançando em nuances diferentes da música – marcação de acento e melodia.

CENA 3

A terceira cena do espetáculo tem como trilha sonora uma sonata para piano, intitulada por Wisnik “*Sonata de Flora*”, em uma citação ao conto machadiano “*Esaú e Jacó*”. Duas mulheres agora têm como saias apenas as armações longas dos vestidos do fim do século e calçam luvas brancas. Entram em cena frente a frente, aproximando-se lentamente com os braços ondulando na frente do corpo. Observam-se o tempo todo como sendo a mesma refletida em

espelho. Seus movimentos são lentos e lembram as danças de corte. A cena é breve grave e obscura, iluminada apenas lateralmente.

CENA 4

A quarta cena tem como trilha o maxixe “*O que há?*” e começa com a entrada de Miriam Pederneiras dançando sozinha e solta. Logo uma segunda moça entra em cena seguida pelo grupo de moças e rapazes. Nesta cena aparecerão pas de deux inspirados em danças de salão com elementos de maxixe e gafeira e o elenco brincará com o estereótipo da brejeirice.

CENA 5

A quinta cena tem atmosfera oposta à anterior. Ao som de uma sonata barroca solene e séria, é iniciada por duas mulheres que agora entram em cena sem suas saias, apenas em malhas inteiras predominantemente brancas. A técnica clássica aparece bastante em um duo no qual as bailarinas quase não soltam as mãos uma da outra. As rosas ao fundo adquirem uma tonalidade bege escura em virtude da luz que incide por trás delas clareando o fundo branco. Pouco a pouco outros bailarinos entram em cena, cabisbaixos e fazendo um movimento que os locomove através de micropassos de pernas tremulantes enquanto o duo permanece sendo executado ao fundo. Com a saída da dupla de mulheres de cena, a música retoma sua leveza e a seriedade cede espaço para a alegria novamente, em uma dança leve e totalmente inserida da linha melódica que remete – assim como a coreografia- a segunda cena do espetáculo, dançada apenas por uma moça.

CENA 6

A sexta cena do espetáculo traz claramente a melodia de “*Ouro sobre Azul*”, uma das composições mais conhecidas de Ernesto Nazareth. Os pontos fortes da cena são os dois pas de deux executados originalmente por Rui Moreira, respectivamente com Ana Paula Cançado e Jacqueline Gimenes. A luz de

Paulo Pederneiras vai gradualmente dando ao fundo um tom âmbar e quente que vai se acenuando daí em diante. A fortíssima presença do bailarino Rui Moreira – em sua figura negra, alta e desarticulada – parece casar perfeitamente com a atmosfera temporal sugerida pelo espetáculo. Em ambos os duos por ele executados, aparecem movimentos de maxixe, mas também surpreendentes passagens e escorregadas do Rock de salão. De uma sensualidade quase inocente, estes trechos da coreografia trazem à tona a ambigüidade do maxixe, uma dança tão “maldita” surgida em um tempo tão pudico.

Entre um pas de deux e outro, a trilha sonora perde a referência direta de “*Ouro sobre Azul*” e uma marcação orquestral com melodia de cordas – inicialmente de violinos e violoncelo dá o tom para uma coreografia em grupo – mais uma vez divididos na dinâmica de diferentes agrupamentos executando coreografias distintas, desta vez movendo-se lateralmente em cena e muitas vezes formando pares que executam os mesmos vãos anunciados pelo primeiro pas de deux de Rui e Ana Paula.

Os movimentos corporais neste momento da coreografia não escondem a técnica de dança clássica que por vezes aparece límpida em grands jetés e piruetas. Esta clareza de exposição da técnica fundamental da companhia sem as quebras e dobras que a ocultavam em “21” talvez deva-se ao próprio material temático do espetáculo que abriga o trânsito entre o erudito e o popular deixando espaço para que ambos apareçam isolados eventualmente. Ao final da cena, Rui Moreira retorna ao som de “*Ouro sobre Azul*”, encarnando todo o estereótipo da malemolência e formando par desta vez com Jacqueline.

CENA 7

O início da sétima cena confunde-se com o final da sexta, quando outro casal entra no palco executando movimentos idênticos aos de Rui e Jacqueline. Com a entrada da faixa musical seguinte: “*A Valsa dos Espelhos*”, dois pas de deux se desenvolvem sob dois pinos de luz branca, como se fossem o mesmo, mas

em tempos diferentes. Embora pareçam iguais, as duas coreografias trabalham em um espelhamento não preciso, sendo ora semelhantes, ora opostas, ora sincrônicos, ora fazendo com que um casal utilize – novamente- a dinâmica do movimento que marca o acento musical, enquanto o outro move-se na melodia. As mulheres lânguidas se derretem no colo de seus parceiros, trabalham sobre contrapesos e entregam-se no colo. Outros bailarinos entram em cena trabalhando sobre uma linguagem coreográfica que por vezes remete à última cena de “21”. Ao final da cena o palco fica vazio, mas a música permanece, trazendo os bailarinos de volta à cena, dançando solta e individualmente, de passagem, compondo um momento quase cinematográfico de fim de festa em um cordão de carnaval com Rui Moreira fechando a cena ao passar por último.

CENA 8

A oitava cena é ao som do chorinho “*Janota*”. Iniciada por dois rapazes que utilizam francamente a técnica clássica com muitos giros, fouettés e saltos, musturados com o passo “miudinho” do samba. Uma moça entra em cena e executa coreografia semelhante com o mesmo rigor técnico de dança clássica. Um novo casal parece entrar para participar da cena que surpreendentemente termina deixando lugar à outra música e outro clima cênico.

CENA 9

A nona música do espetáculo é denominada “*marcha fúnebre*” em conjunto com o retorno da “*Sonata de Flora*”. Este momento quase literal do espetáculo traz para cena o conto de Machado de Assis “*Esaú e Jacó*”. Miriam Pederneiras é a bailarina que originalmente encarna esta sugestão de Flora, dançando inicialmente com um rapaz que é substituído por um segundo sem que fique claro se ela percebeu a troca dos “gêmeos”. Após dançar com o segundo rapaz, Miriam deixa o palco carregada no colo, sendo seguida pelo primeiro par que caminha desolado atrás do casal. O fim da cena desmonta a tragicidade do conto machadiano, quando Miriam-Flora salta – já da cochia- de volta para o colo do seu primeiro par.

CENA 10

A última cena do espetáculo tem a música *“Ferramenta”* como trilha, com citações a *“Brejeiro”*, *“O que há?”*, *“Não caio noutra”* e *“Cruz, Perigo!”*. O cenário ao fundo agora assume tons quentes de vermelho e âmbar que incidem de baixo. Os homens de calças e suspensório e as mulheres com os diferentes figurinos usados no decorrer do espetáculo, executam a coreografia na melodia existente e também na melodia apenas lembrada pela memória coletiva, mas não executada na reconfiguração de Wisnik. A batida percussiva do samba que surge gradualmente abre espaço musical para que os bailarinos rebolem e requebrem, em sacolejos e duos de salão magicamente misturados com técnica, força e agilidade clássicas em uma grande festa que alterna em cena solos, duos e grupos. Aos poucos a melodia cede espaço para que se ouça quase que unicamente as batidas do samba e o grande grupo deixa o palco aonde restará apenas um casal que encerra o espetáculo.

Sete ou Oito Peças para um Ballet (1994)- DESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO

Estréia em 1 de junho de 1994 - Teatro Municipal de São Paulo.

Coreografia de Rodrigo Pederneiras, iluminação e direção de Paulo Pederneiras, cenário de Fernando Velloso, figurinos de Freusa Zechmeister.

Trilha sonora especialmente composta por Philip Glass com arranjos de Marco Antônio Guimarães

CENA 1

O espetáculo começa com a primeira música de Glass, “Tiquiê River”, solene e lindíssima ainda com as cortinas fechadas. A segunda faixa musical é iniciada com uma pulsação e dá início à primeira cena: uma passagem de bailarinos em pares – sempre um elemento muito mais alto do que o outro-, sobre um chão verde, vestidos com o tronco em preto e as pernas listradas em preto e amarelo, tendo as cabeças cobertas por uma touca, fazendo um mesmo movimento simplíssimo e robótico de locomoção lateral na pulsação mais profunda da música. A atmosfera é de vídeo-game, e os bailarinos passam como dados de scroll, em espaços regulares. Eventualmente, um par passa atrás da cena fazendo o mesmo movimento na pulsação mais acelerada da música, outras vezes um outro par se descola da massa e fazendo uma variação coreográfica na melodia, freneticamente, mantendo as linhas retas.

Aos poucos a coreografia dos pares que descolam da ordem adquire leveza e fluidez que vão destoando - ou se contraponto- cada vez mais do todo maquínico. São giros que tomam o espaço e movimentos ondulares de quadril. Em alguns momentos tem-se a sensação de que a ordem estabelecida no início da cena será quebrada, mas no momento seguinte ela se restabelece. Um elemento amarelo alaranjado entra em cena atravessando a diagonal do palco e destaca-se dos demais pela sinuosidade de seus movimentos. Aos

poucos o ambiente ordenado e frio vai sendo contaminado pela soltura e humanidade do elemento destacado. Em seguida uma seqüência de quatro duos muito técnicos, e outras de grupo nas quais por vezes alguns elementos retomam a seqüência inicial e a aleatoriedade passa a ser a nova ordem. Alguns temas de movimento que serão desenvolvidos no decorrer do espetáculo são insinuados.

CENA 2

Na segunda cena do espetáculo, mulheres vestidas com malhas amarelas na metade superior e listradas de verde e amarelo na metade inferior entram no palco fazendo inicialmente uma movimentação que poderia ser traduzida por um corpo maquínico possuidor de uma bacia rebeldemente viva que reverbera uma sutil sinuosidade tronco acima. A movimentação solta e serpenteada executada a seguir pelo grupo parece partir da célula solo do elemento alaranjado da primeira cena e remete à segunda metade do espetáculo “21”.

CENA 3

Na terceira cena, uma das sequencias de imagens mais bem resolvidas da história da companhia tem início com os homens integralmente vestidos de verde bandeira caminhando de costas e arrastando pela mão suas parceiras – verde e amarelas - sentadas no chão com a cabeça e o tronco tombados para trás. Na altura do meio do palco, estas parceiras saltarão em seus colos e farão o caminho de volta, inúmeras vezes, alternadamente, até que em dado momento começam a pedalar lentamente no ar e ao invés de voltar ao início da cena, avançam na direção inicial completando o percurso. Daí em diante, as bailarinas descerão e subirão do colo de seus parceiros e algumas duplas farão o percurso invertido, cruzando o palco da direita para a esquerda em uma seqüência de saltos e giros.

CENA 4

A coreografia que se segue tem características minimalistas e técnicas, com o desenvolvimento de temas de movimento que já apareceram nas cenas anteriores, mantendo mesma dinâmica de lapsos de caos em meio à ordem. Esta ordem trabalha desde o início em movimentos regulares e mínimos que atravessam a cena na pulsação musical regular da esquerda para a direita. O caos trabalha na melodia, com aleatoriedade, aceleração, sinuosidade e tomadas de espaço diversas.

CENA 5

A quinta cena do espetáculo é iniciada com outro momento coreográfico antológico de Rodrigo. Um par formado por um homem e uma mulher atravessa o palco na diagonal do fundo esquerdo para frente direita, caminhando com passos mínimos e pernas semi flexionadas fazendo apenas um micro movimento de cabeça, tendo os passos marcando o acento e a cabeça balançando na pulsação e melodia regular. Ao fim da diagonal estes movimentos se transformam em um passo básico de samba retrabalhado em amplitude, outros elementos entram em cena e executam uma coreografia cheia de sinuosidades que contrasta ora com o retorno coletivo à ordem, ora com a convivência de ambas as movimentações em cena. Um elemento totalmente listrado de verde e amarelo entra em cena e se junta aos demais, que aos poucos deixam o palco, fazendo restar um elemento verde que esteve presente o tempo todo no fundo da cena executando a marcação da mesma movimentação inicial com a cabeça e o elemento verde e amarelo, igualmente marcando a ordem.

CENA 6

O início da sexta cena é marcado pela entrada de um exército verde bandeira que se junta ao elemento solitário no fundo da cena formando um coletivo que parece desafiar o elemento listrado frontal. O tom esverdeado que o palco

adquire com a incidência da luz, os capacetes vazados utilizados pelo exército verde e a trilha sonora complementam-se mutuamente para o estabelecimento de uma atmosfera de vídeo game que remete á estética do filme *Tron* –uma odisséia eletrônica³⁸⁹. Parece um diálogo com duas cenas de “21”; a primeira no qual uma massa humana amarela move-se como um coral enquanto o elemento verde e amarelo passa sambando despretenciosamente e a segunda na qual um elemento solitário³⁹⁰ avança em sentido contrário à massa.

A sensação de semelhança ou continuidade se reduz à existência deste elemento unitário desafiando o coletivo. Em *Sete ou Oito Peças*, a música estabelece um duelo entre pausa e movimento no qual um exército ora frenético, ora robótico desafia o elemento estático que apenas pulsa e em dado momento retoma a movimentação do elemento alaranjado que contaminou a primeira cena do espetáculo com suas sinuosidades e serpenteios. Novamente há contaminação de alguns elementos que passam a executar o mesmo movimento do elemento verde e amarelo, mas com uma muito sutil diferença: executam como máquinas copiando humanos. O exército sai de cena e a bailarina sozinha permanece dando origem á ultima cena do espetáculo.

CENA 7

Bailarinos em malhas inteiras de cores vivas vão passando pela cena lentamente, e acendendo pinos de luz que permanecem acesos após a sua saída. Aos poucos estes pinos vão sendo ocupados por outros bailarinos de passagem até que o palco fique qualhado de pinos brancos, que em um dado momento passam a ser todos ocupados por bailarinos agrupados por cor – verde, azul e dois tons de amarelo. O cenário de Fernando Velloso termina de ser revelado em largas faixas verticais sob a cortina verde, das mesmas cores das malhas usadas como figurino. Os bailarinos executarão daí em diante uma sequência de movimentos idênticos, mas sequencionados de maneira ora

³⁸⁹ Filme de grande sucesso lançado em 1982 pelos studios Walt Disney, dirigido por Steven Lisberger.

³⁹⁰ Executado originalmente por Carmem Purri que também faria o elemento dissonante na cena original de *Sete ou Oito peças* para um Ballet

igual, ora diferente, contidos dentro dos pinos individuais. Flashes de luz dão a sensação de raio X ou curto circuito, a música acelera, assim como os movimentos e o espetáculo termina no silêncio, com os dezesseis bailarinos executando um movimento robótico de vai e vem enquanto a luz se apaga lentamente.

Bach (1996)- DESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO

Estréia em 12 de setembro de 1996- Maison de La Danse de Lyon - França

Coreografia de Rodrigo Pederneiras, iluminação e direção de Paulo Pederneiras, cenário de Fernando Velloso e Paulo Pederneiras, figurinos de Freusa Zechmeister.

Trilha sonora especialmente composta por Marco Antônio Guimarães em uma livre criação sobre a obra de Johann Sebastian Bach.

CENA 1

Na primeira cena do espetáculo, uma tapadeira preta cobre a parte superior da cena, reduzindo a altura da caixa preta à metade. Enormes refletores quadrados colocados no chão e fundo do palco fazem uma contra luz branca que ofusca o espectador. Bailarinos, dos quais só se vê a silhueta, parecem descer do teto e cair no chão, começando uma movimentação que trabalha principalmente com chutes pendulares ao som dos sinos, giros e sinuosidade. A movimentação parece a evolução direta de “21”, muito mais solta, vigorosa e com menor utilização de braços, que é compensada por todo o resto do corpo. A coreografia trabalha na pulsação, ocupando música e pausas anunciando uma nova escuta de Rodrigo Pederneiras, mantendo muitas musicalidades em cena – bailarinos no acento, bailarinos na pulsação, bailarinos na melodia, bailarinos ocupando também as pausas. No corpo, as bacias trabalham de forma circular ou ondulante e convivem com a técnica clássica que aparece nos giros, mas desaparece em suas terminações, fazendo com que a técnica esteja presente, mas a estética clássica não.

Desde este primeiro momento do espetáculo, tem-se um estranhamento relacionado com a sincronia dos bailarinos e cena. Esta pequena decalagem que suja a cena vai ser acentuada no decorrer do espetáculo e destoa dos

trabalhos anteriores da companhia que apareciam sempre tão bem ensaiados e “limpos”.

CENA 2

Ao fim da primeira cena, uma nova cortina desce cortando o palco horizontalmente e ocultando os bailarinos que ocupavam o fundo, deixando apenas duas bailarinas no proscênio. A luz agora vem da lateral, é dourada nos corpos com uma linha azulada no chão, e o ofuscamento esfumaçado da primeira cena dá lugar ao negro predominante – no fundo e nos figurinos. As bailarinas desenvolvem – agora claramente- a mesma movimentação da primeira cena, mas em uma linha melódica que de contrapõe à primeira; é lenta, e instrumentalizada como órgão. Ao final desta cena, um black out as fará desaparecer e a cortina subirá – agora totalmente- revelando a floresta de tubos que pende do teto. Nela, um único bailarino aparecerá pendurado.

CENA 3

O bailarino agarra-se aos tubos com as pernas cruzadas, e desce lentamente até pendurar-se e cair ao chão. Com o início da voz do tenor, uma bailarina entra correndo, salta em seu colo e dá início ao primeiro dos dois pas de deux vertiginosos. O primeiro deles trará giros, um fluxo contínuo, passagem e pegadas que lembram o rock acrobático. O segundo será mais vigoroso e violento, mais implausível e arriscado, mas ambos darão a sensação de vôo. Serão seguidos de outros duos, solos e trios cuja velocidade certamente provoca alterações proprioceptivas na platéia. Os quadris tão utilizados desde “21” fazem movimentos mais amplos e a linguagem coreográfica expõe novos agregamentos – sobretudo de chutes e vôos – em quantidade que se contrapõe ao minimalismo de *Sete ou Oito peças para um Ballet*. A passagem desta cena para a seguinte é marcada pela entrada de um bailarino vestido de azul.

CENA 4

Ouve-se os primeiros acordes da Ária da 4ª corda de Bach, mas logo percebe-se – ou não percebe-se- que na revisão de Marco Antônio Guimarães desta obra conhecidíssima, o compositor omite a maior parte da melodia, causando no espectador que conhece a música um fenômeno memorial. Na memória auditiva da platéia, a música toca inteira enquanto o áudio do espetáculo vai apenas pontuando notas esparsas. Rodrigo Pederneiras sabiamente percebeu o fenômeno e coreografou na música que só toca dentro do espectador, em todas as notas da Ária. A atmosfera cênica é agora absolutamente azul. Um pas de deux, seguido da entrada de outros bailarinos, mantendo uma dinâmica que deixa em cena elementos que se movem na música tocada e elementos que se movem também na música imaginada. O classicismo de Grands ronds de jambé, penchés, piruetas, arabesques, attitudés e saltos de pequenos allegros aparecem com a revisão de Rodrigo e em absoluta consonância com a música. O fundo é azul mas parece bi dimensional, liso, chapado pela luz. Ao final da cena, uma bailarina sobe em um dos tubos que pende do teto enquanto um bailarino olha de baixo para ela.

CENA 5

Os quase três minutos que se seguem são de inusitada imobilidade. Enquanto a voz do tenor em canto gregoriano dá absoluta sacralidade à cena, os dois bailarinos permanecem imóveis, com o palco às escuras e uma luz branca incidindo sobre a mulher suspensa. Ao fim da música, a bailarina escorrega dos tubos, pende e cai lentamente no colo do bailarino, como um corpo morto.

CENA 6

O avesso aparece na cena seguinte com uma bailarina executando um solo ágil e veloz, que toma todas as notas musicais e todo o palco em amplitude. Os figurinos voltaram ao negro, o chão do palco é banhado por um filete azul, a luz nos corpos os faz dourados. Solos, duos e quartetos se sucedem, todos

semelhantes em amplitude, sinuosidade e velocidade e desenvolvendo a linguagem corporal que aparece desde a primeira cena. Poucos braços - e mais soltos como os dos sapateadores-, muitas pernas, saltos, giros e chutes.

CENA 7

A cena seguinte é pautada pelos pas de deux. O volume e a textura do pano de fundo serão revelados pela luz, fazendo surgir um enorme tapete azul de retalhos. Três casais entram no palco e congelam em um contrapeso que terá a mulher deitada na diagonal, segura por um dos braços, com o peito voltado para o chão. Elas descem muito lentamente, encostam no chão iniciam com seus pares uma sequência idêntica que trabalhará sempre com peso e pivôs. Outros pares entrarão em cena e em um dado momento as mulheres passam a ser arrastadas –seguras pelos braços, de bruços- em uma seqüência que tem diálogo direto com a terceira cena de *Sete ou Oito Peças para um Ballet*. No momento seguinte, as bailarinas começarão a ser puxadas para pender como mortas nos ombros de seus parceiros, dos quais em seguida escorrerão para o chão como penitentes, para serem novamente arrastadas até a saída de cena.

CENA 8

Seguir-se-ão duos alternados que executarão uma mesma seqüência de movimentos pautada pelos chutes pendulares ao som dos sinos, estes duos se transformarão em quarteto e grupo, mantendo o mesmo movimento e dando início a variações em giros e saltos e pas de deux de fluxo contínuo e espiral, que terminam com as mulheres deitadas nos ombros de seus parceiros, de costas – novamente como mortas. Outras mulheres entram em cena suspensas, são deixadas penduradas nos tubos e recolhidas em seguida – igualmente como corpos mortos. Esta cena termina com alguns corpos ao chão e uma única bailarina pendendo nos tubos, onde foi deixada por seu parceiro.

CENA 9

No início da cena seguinte, um outro bailarino vem resgatá-la e ao invés de cair como morta em seu ombro, dá início a um pas de deux ao som de um Prelúdio para soprano, em giros, suspensões e pegadas que os levam ao céu, de onde desce a luz branca de Paulo Pederneiras. Os corpos mortos ressuscitam do chão e dão início a uma coreografia leve, fluida e executada na pulsação de um sino quase oculto na trilha, mas em harmonia com a melodia. O palco é deixado vazio pelas três últimas bailarinas, e a luz se modifica levemente.

CENA 10

Um casal entra pela direita, executando uma coreografia circular e contínua, muito técnica que ora remete a um valseio ora aos rodopios. Outros casais sucedem o primeiro novamente trazendo giros e vôos altos para a cena. O rock acrobático também volta junto com corrupios e brincadeiras trazendo alegria abertamente expressada pelo elenco. A ciranda de marco Antônio Guimarães sobre o mesmo tema da primeira cena do espetáculo aumenta a sensação de leveza.

CENA 11

A música seguinte anuncia a ultima cena do espetáculo com a entrada de uma única bailarina vestida com o figurino inteiramente dourado. Logo outra bailarina se junta à primeira e em breve serão muitos fazendo uma movimentação que terá xaxado e umbigada muito sutilmente tratados pela dança contemporânea de Rodrigo Pederneiras. Um tenor anuncia a subida aos céus de oito bailarinos que se penduram nos tubos e ali ficam, de pernas cruzadas, olhando para baixo com expressão grave e impassível como anjos barrocos.

A movimentação em chão prossegue com passagens coreográficas que têm a velocidade como principal característica. Galopes, giros e quadris em solos e

movimentos de conjunto que aceleram junto com a música. Os bailarinos que pendiam nos tubos vão um a um descendo ao chão de onde se integram na coreografia. O palco é deixado vazio ao som do canto gregoriano do tenor.

Dois bailarinos retornam à cena, seguidos por outros, retomam a coreografia e em seguida iniciam um trânsito humano, aparentemente desordenado e em velocidade cada vez maior. Uma ou outra seqüência coreográfica é executada em meio ao caos e em alguns momentos todos os bailarinos fazem a mesma movimentação, ao mesmo tempo. Nestes momentos de coreografia coletiva, a mínima decalagem de tempo entre eles fica mais nítida. Ao fim desta cena, a maior parte dos bailarinos deixa o palco, restando cinco homens que saltam e se penduram nos tubos, pelos dois braços, com as pernas soltas para baixo, de frente para a platéia, com as cabeças pendendo para trás.

Parabelo (1997)- DESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO

Estréia em 17 de setembro de 1997 – Teatro Municipal de São Paulo

Coreografia de Rodrigo Pederneiras, iluminação e direção de Paulo Pederneiras, cenário de Fernando Velloso e Paulo Pederneiras, figurinos de Freusa Zechmeister.

Trilha sonora especialmente composta por José Miguel Wisnik e Tom Zé.

CENA 1

Na primeira cena do espetáculo, uma lenta percussão feita com o socar de um pilão e por uma voz masculina junta-se à uma cantilena e os bailarinos encontram-se acocorados de costas no chão com o apoio dos pés e das mãos espalmadas. Nesta postura de caranguejo, circulam a bacia próxima ao chão, encolhem os pescoços para dentro dos ombros, suspendem pernas, ao mesmo tempo em que tombam as cabeças para trás encarando a platéia com uma caracterização que os confere ar tribal. Ao som de algo que lembra um cochar, viram lenta e sincopadamente parando de perfil e depois de frente para a platéia, parecendo - de fato - batráquios. O tom vermelho terra das malhas recebe sombras da incidência da luz sobre o tule preto que as recobre. Depois da movimentação inteiramente feita no plano baixo, os bailarinos saem do palco caminhando acocorados, quando as cinco gigantescas cabeças de ex-votos surgem – ainda sombreadas ao fundo do palco.

CENA 2

A cena seguinte será iniciada por movimentos individualizados ao som de uma ladainha de vozes e instrumentos. Saltos, giros, chutes entram em cena retomando a amplitude de movimentos de braços deixada de lado em *Bach*.

Estes movimentos trabalham como auxiliares para o resto do corpo, como se fossem livres para responder à demanda daquilo que a bacia conduz e o resto do corpo reverbera. Os quadris são mais utilizados do que nunca, mas sua movimentação não se deixa notar isoladamente, uma vez que trabalha na propulsão do resto do corpo e – sobretudo- na marcha dos bailarinos em cena. A dinâmica de Rodrigo Pederneiras de manter parte do elenco trabalhando no acento musical e parte na melodia também está presente, como sempre. Ao final da cena os bailarinos deixam o palco em uma estranha procissão e restam apenas as cabeças cenográficas ao som da ladainha.

CENA 3

A cena seguinte é um dos mais líricos duos já criados pelo coreógrafo. Ao som da música Assum Branco – uma revisão de Wisnik para piano de Assum Preto de Luiz Gonzaga - O par entra no proscênio, onde permanecerá o tempo inteiro. Ela veste um maiô amarelo e ele apenas uma calça preta. Uma luz trêmula os coloca embaixo d'água e a moça, de fato, parece mergulhada, flutuando. O tempo inteiro presa pelo braço direito do par ela sobe aos céus como se não houvesse gravidade, lentamente, ondularmente. Derrete-se nos braços no parceiro e é tomada no colo encolhida, às vezes parece nadar com as pernas. Em contraponto a obra anterior - *Bach* – que prima pelos duos, este será o único pas de deux importante de *Parabelo*.

CENA 4

Na terceira cena, o som de um serrote misturado com rabeca parece que trará xaxado para o palco, mas quem entra em cena primeiro é o samba. Em um passinho rebolado de braços ondulantes os bailarinos entram em cena despretenciosamente, em malhas vermelhas ou verde oliva, ainda cobertas pelo tule. Aos poucos a trilha também anuncia a síncope inconfundível do samba, na qual Rodrigo agrega movimentos de umbigada e xaxado. Em muitos momentos fica clara que a dinâmica de cada bailarino está sendo respeitada em detrimento da sincronia e que a movimentação é executada com frouxidão

e malemolência, omitindo qualquer traço de esforço. Os traços de danças populares convivem com grands jetés, piruetas e tours chaînés³⁹¹.

CENA 6

A cena seguinte começa no escuro, com o som de apitos e com um canto de lavadeiras. Ao som inconfundível deste tipo de voz feminina, que segundo tom Zé seria *“fanhosa, aguda, nua, de muitas dores”*, pinos de luz configuram pequenos círculos no chão. Em cada círculo, uma mulher acorada de frente para o chão, com as mãos pousadas, de perfil para a platéia, novamente lembrando sapos. A movimentação será lenta, feita basicamente de horizontalizações sinuosas e ondulares, em bailarinas alternadas. Enquanto a maioria das mulheres trabalha no plano baixo, uma ou outra mulher de pé, fará movimentos circulares conduzidos pela bacia, muito lentos. A luz se apaga e quando volta a acender as mulheres estarão de pé, assim com novos elementos vestidos de vermelho.

CENA 7

As cinco enormes cabeças do cenário somem apagadas. A trilha sonora leva a platéia para o cangaço. Os bailarinos iniciam uma movimentação que será a evolução da movimentação das mulheres na cena anterior, acrescida de velocidade, muitos giros, xaxado e umbigada. A transição de faixa musical, não é sentida até que a voz de Tom Zé surge cantarolado um samba. Três bailarinos entram em cena se locomovendo em um movimento sinuoso do quadril, no ritmo do samba. A música será feita daí em diante de muitas camadas: surdos da marcação, percussão de eletrosamba vozes das lavadeiras sampleadas e tornadas simples notas musicais. Nesta mistura de sonoridades todos os elementos musicais aparecem corporificados em movimentos que coabitam o palco. A linguagem coreográfica de Pederneiras ganha o dorso das mãos pousados sobre os quadris, na postura do xaxado. Um distante assovio anuncia o ritmo da Bossa Nova, esclarecido logo depois

³⁹¹ Movimentos de balé clássico

por um piano, coreografado para um solo de Jacqueline Gimenes, que na época da estréia – e da filmagem- de *Parabelo* era a personificação da malelôncia coreográfica de Rodrigo.

CENA 8

A cena seguinte começa com uma voz feminina à capela cantando a letra de “cego com cego”. Inicialmente a cena está vazia revelando apenas o segundo cenário do espetáculo: um painel gigantesco com a ampliação de uma parede de fotos de ex-votos envelhecidos e gastos. Duas mulheres entram em cena pela diagonal do fundo esquerdo, fazendo uma simples movimentação de pernas e com os braços dados, entrelaçando e desentrelaçando os antebraços como cataventos. Logo atrás vem um trio fazendo o mesmo caminho, e outra dupla e em breve serão três trios em cena. Além deste peculiar movimento circular de braços, outro novo elemento aparece em cena fazendo lembrar o en avant en arrière das quadrilhas juninas e o xaxado desta vez aparece quase cru. Os figurinos mudaram para bustiês tomara que caia amarelos e calças amarelas ou vermelhas para as moças, e os rapazes com o tronco nu e calças das mesmas cores, todos com uma saia calça preta transparente por cima. A dinâmica de movimentos vai encontrar nos canons as respostas para a sobreposição com pequena decalagem de vozes femininas cantando a letra como ecos.

CENA 9

A cena seguinte trará o forró de maior sucesso nos salões paulistas na virada do século XX. “Xique-Xique” será revisto por Tom Zé e Wisnik e trará também remissões às músicas anteriores do espetáculo. Iniciado pelo som do arrastar de bolas de encher nos dentes e sanfona, o chão adquire tons de terra e um grande forró se instala no palco, com figurinos amarelos, laranja e vermelhos. Dorso das mãos pousado sobre os quadris, pares, rodopios, xote, tudo transvisto por Rodrigo. A voz metálica inconfundível de Arnaldo Antunes canta agora “cego com cego” em ritmo de xaxado enquanto Rui Moreira adentra a

cena para um solo, vestindo uma calça preta cuja estampa parece reproduzir uma galinha d'angola – ou o pescoço de um Assum Preto³⁹² com amplos movimentos de braços que parecem asas. Logo outro pássaro-homem chega para dançar com Rui e o restante do elenco retorna aos poucos. Todos os elementos trabalhados por Rodrigo no decorrer do espetáculo aparecem na festa, o andamento do forró vai acelerando e o final do espetáculo traz a fórmula usada em “21”, *Sete ou Oito Peças* e *Bach*: um frenesi acelerativo que leva ao final, impactante e estático - neste caso para a mesma posição do início da primeira cena.

³⁹² Pássaro cujo nome real parece ser Anum Preto

Benguelê (1998)- DESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO

Estréia em 29 de outubro de 1998 – Teatro Alfa, São Paulo

Coreografia de Rodrigo Pederneiras, iluminação e direção de Paulo Pederneiras, cenário de Fernando Velloso e Paulo Pederneiras, figurinos de Freusa Zechmeister.

Trilha sonora especialmente composta por João Bosco.

CENA 1

O espetáculo começa na penumbra com os bailarinos em cena, divididos em duas duplas, uma única mulher de costas, um casal abraçado e um trio agachado no fundo da cena quase no escuro. Todos vestem malhas cor da pele que lhes confere o ar de esculturas vivas, acentuado pela extrema lentidão em que é executada a maior parte do movimento. Na verdade esta cena contém quadros do espetáculo adiante, em trechos executados em tempo muito lento, como se todo *Benguelê* pudesse passar diante dos olhos do espectador em frações de slow motion. Aos olhos avisados aos poucos vão se deixando ver o trabalho de mãos e braços que seria utilizado na última cena, duas passagens que seriam repetidas nas travessias, o movimento de chute que apareceria em muitas cenas. Os únicos elementos que fogem dessa visão são o homem e a mulher que formavam o casal abraçado e agora dançam um pas de deux ao som do magnífico violoncelo de Jaques Morelenbaum. A luz parece fazê-los saltar da cena e em movimentos que podem lembrar o pas de deux submerso de *Parabelo* mas que também trazem visões balanchinanas.³⁹³ com braços muito clássicos- e ainda visões do passado de Pederneiras como em *Duo* (de 1987).

³⁹³ Refere-se a George Balanchine, coreógrafo ícone da dança neo clássica no século XX

CENA 2

Ainda ao som da primeira música, uma bailarina entra em cena com a cor da pele no tronco e calça preta, em um caminhar com o tronco abaixado sobre as pernas. Na mudança da música ela está só em cena e inicia uma movimentação mais acelerada que traz movimentos já conhecidos da linguagem coreográfica de Pederneiras com novas insinuações de danças populares, novas umbigadas e um passo que locomoverá os bailarinos até o fim do espetáculo, como em movimentos visto nos congados, mas com o tronco para frente e os braços soltos mamulengando para baixo. Logo outros bailarinos entrarão em cena e o sapateado galopado da catira³⁹⁴ (ou cateretê) aparece transvisto e agregado ao que já se conhece da linguagem de Rodrigo.

CENA 3

A cena termina com a entrada de um único bailarino com o figurino da cena anterior. A cena escurece e ele dobra o tronco sobre as pernas, quando se ouve a primeira chamada de um canto africano: “Benguelê!”. O samba de Pixinguinha e Gastão Vianna recebeu tratamento de João Bosco e embora mantivesse a letra e a linha melódica, soava agora como um canto de senzala. O bailarino executa um solo quase ritualístico, enquanto se ouve na letra do samba um sugestivo “vamú saravá”. Outros bailarinos juntam-se a ele, que sai de cena deixando três duplas trabalhando sobre a mesma movimentação do solo, quase o tempo todo com o tronco abaixado sobre as pernas.

CENA 4

A música seguinte começa ao som de violão e violão de doze cordas e logo recebe a batida de um pandeiro. Uma dupla entra em cena fazendo uma coreografia leve, que inclui piruetas grands jetés, movimentos arrastados de jongo, saltados de congados, sapateados da catira. Outro duo o sucede e logo um coletivo trabalhará sobre a mesma movimentação, tudo sempre misturado

³⁹⁴ Dança folclórica brasileira

aos elementos da linguagem que Rodrigo já vinha desenvolvendo desde “21”. A cena é alegre, solta, em alguns momentos os bailarinos parecem mamulengos humanos. Cada vez mais nota-se a liberdade da dinâmica individual, mesmo em movimentações coletivas e a desarticulação dos ombros e cintura escapular aparece mais nítida.

CENA 5

Ao fim desta cena começa a primeira das três “travessias” do espetáculo. Bailarinos entram em cena com largas calças brancas, as mulheres com collant cor da pele e os homens com os troncos nus. Em uma música que lembra o canto de trabalho dos escravos, mas que tem na voz do tenor algo que pode remeter a outras musicalidades, bailarinos avançam de costas fazendo movimentos sinuosos de jongo com traços de capoeira. A cena seguinte tem como trilha a segunda travessia na qual a capoeira ficará ainda mais presente. Dois homens dançam – ou lutam- sem desatar uma das mãos. O sapateado da catira, o jongo e o congado voltam junto com movimentos do candomblé.

CENA 6

A cena seguinte se passa em dois planos. Uma fila indiana de bailarinos desfilará na plataforma cenográfica que estava oculta no fundo do palco, fazendo uma mesma movimentação simples basicamente de marcha. O som é agora francamente mourisco e a fila dá a impressão de infinita. Em um segundo momento, a travessia se transporta para o palco onde há corredores de luz branca lateral, no terceiro momento, ela acontecerá nos dois planos simultaneamente, sendo o plano superior acima das cabeças dos bailarinos em cena. A trilha vai mudando até adquirir a forma de um canto de trabalho escravo e a sensação é de uma fila humana percorrendo tempo e espaço. A dança clássica junta-se à simples marcha, convulsões de tronco do candomblé, movimentos de luta, mas em *Benguelê* a mistura não parece homogênea. Os bailarinos saem de cena com uma movimentação próxima ao chão que poderia

ser lida como escravos em fuga, enquanto na plataforma superior, a fila de homens caminhando abaixados sobre os troncos continua sua passagem.

CENA 7

Na cena seguinte, um canto Da Wemba, do folclore afro-cubano é entoado por João Bosco em uma cena na qual um homem fará movimentos próximos ao chão, entre o ritual e a capoeira, parecendo lutar com um inimigo invisível. Em seguida, a plataforma suspensa surgirá recortada como uma linha vermelha que atravessa todo o palco na qual bailarinos fazem outra travessia, em uma movimentação semelhante a do bailarino em cena, surgindo apenas como silhuetas negras no fundo vermelho, ora parecendo humanos agachados, ora aracnídeos. Outro rapaz sucede o primeiro no palco e faz o mesmo tipo de movimentação rasteira. A cena termina com o palco vazio e a plataforma suspensa inteiramente ocupada pela fila de bailarinos.

CENA 8

A próxima cena parece ser uma passagem entre a solenidade da travessia anterior e o que se seguirá até o fim do espetáculo. Bailarinos em conjunto – predominantemente de homens- executarão uma coreografia com os elementos que já foram anunciados no decorrer do espetáculo: lundú, candomblé, galopes, catira. Solos, duos e trios se sucedem, assim como movimentos em conjunto até restar no palco um único casal abraçado que dará início à próxima cena.

CENA 9

Uma composição revista de Pixinguinha origina um samba e a voz de João Bosco surge cantando em seu peculiar dialeto, - fazendo também parte da percussão-, trazendo *Nazareth* de volta para o palco. Em duos, solos e trios mais bem resolvidos, nos quais a dança clássica aparecerá mais diluída. A

cena é alegre, saltitante, sambada, leve. A transição entre a solenidade e a alegria se completa dando origem à última cena do espetáculo.

CENA 10

Ao som de uma sanfona tipicamente junina, os bailarinos entram em cena em suas cavalgadas mamulengas, vestidos agora com as calças largas brancas, collant preto e fitas de cetim colorido que se cruzam na altura do peito em uma revisão da indumentária dos congados. Estas mesmas fitas aparecem representadas no cenário listrado verticalmente, em faixas irregulares nas cores verde, azul, amarelo e vermelho. O pano ocupa apenas a metade superior do palco e os bailarinos se movimentam sobre o fundo negro. A cena recebe um banho de luz que a distingue de todo o resto do espetáculo, passado quase no escuro. Em uma síntese coreográfica de toda a movimentação surgida no decorrer do espetáculo, os bailarinos compõem em cena uma festa do interior, ao som de músicas populares como “carreiro bebe” e “tarantá”, cantados com sotaque mineiro. Solos, duos e grupos tomam o espaço cênico com velocidade e amplitude, trazendo uma dinâmica peculiarmente vigorosa. Novos elementos como uma desarticulação dos punhos e coordenação de cabeça juntam-se ao galope que vinha sendo feito soltamente desde o início do espetáculo. Elementos coreográficos de Rodrigo Pederneiras reaparecem travestidos de negritude. A cena termina como em *Nazareth*, com apenas um casal em cena, ela no colo dele, sentada e escorregada como boneca de piche.