

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

IZABELA LUCCHESI GAVIOLI

**COREOGRAFIA “21” DO GRUPO CORPO:
21 percepções sobre o processo de criação cênica**

Porto Alegre

2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

IZABELA LUCCHESI GAVIOLI

**COREOGRAFIA “21” DO GRUPO CORPO:
21 percepções sobre o processo de criação cênica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas

Porto Alegre

2013

IZABELA LUCCHESI GAVIOLI

**COREOGRAFIA “21” DO GRUPO CORPO:
21 percepções sobre o processo de criação cênica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em 5 de dezembro de 2013 pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Airton Ricardo Tomazzoni dos Santos

Profa. Dra. Aline Nogueira Haas

Profa. Dra. HelenaTania Katz

Profa. Dra. Mirna Spritzer

AGRADECIMENTOS

Aos pais, que me legaram o que tenho e, cada qual com sua ausência, me lembram sempre o quanto há por fazer.

Ao Lélío, meu motivo, luz e incentivo.

Ao Grupo Laços, fonte inesgotável de energia e inspiração, exercício de todas as formas de criatividade.

Aos amigos Vivian e Cláudio, sempre gentileza e aprendizado. As reflexões de nossos instantes de alegria estão aqui decantadas.

À professora Mônica Dantas, que testemunhou uma metamorfose e, em meio a toda a atribulação da borboleta, conduziu-a com paciência, fé e entusiasmo.

Estes dias serão inesquecíveis em meu voo.

RESUMO

“21” é a coreografia da companhia mineira de dança Grupo Corpo, que inaugura uma nova etapa no fazer coreográfico de Rodrigo Pederneiras. Estreou em 1992, com trilha sonora especialmente composta por Marco Antônio Guimarães e interpretada pelo grupo mineiro UAKTI. O objetivo aqui é, tanto quanto possível, entender o percurso que leva à efetivação do processo coreográfico de “21”. Variadas fontes de informação (vídeos, fotografias, entrevistas, documentos acadêmicos e material de mídia) foram analisadas para, enfim, propor-se um desvendamento. Assim o é na *grounded theory*, metodologia aqui utilizada que parte da ausência de uma proposta teórica prévia para construí-la à medida que surgem as descobertas. A imersão na análise da gravação original de “21” trouxe à sensibilidade 21 percepções: a música como motivação fundamental do coreógrafo; as interferências do elenco, sua longevidade artística e as rasuras do processo coreográfico; os elementos norteadores da coreografia; as influências sobre Rodrigo Pederneiras; a análise das 14 cenas, com todas as suas dúvidas, andamentos e contagens que surpreendem; figurinos, iluminação e cenário; e, por fim, as ponderações sobre o *modus operandi* do coreógrafo e os rastros da obra em outros trabalhos do grupo. Um conjunto de valências e procedimentos parece compor a teoria final: criatividade, abstração, tentativa e erro, detalhamento, equipe, multiplicações e derivações. Afinal, quase desvendamos “21”.

Palavras-chave: Coreografia. Música. Processos de criação. Grupo Corpo. «21».

RÉSUMÉ

“21” est la chorégraphie de *Grupo Corpo* (Minas Gerais – Brésil), qui annonce une nouvelle étape dans la réalisation chorégraphique de Rodrigo Pederneiras. La pièce a débuté en 1992, avec une bande-son spécialement composée par Marco Antonio Guimarães, exécuté par le groupe UAKTI. L’objectif est, autant que possible, de comprendre le chemin qui mène à la réalisation du processus chorégraphique de “21”. Diverses sources d’information (vidéos, photos, interviews, documents scientifiques, matériel multimédia) ont été analysés, pour finalement proposer un dévoilement. Avec la méthodologie ici utilisée – *grounded theory* – l’absence d’une proposition théorique précédente soulève sa construction à mesure qu’ils surviennent les découvertes. L’immersion dans l’analyse du vidéo original de “21” a occasionné 21 perceptions: la musique comme motivation fondamentale pour le chorégraphe, l’ingérence des danseurs et de sa longévité artistique sur le processus chorégraphique; éléments-clés de la chorégraphie; influences sur Rodrigo Pederneiras; l’analyse des 14 scènes, avec tous ses doutes, ses tempos et métriques surprennants; les costumes, l’éclairage et le scénario et, enfin le *modus operandi* de Rodrigo Pederneiras et les traces du travail dans d’autres travaux du groupe. Un ensemble de compétences et de procédures semble composer une théorie finale: la créativité, l’abstraction, essais et erreurs, travail en équipe, multiplications et dérivations . Après tout, “21” est presque élucidé.

Mots-clés: Chorégraphie. Musique. Processus de création. Grupo Corpo. “21”.

ABSTRACT

“21” is the one choreography of *Grupo Corpo* (Minas Gerais – Brasil), which heralds a new stage in the choreographing process of Rodrigo Pederneiras. This piece debuted in 1992, with a specially composed soundtrack by Marco Antônio Guimarães executed by group UAKTI. The goal is, as far as possible, to understand the path that leads to the full realization of “21.” Various sources of information (videos, photographs, interviews, academic documents, media materials) were analyzed to finally propose an unveiling form. This is the principle of the *grounded theory*, methodology used in this research, where there’s an absence of a previous theoretical proposal, as it arises with the discoveries. Immersion in the analysis of the original video of “21” vented 21 perceptions: the choreographer’s fundamental motivation by music; cast interferences and its artistic longevity; the guiding elements of choreography; influences on Rodrigo Pederneiras; the analysis of 14 scenes, with all its doubts, surprising tempos and counts; costumes, lighting and scenery, and finally bethinks about the *modus operandi* of the choreographer and the traces of this work in other pieces of the group. A set of skills and procedures seems to compose a final theory: creativity, abstraction, trial and error, detailing, team work, multiplications and derivations. After all, we almost got the key to “21”.

Keywords: Choreography. Music. Creation processes. Grupo Corpo. “21”.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Metodologia: anotações e rascunhos	16
Figura 2: Metodologia: anotações e rascunhos	17
Figura 3: Metodologia: anotações e rascunhos	18
Figura 4: Metodologia: anotações e rascunhos	19
Figura 5: Metodologia: anotações e rascunhos	20
Figura 6: Metodologia: anotações e rascunhos	21
Figura 7: <i>Timeline</i> do Programa Adobe Premiere	22
Figura 8: Rodrigo Pederneiras no elenco de “Último Trem” (na imagem, o único sentado com as pernas para fora da plataforma)	29
Figura 9: Programa do “Último Trem” (Rodrigo aparece ao centro, agachado)	30
Figura 10: Programa do “Último Trem” (Rodrigo consta no elenco, nesta que foi uma das únicas obras narrativas do Grupo Corpo)	30
Figura 11: Hugo Travers.....	31
Figura 12: Oscar Araiz.....	32
Figura 13: Jirí Kylián.....	33
Figura 14: Diagrama de “21” (Ilustração do programa original)	39
Figura 15: Jacqueline Gimenes, em sequência característica do “Tema em 7”; saltitos e movimento de quadril	46
Figura 16: Jacqueline Gimenes, em sequência característica do “Tema em 7”; saltitos e movimento de quadril.....	47
Figura 17: Jacqueline Gimenes, em sequência característica do “Tema em 7”; saltitos e movimento de quadril.....	47
Figura 18: Primeiro <i>hai-kai</i>	53
Figura 19: Segundo <i>hai-kai</i> (terceira bailarina da esquerda para a direita, a única em posição diferente)	54
Figura 20: Terceiro <i>hai-kai</i> (bailarina em segunda posição, com as pernas afastadas)	54

Figura 21: Quarto <i>hai-kai</i> (primeiro e segundo bailarinos da esquerda para a direita) e quinto <i>hai-kai</i> (terceiro e quarto bailarinos da esquerda para a direita)	55
Figura 22: Sexto <i>hai-kai</i> (quinto bailarino da esquerda para a direita) e oitavo <i>hai-kai</i> (terceira bailarina da esquerda para a direita)	55
Figura 23: Sétimo <i>hai-kai</i> (terceira bailarina da esquerda para a direita; em primeiro plano)	56
Figura 24: Destaque aos elementos norteadores da coreografia: quadril (segunda bailarina da esquerda para a direita) e cabeça (bailarino Werner Glik)	60
Figura 25: Destaque aos elementos norteadores da coreografia: flexões de punhos (bailarino Werner Glik) e movimentos circulares de braços (primeira bailarina da esquerda para a direita)	61
Figura 26: Destaque aos elementos norteadores da coreografia: quadris (segunda bailarina da esquerda para a direita e bailarino Werner Glik)	61
Figura 27: 4 + 3 + 4: quatro agachados em plano médio, três totalmente em pé, quatro agachados em plano baixo	62
Figura 28: 4 + 3 + 4: quatro agachados de costas, três em pé de perfil girando os “ponteiros do relógio”, quatro agachados de frente	63
Figura 29: 4 + 3 + 4: quatro em pé de costas girando os “ponteiros do relógio”, três com as pernas afastadas abrindo e fechando os braços, quatro agachados em nível médio	63
Figura 30: “Pois é”	69
Figura 31: “Vá embora”	69
Figura 32: Grupo: braços contornando o quadril; “Malandro”: cabeça em atitude de deleite ou deboche	71
Figura 33: Décima segunda cena: Tema em 7	72
Figura 34: Jacqueline Gimenes e Rodrigo Silva no segundo <i>pas-de-deux</i> da décima terceira cena	76
Figura 35: Jacqueline Gimenes e Rodrigo Silva no segundo <i>pas-de-deux</i> da décima terceira cena	76

Figura 36: Jacqueline Gimenes, na segunda parte de “21”, em movimentação característica do “Tema em 7”, evidente magnificação dos quadris	82
Figura 37: Arquitetura coreográfica.....	88
Figura 38: Pontos do espaço cênico	98

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	12
Justificativa e objetivo	13
Metodologia	13
Nomenclatura e análise musical	23
Programa de “21”	25
<i>Grounded Theory</i>	27
<u>21 PERCEPÇÕES SOBRE “21”</u>	29
1 INFLUÊNCIAS SOBRE RODRIGO PEDERNEIRAS	29
2 A MÚSICA COMO MOTIVAÇÃO FUNDAMENTAL	34
3 ELENCO: INTERFERÊNCIAS CRIADORAS	40
Rasuras do processo coreográfico	41
Longevidade artística	43
4 ELEMENTOS NORTEADORES	43
5 PRIMEIRA CENA: TALVEZ UM 7 INVERTIDO	48
6 SEGUNDA CENA: DE 21 A 1	49
7 TERCEIRA CENA: FRISO LENTO	50
8 QUARTA CENA: PONTEIROS DO RELÓGIO - <i>HAI-KAIS</i>	51
9 QUINTA CENA: BORBOLETA E XILOFONE	56
10 SEXTA CENA: 4 x 7	57
11 SÉTIMA CENA: 63 / 3 E PÁSSARO	59
12 OITAVA CENA: PONTEIROS 20 x 4	62
13 NONA CENA: OUTRO FRISO	64
14 DÉCIMA CENA: RITMO INTERNO	66
15 DÉCIMA PRIMEIRA CENA: LISTRAS PASSAM SAMBANDO	68
16 DÉCIMA SEGUNDA CENA: TEMA EM 7	71
17 DÉCIMA TERCEIRA CENA: PAS-DE-DEUX	75
18 DÉCIMA QUARTA CENA: TENSÃO FINAL	77
19 “21” DESVENDADO	78
20 FIGURINOS, ILUMINAÇÃO E CENÁRIO	80
21 MODUS OPERANDI	83
Rastros de “21”	84

<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	90
<u>REFERÊNCIAS</u>	92
<u>GLOSSÁRIO</u>	96
<u>APÊNDICES</u>	100
APÊNDICE A – Vídeo (“21” na íntegra, cenas comentadas e rastros) .	101
APÊNDICE B – Termos de consentimento de entrevista	102
APÊNDICE C – Entrevista com Rodrigo Pederneiras	106
APÊNDICE D – Entrevista com Maria Carmem Purri	140
APÊNDICE E – Entrevista com Ana Paula Cançado	149
APÊNDICE F – Entrevista com Inês Bogéa	161

INTRODUÇÃO

O Grupo Corpo é, hoje, uma das mais representativas companhias de dança do Brasil, exibindo padrões de maturidade artística, social e administrativa, além de inegável inserção na cena internacional. Foi fundado em 1976, em Belo Horizonte, Minas Gerais, idealizado por seis irmãos de uma família de classe média, que alavancaram sua produção artística com recursos próprios até a plena profissionalização (SARAIVA, 2009). Hoje, financiada com exclusividade pela empresa Petrobrás, apresenta uma prestigiosa carreira, consolidada entre crítica e público.

A historiografia da companhia, já destacada por Reis (2004; 2005), segue uma tendência de periodização da trajetória estética bem definida pelos especialistas da área: uma primeira fase, qualificada como o aprendizado coreográfico de Rodrigo Pederneiras (coreógrafo residente do grupo), que inclui as obras “Maria, Maria” (1976), “Cantares” (1978), “O Último Trem” (1980), “Tríptico e Interânea” (1981), “Noturno e Reflexos” (1982) e “Sonata” (1984); uma segunda fase, representada por “Prelúdios” (1985), sobre a qual afirma Helena Katz (*apud* REIS, 2004, p. 4): “Prelúdios muda tudo. Rodrigo passa a ser considerado um coreógrafo profissional de primeira linha e o país inteiro passa a celebrá-lo como um artista em quem apostar”; e uma terceira fase, chamada de “fase brasileira”, na qual a consagração perante a crítica e o público está estreitamente relacionada à “brasilidade”, entendida como um estilo próprio de dançar. Nesta fase estão os balés “21” (1992), “Nazareth” (1993), “Parabelo” (1997), “Benguelê” (1998) e “Santagustin” (2002). É precisamente sobre a obra “21” que versa esta pesquisa, aprofundando-se sobre seu processo coreográfico.

Para Inês Bogéa (BOGÉA, 2001, p. 28), integrante do primeiro elenco da obra, “‘21’ é um divisor de águas não só para a carreira do grupo no Brasil, mas também para a definição internacional de certo estilo ‘brasileiro’ de conceber a dança”. A obra impressiona pela qualidade das movimentações, pela habilidade, sincronia e virtuosismo dos bailarinos. Ainda hoje, segue sendo dançada, e é a obra mais antiga da companhia ainda ativa no repertório. A forma de coreografar e a autenticidade da movimentação contribuem para a atemporalidade da obra.

Justificativa e objetivo

A justificativa da abordagem deste tema, em termos históricos, é a profunda transformação na linguagem coreográfica do Grupo Corpo a partir do balé “21”, que incorporou novos movimentos e assumiu a imagem cênica dos bailarinos. Vinte e um anos após a estreia de “21”, a obra está consolidada como um marco referencial na história do Grupo Corpo, que colhe os frutos da sólida carreira coreográfica de Rodrigo Pederneiras. O caminho está incorporado à forma de dançar da companhia mineira.

Em termos pessoais, a justificativa é vivencial. No início da década de 1990, diante da avidez por novas imagens e informações, acompanhou-se a evolução da dança local e nacional ainda na era pré-internet. A chegada do Grupo Corpo com “21” teve um impacto que foi percebido instantaneamente pelos praticantes de dança da época. A experiência sensorial de receber a obra, além da leitura de revisões bibliográficas, livros, periódicos, críticas e documentos formais, forneceu convicção para a importância desta análise. Testemunharam-se as consequências transformadoras ao longo do tempo.

Apesar da inegável relevância histórica da obra, surpreendentemente poucos documentos acadêmicos foram gerados oportunizando o aprofundamento de seu processo criativo. Considera-se oportuno detalhar este percurso, com intenção reflexiva para apreciadores da dança e informativa a novos coreógrafos.

Nesta pesquisa qualitativa, a questão que se coloca é o processo criativo da obra coreográfica “21”; como se construiu para posicionar de forma tão convicta o Grupo Corpo em uma nova fase de descoberta de movimentos. O objetivo proposto é desvendar os procedimentos de criação coreográfica de Rodrigo Pederneiras para “21” e, secundariamente, descrever os outros elementos cênicos que contribuem para a produção de sentido da obra, como figurino, cenário e iluminação.

Metodologia

A metodologia utilizada nesta pesquisa nasceu, antes ainda da elaboração de um documento formal, de uma extensa fruição da obra do Grupo Corpo, até que se obtivesse uma percepção ágil e sensível dos parâmetros estéticos que permitem identificar o trabalho da companhia. A esta fase empírica seguiu-se uma ordenação: primeiro, foram coletadas entrevistas semiestruturadas do coreógrafo Rodrigo

Pederneiras e das ex-bailarinas do Grupo Corpo Ana Paula Cançado, Maria Carmem Purri (“Macau”) e Inês Bogéa, em setembro de 2012. Optou-se por incluí-las, na íntegra, nos anexos do documento final pela importância que assumiram no decorrer do processo dissertativo. Enquanto algumas informações transmitidas confirmaram o que já estava disponível na literatura, outras foram de grande particularidade e ineditismo, contribuindo especialmente para o entendimento de “21”; e depois, com base nas afirmativas e nos esclarecimentos dos entrevistados acerca do processo de criação de “21”, o vídeo foi analisado sistematicamente:

- pela divisão cronológica do balé por trecho musical;
- pela contagem de tempos em cada frase musical utilizada, considerando-se frase musical como um trecho de música relativamente autônomo e coerente;
- pela contagem do número de bailarinos em cena e verificação da duração da frase musical para cada grupo de bailarinos;
- pela contagem das repetições de cada frase musical;
- pelo encontro das correlações numéricas entre as contagens realizadas e o número 21; e
- pela observação dos movimentos de quadril, cabeça e punhos; e comparação destes movimentos – ou sequências de movimentos – a outros balés do Grupo Corpo, anteriores ou posteriores a “21”.

Foi utilizado somente o vídeo oficial de “21”, cujos fragmentos são também disponibilizados no *site* do Grupo Corpo. Cabe ressaltar que há, até hoje, apenas uma gravação oficial de “21”, com o primeiro elenco, idêntica à comercializada em VHS (fita de videocassete) por ocasião do seu lançamento, em 1992. Hoje, o vídeo comercializado pela companhia é ainda a mesma gravação, apenas convertido à mídia DVD (em disco compacto). Não foi produzida uma nova versão para vídeo com os elencos posteriores. Uma vez que a gravação original não foi gerada em recursos digitais, trabalhou-se com imagens primárias de baixa qualidade visual e pouca nitidez. Porém, não há registros oficiais que ofereçam opções. Outro elemento que dificultou, de certa forma, a análise lógica de “21” foi o uso de recursos de edição e múltiplas câmeras, fazendo com que, em vários momentos, não se pudesse visualizar a cena inteira, mas apenas tomadas fechadas em alguns bailarinos. Considerando

que a visualização global da cena é elemento fundamental para o entendimento da obra, é possível que algumas análises tenham sofrido omissões ou equívocos, os quais, entretanto, não são entendidos como comprometedores à decifração da obra nem às reflexões que sucederam as observações possíveis.

No vídeo oficial de “21”, os 18 bailarinos que compunham o elenco eram Alexandre Vasconcelos, Ana Paula Cançado, André Valadão, Bernardo Gama, Maria Carmen Purri, Cristianne Brant, Cristina Castilho, Inês Bogéa, Jacqueline Gimenes, Letici Carneiro, Márcio Alves, Milene Azze, Miriam Pederneiras, Paula Bonome, Renato Augusto, Rodrigo Silva, Rui Moreira e Werner Glik.

A partir da observação do vídeo, foram produzidas anotações aleatórias em folhas de rascunho (figuras 1, 2, 3, 4, 5 e 6), que foram posteriormente sistematizadas através de tentativa e erro. Foram utilizadas referências métricas auditivas próprias que se pode chamar coloquialmente de “perceber por ouvido”. Evidentemente, esta é uma noção subjetiva e altamente vulnerável ao questionamento da sensibilidade de outro sujeito. Em neurociência, propõe-se um modelo de percepção auditiva baseado nos mesmos princípios da *Gestalt*, termo que designa o processo de dar forma, de configurar o que é exposto ao olhar (MICHAELIS, 2000). Os princípios da percepção auditiva, então, seguiriam aqueles da percepção visual: proximidade, similaridade e continuidade (SANTOS, 2010).

Após a sistematização e a máxima decifração empírica possível do vídeo, foi utilizado o programa *Adobe Première* para a produção do vídeo explicativo anexo, com fragmentos comentados de “21”. A *timeline* deste programa auxiliou, em algumas cenas, a identificar pulsos musicais e percussionais não perceptíveis à audição, mas utilizados pelo coreógrafo. Na maioria das vezes, entretanto, apenas confirmou a notação tomada empiricamente, e em poucos casos não correspondeu a ela. Nestes casos de discordância entre o registro informatizado da *timeline* e a percepção sensorial empírica, elegeu-se, para o registro do vídeo comentado, a segunda, já que é a que mais se aproxima da sensibilidade de um espectador real (figura 7).

Figura 1: Metodologia: anotações e rascunhos

7^o 13:48" → 15:16" Sons graves
 4 + 3 bailarinos - parece ser tudo em 3 tempos...

15:17" → 16:53 "Poisano" Werner + 3 q bastante quadril e munheca

8^o 16:54 → 17:53 "canos" + ponteiros
 20 frases de 4 tempos 3 + 4 + 4 = 11 bailarinos parece ser tudo em 4

Ponteiro Ainal ~17:45 □ □ □ □ □ + 20 (7) → que falta é a Carmen!

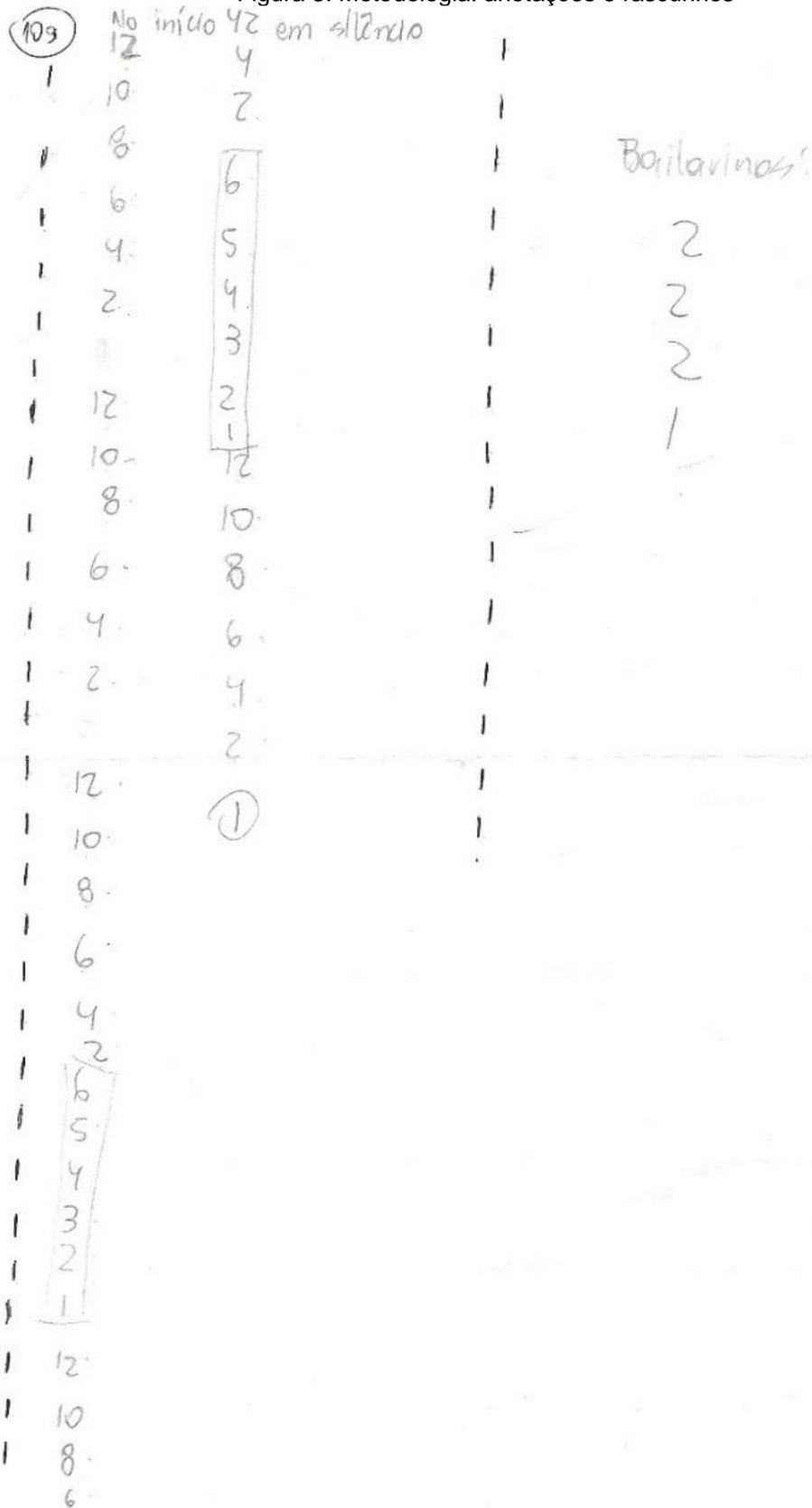
9^o 17:54 → 21:45 outro Ariso Todos p/ um lado, Carmen p/ outro. Temos de 8
 "A Carmen completa a lógica da 7ª cena" e não é indispensável p/ a 8ª

10 21:46 → 24:07 2 q + 2 + ...
~~estrutura curta e independente.~~ → "Desconcerta o leitor"

14^o 24:08 → 25:35 Sirena, todos juntos → quadril + munheca 1 de 1180ndo passa sambando.

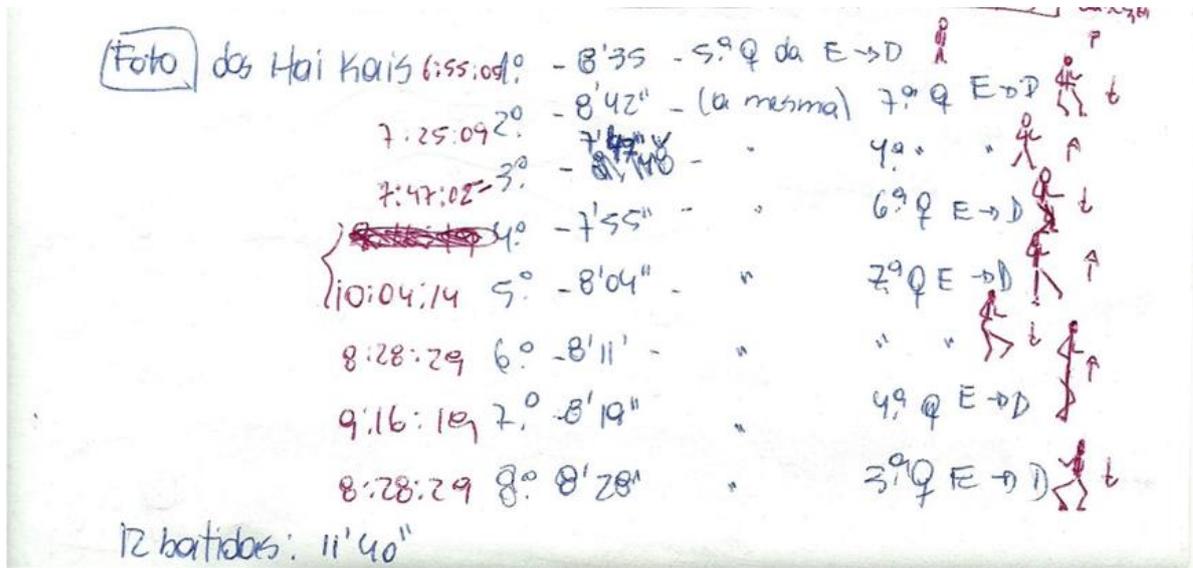
12^o 25:36 (Colorido!) Tema em 7! 7 bailarinos
 Passo "tocado" em 7, interrompido por duplas q. fazem 2x7 dp. voltam ao passo
 28:33 Taquelina!
 33:20 Brincadeira q. volta p/ o relógio → 14 bailarinos

Figura 3: Metodologia: anotações e rascunhos



Fonte: a autora (2013)

Figura 4: Metodologia: anotações e rascunhos



Fonte: a autora (2013)

Figura 5: Metodologia: anotações e rascunhos

8.º Friso Carmem:
8 temas de 8 tempos
No 9.º pausa

~~XXXXXXXXXX~~
M

6

1 2 3 4 5 6 7 8	}
1 2 3 4 5 6 7 8	
1 2 3 4 5 6 7 8	
1 2 3 4 5 6 7 8	

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8	}
1 2 3 4 5 6 7 8	
1 2 3 4 5 6 7 8	
1 2 3 4 5 6 7 8	

(19' 21")

50'

(21)

Q = ~~XXXXXX~~ quadrit

C = coluna

1.º coluna 2.º quadrit

⊙ ⊗

2 5

6 : 1

Frases contadas: quadrit no 11,
coluna após a pausa crescente

1 2 3 4

1.	5
1---	6 6
-----	8 7
-----	8 8
-----	9 9
-----	10 10
-----	11 11
-----	12 12
-----	13 13
-----	14 14
-----	15 15
-----	16 16
-----	17 17
-----	18 18
-----	19 19
-----	21

Fonte: a autora (2013)

Figura 6: Metodologia: anotações e rascunhos

Roteiro vídeo (9) 34:15 : Agora, Traca : grupo percussão, coral, cordas (3)

35:09 : Toca e Rodrigo na percussão "bunda" →

(10.ª) cena, Fotografar 22:17 (ápice), 23:15, 22:07
 22:57 (braços "prece"), 23:29
 23:03 (pontos)
 21:54/
 22:08

(11.ª) cena: Fotos: 24' 23" : "vd empora"
 24' 26" : "pols e"
 25:05 malandio
 A cada marcação do braço pl cima: contar 1 (só 20)
 → Até o Werner começar o movimento circular

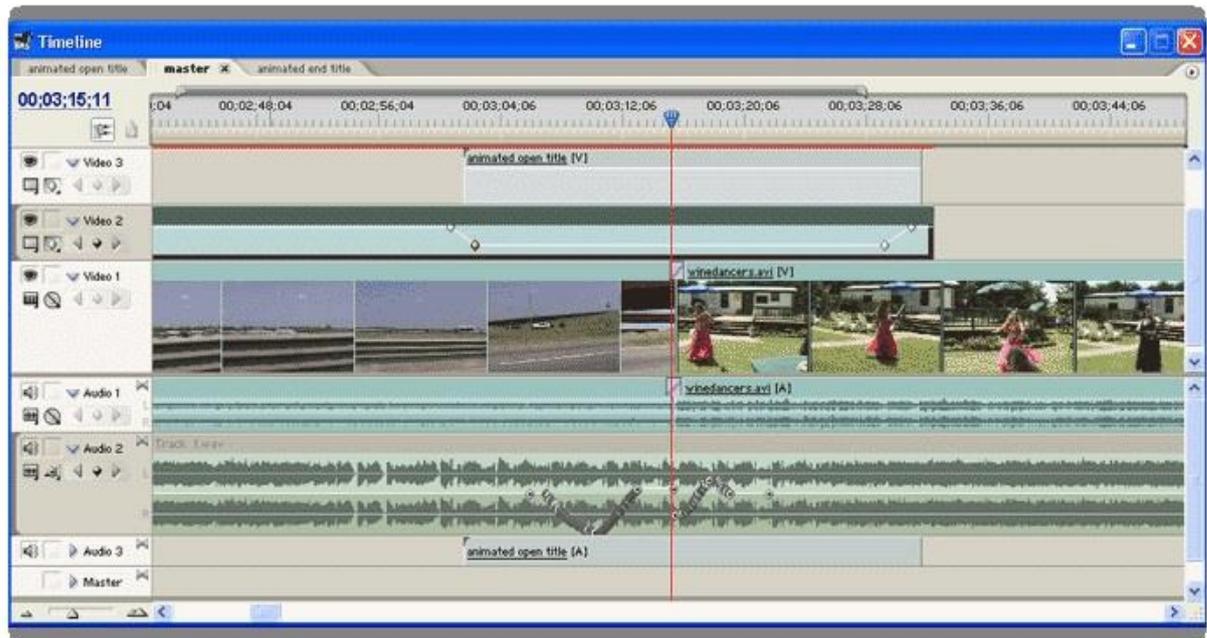
(12.ª) Cena

1	2	3	4	5	6	7
—		—		—		—
∨	∧	∨	∧	∨	∧	∨
1	2	3	4	5	6	7
—		—		—		—
∧	∨	∧	∨	∧	∨	∧

(13.ª) Cena

- Fotos: Paula Bonome + Rui 33:36, 33:19
- ~36:30 : Toca e Rodrigo na percussão, Rui e grupo na "roda"
- início Rui e Paula na percussão, grupo na "corda"

Figura 7: *Timeline* do Programa *Adobe Premiere*



Fonte: imagem ilustrativa obtida pelo rastreador Google (2013)

Outros recursos de referência visual, como fotografias, foram utilizados, não apenas como ilustradores, mas como material analítico de posições, parâmetros biomecânicos e estéticos eleitos pelo coreógrafo, pelo cenógrafo e pela figurinista. Foram analisados textos sobre a obra e sobre o Grupo Corpo, em forma de entrevistas, críticas em periódicos, documentos acadêmicos (teses, dissertações e *papers*), e até mesmo postagens em redes sociais. Estas, inicialmente refutadas, mostraram-se fontes de importantes confirmações das informações obtidas anteriormente, com a agilidade e a capilaridade características destas ferramentas. O programa do balé, adquirido em setembro de 1992, por ocasião da primeira apresentação de “21” em Porto Alegre, foi material fundamental à decifração lógica da obra, consolidando o entendimento obtido através da análise dos vídeos.

Algumas ilustrações não são fotografias oficiais do balé “21”, mas foram extraídas do vídeo original através do programa *Adobe Premiere*. Optou-se por destacá-las em imagem, uma vez que no vídeo a movimentação é bastante acelerada e há vários focos de atenção simultâneos. Daí a baixa definição, também atribuível à tela de tule, que funciona como cortina de corte até o final da décima primeira cena e que recebe as projeções das sombras dos bailarinos pelo foco de luz do fundo do

palco. O objetivo, com esta ferramenta, é destacar pontos exatos da movimentação comentados no texto, e não propriamente oferecer uma imagem com maiores exigências de definição.

É oportuno salientar que o Apêndice A (mídia em DVD, composto de “21” na íntegra, da análise das 14 cenas e de “Rastros de ‘21’”), é ferramenta de fundamental entendimento para este documento acadêmico. É recomendável assistir, primeiramente, o balé na íntegra, continuar com a leitura do texto desta dissertação e só então prosseguir no vídeo. A análise das cenas e “Rastros de ‘21’” são estruturas esquemáticas de limitada compreensão sem a leitura prévia do texto dissertativo.

Nomenclatura e análise musical

A música, como arte, tem o poder de sugerir, de projetar, de permitir a realização imaginária de desejos inconscientes, de funções catárticas, de comunicar e sintetizar o sujeito. Repousa sobre bases acadêmicas, já que uma obra de arte pode ser descrita e analisada, podendo constituir-se uma ciência. O maior serviço que a arte presta ao homem reside não apenas em produzir prazer, mas em provocar uma resposta, um juízo ou uma articulação (CORREIA, 2006, p. 2).

Uma vez que a trilha musical é fundamento para a análise coreográfica de “21”, cabem aqui algumas considerações sobre os conceitos musicais que serão utilizados. O ensino da dança em âmbito formativo utiliza-se cotidianamente de jargões musicais que não são exatos, senão empíricos e limitados ao que o bailarino aprendiz necessita conhecer para executar os passos. Em âmbito profissionalizante, alguma informação a mais é provida, porém ainda muito distante da profundidade dominada por um musicista. Por exemplo: em dança, utiliza-se habitualmente “tempo musical” como sinônimo de “compasso”, e “frase musical” como sinônimo de “tema”. À luz da ciência musical, tempo é a pulsação básica de uma composição, correspondente a um “clique” do metrônomo. O agrupamento dos tempos em valores iguais, fixados dentro das divisões da pauta musical, são chamados compassos.

Segundo Edward Cone (2009), metricamente uma frase musical típica é composta de um primeiro tempo inicial, um período de movimento e um ponto de chegada marcado por uma cadência rítmica. É a menor molécula estrutural da música; uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma completude e bem adaptável à combinação com outras

unidades similares. Do ponto de vista de estrutura, uma frase musical é aproximadamente uma unidade que se pode cantar em um só fôlego, e seu final sugere uma forma de pontuação. Os finais de frase podem ser assinalados por uma combinação de diferentes características, tais como a redução rítmica, o relaxamento melódico, determinado por uma queda de frequência, o uso de intervalos menores e de um número menor de notas, ou por qualquer outra forma adequada de diferenciação. O comprimento de uma frase pode variar em amplos limites, e o compasso e o tempo influem diretamente em sua extensão. Nos compassos compostos, uma extensão de dois compassos pode ser considerada um padrão médio; nos compassos simples, uma medida de quatro compassos é a mais normal. Em tempos muito lentos, porém, uma frase pode ser reduzida a meio compasso, e em tempos muito rápidos, oito ou mais compassos podem constituir uma simples frase. É raro que a frase seja um múltiplo exato da duração do compasso; ela geralmente varia em um ou mais tempos e quase sempre atravessa as subdivisões métricas sem que tenha preenchido totalmente os compassos. O final de frase é, em geral, ritmicamente diferenciado, de modo a estabelecer uma pontuação. Tema refere-se à melodia inicial ou principal, podendo ser formado por curtas figuras melódicas usadas repetidamente, chamadas “motivos” (SCHOENBERG, 2008, p. 29). Estes conceitos são largamente utilizados em “21”.

A indução da percepção métrica do ritmo, com seus tempos acentuados característicos, chama-se *beat induction*; é a competência de relacionar um ritmo a um pulso homogêneo estruturante. Seis fatores orientam o processo de *beat induction* e atendem a um modelo de regras de preferência: (a) por *beats* que coincidem com ataques de notas; (b) por alinhar *beats* com as notas mais longas; (c) pela regularidade dos *beats*; (d) pelo “agrupamento”, ou a tendência a considerar o *beat* próximo ao início de uma série de notas que formam um grupo ou uma frase; (e) pela tendência a associar *beats* com os pontos de mudança da harmonia; e (f) pelo paralelismo, ou séries de notas que se repetem. A repetição de um parâmetro rítmico ou melódico-rítmico favorece a percepção do *beat*. A análise musical a partir do conceito de *beat induction* coloca o foco não exclusivamente na intenção do compositor ou arranjador, mas na instância do receptor, ou seja, na percepção do ouvinte. A neurociência prevê ainda que a percepção é moldada por estímulos extrínsecos e interpretação intrínseca. Assim, a experiência da percepção do ritmo depende de sua métrica, em que cada um ouve o *beat*. Nesse sentido, a percepção envolve uma dimensão cultural,

havendo considerável diferença de interpretação métrica na comparação entre duas concepções de uma mesma canção (SANTOS, 2010, p. 763).

A presente análise coreográfica de “21” seria impossível dentro de um rigor de utilização das nomenclaturas musicais. Entende-se, neste documento, que ele possa ser útil aos profissionais e afeitos à dança, que não tiveram, em sua maioria, minúcias de teoria musical em suas formações. Desta forma, em lugar de recuar-se diante da constatação das diferenças de entendimento e nomenclatura, pretende-se assumir a simplicidade com que os conceitos musicais são utilizados. Não é diferente na formação dos bailarinos, o que não os impede de executar, interpretar e explorar tanto quanto desejado uma partitura musical, empírica e sensorialmente, para oferecer ao público um admirável desempenho artístico. Por certo, a avaliação dos conceitos musicais utilizados neste texto, por um musicista, poderia suscitar várias retificações. Entretanto, a legitimidade de uma explanação gerada dentro das percepções empíricas de um profissional da dança serve a outros profissionais de dança mais do que o jargão culto e árido ao qual não se está habituado. Assume-se, então, a ausência de um refinamento na análise musical propriamente dita, em favor de uma análise mais linear e primária do ponto de vista musical. Deixa-se mais espaço à análise da complexidade da movimentação e seus significados, contextualizados na música.

Programa de “21”

A leitura detalhada do programa de “21” forneceu inestimável subsídio à análise do vídeo e ao entendimento das métricas e das lógicas da obra. Inicialmente, sem assistir ao balé, e mesmo após assistir uma única vez, o texto do programa parece retórico ou literário. Após um grande número de tentativas de análise do vídeo, com muitas lacunas sobre o entendimento da lógica matemática, foi a releitura do programa que permitiu a consolidação de várias impressões e descobertas. Desta forma, serão utilizados os textos constantes no programa, assim como a caracterização do escritor convidado, para explicar os achados do vídeo.

Somam-se a esta aplicação operacional dos textos do programa uma finalidade reflexiva e a proposição de conceitos de diferentes autores. Ainda que representem visões diversas e particulares, estão validados pela companhia, no momento em que tais textos são eleitos para compor o programa oficial do balé. Nestas diferentes visões

e formas de escrita, encontra-se, então, a própria visão do Corpo sobre si mesmo, legitimada no discurso de outros profissionais de arte.

Helena Katz, autora do primeiro texto do programa de “21”, conjuga sua atuação no jornalismo cultural com atividades acadêmicas. Professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, concluiu na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo o doutorado (1994), com a tese “Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo”, publicada em 2005. Graduou-se em Filosofia na Faculdade de Filosofia e Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1971) e exerce a função de crítica de dança desde 1977. Coordena o Centro de Estudos em Dança (CED), grupo de pesquisa certificado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que fundou em 1986. Desde 2005 leciona na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, onde foi professor adjunto de 2010 a 2013, e permanece como colaboradora. Pesquisadora, professora, crítica e palestrante nas áreas de Comunicação e Artes, é membro do Grupo de Pesquisa DC3 – Dança, Ciência, Comunicação e Cultura.

O segundo texto, descrevendo a trajetória de Rodrigo Pederneiras, é de João Cândido Galvão, jornalista e curador de eventos de arte.

O terceiro texto é de José Alberto Nemer, artista plástico pertencente à geração dos chamados “desenhistas mineiros” e doutor em Artes Plásticas pela Universidade de Paris. Nemer firmou-se no cenário da arte brasileira na década de 1970 e foi incluído pela crítica e por júri popular entre os dez melhores artistas de Minas Gerais na década de 1980, participando de exposições e bienais no Brasil e no exterior. Recebeu prêmios nacionais e internacionais (Grande Prêmio de Viagem à Europa e Prêmio do Desenho Brasileiro em 1973, Panorama da Arte Atual Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1980) e realizou a concepção e a curadoria de várias exposições, entre elas, “Precariedade e Criação” (1985), “A Criança de Sempre” (1988), “A Poética do Acaso” (1991) e “O Brasil na Visualidade Popular” (2001), segundo Frota (2005).

José Miguel Wisnik, músico, compositor e ensaísta brasileiro, escreveu o quarto texto do programa de “21”. É graduado em Letras pela Universidade de São Paulo, mestre e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (1980). Wisnik estudou piano clássico e, além de seus discos, livros, ensaios e aulas, faz também música para cinema e teatro. Fez quatro trilhas sonoras para o Grupo Corpo: “Nazareth”, de 1993, sobre obra de Ernesto Nazareth; “Parabelo”, de 1997, em parceria com Tom

Zé; “Onqotô”, de 2005, com Caetano Veloso, e “Sem Mim”, de 2011, com Carlos Nuñez, sobre canções de Martín Codax.

O último texto do programa de “21”, comentando o trabalho do cenógrafo Fernando Velloso, da figurinista Freusa Zechmeister e do diretor geral Paulo Pederneiras, é escrito pela tradutora Lúcia Campello Hahn.

Destacam-se, ao longo dos capítulos desta dissertação, citações do programa que remetem ao conteúdo abordado e proporcionam melhor entendimento sobre aspectos do balé “21”.

Grounded theory

Partindo da questão inicial sobre como foi elaborado e conduzido o processo criativo de “21”, havia material investigativo, mas não uma teoria real sobre esta trajetória prática. A metodologia chamada *grounded theory*, ou, livremente traduzida como teoria fundamentada, pareceu prestar-se à condução de uma reflexão em pesquisa qualitativa, uma vez que é caracterizada como uma metodologia para o desenvolvimento de teorias que são fundamentadas em dados gerados sistematicamente e analisados. Podem ser usadas teorias preexistentes de outros autores ou do próprio autor, desde que, ao final da pesquisa, outra teoria seja gerada a partir destes dados (STRAUSS; CORBIN, 2008).

Assim como em outras metodologias qualitativas, aceita o uso de dados e documentos das mais variadas naturezas: entrevistas, observações de campo, diários, cartas, biografias, autobiografias, periódicos, jornais, revistas e outros materiais de mídia. Não privilegia, *a priori*, o rigor no julgamento à credibilidade da informação, mas o detalhamento com que é coletada, processada e analisada. Propõe que a interpretação dos dados deva incluir as perspectivas dos sujeitos estudados. Entretanto, não se limita a relatar ou dar voz aos pontos de vista alheios, aceitando a responsabilidade do autor por sua própria interpretação do que é observado, lido, visto e ouvido.

A maior diferença entre esta e outras abordagens da pesquisa qualitativa é a ênfase na geração de uma teoria. A constatação de que tal teoria é aplicável não se dá através da pretensão de um seguimento em pesquisa quantitativa, mas através e durante o processo da própria investigação, como uma autovalidação. Por teoria,

segundo os autores referenciais da *grounded theory* (STRAUSS; CORBIN, 2008), entende-se aqui o conjunto de relações plausíveis entre conceitos.

A *grounded theory* foi designada para guiar pesquisadores a produzir teorias conceitualmente densas, isto é, com muitas relações conceituais. Estas relações, tratadas como proposições, são colocadas de forma discursiva e “imersas em um denso conteúdo descritivo e em escrita conceitual” (STRAUSS; CORBIN, 2008, p. 274).

Encontram-se, em vários aspectos, as características mencionadas acima nos procedimentos utilizados neste estudo.

21 PERCEPÇÕES SOBRE “21”

1 INFLUÊNCIAS SOBRE RODRIGO PEDERNEIRAS

[...] Rodrigo Pederneiras, quase unanimidade no país, é o melhor coreógrafo brasileiro e o primeiro de nível internacional [...]. Nada, porém, parece abalar a calma desse artista mineiro. Mas, depois que ele coloca alguém no rol dos amigos, abre o coração. Então é possível verificar a constância das dúvidas, das incertezas e das preocupações que caracterizam o grande criador. Sim, porque a certeza em tempo integral é privilégio dos medíocres (GALVÃO, *apud* GRUPO CORPO, 1992, p. 12).

Os elementos que se mesclam no percurso artístico de Rodrigo Pederneiras passam por uma significativa experiência como bailarino. Aos 19 anos, iniciou carreira internacional em Buenos Aires, com Hugo Travers (figura 16), bailarino argentino (hoje com 81 anos), cuja companhia não teve continuidade. Rodrigo, então, retorna a Belo Horizonte acompanhado de Travers, onde passam a integrar o núcleo que fundou o Grupo Corpo, junto aos outros irmãos Pederneiras. Ambos dançam as primeiras produções do Corpo, “Maria Maria” e “Último Trem” (figuras 13, 14 e 15), levadas à cena com marcado esforço de produção pela companhia, ainda incipiente e descapitalizada. Vinte e três anos separavam as idades de Rodrigo e Hugo, havendo, porém, grande destaque ao impulso de profissionalização proporcionado pelo convívio artístico com o argentino (REIS, 2008).

Figura 8: Rodrigo Pederneiras no elenco de “Último Trem” (na imagem, o único sentado com as pernas para fora da plataforma)



Fonte: <http://www.jobim.org> (28 out. 2013)

Figura 9: Programa do “Último Trem” (Rodrigo aparece ao centro, agachado)

- QUADROS
- ADVERTÛA
 - CASAS ESQUECIDAS
 - TRILHOS
 - A VIAGEM
 - ENCONTROS E DESPEDIDAS
 - A LUA CERCA
 - FIM DE FESTA
 - SECRETO
 - VAZIO
 - ÚLTIMO TREM
 - E OIA
 - PROTESTO
 - ESCORBIO
 - LINHAS
 - ORAÇÃO
 - TAMARANÛBA
 - SOLA NOVA
 - FOLGEO



Fonte: <http://www.jobim.org> (28 out. 2013)

Figura 10: Programa do “Último Trem”; Rodrigo consta no elenco (terceira linha), nesta que foi uma das únicas obras narrativas do Grupo Corpo

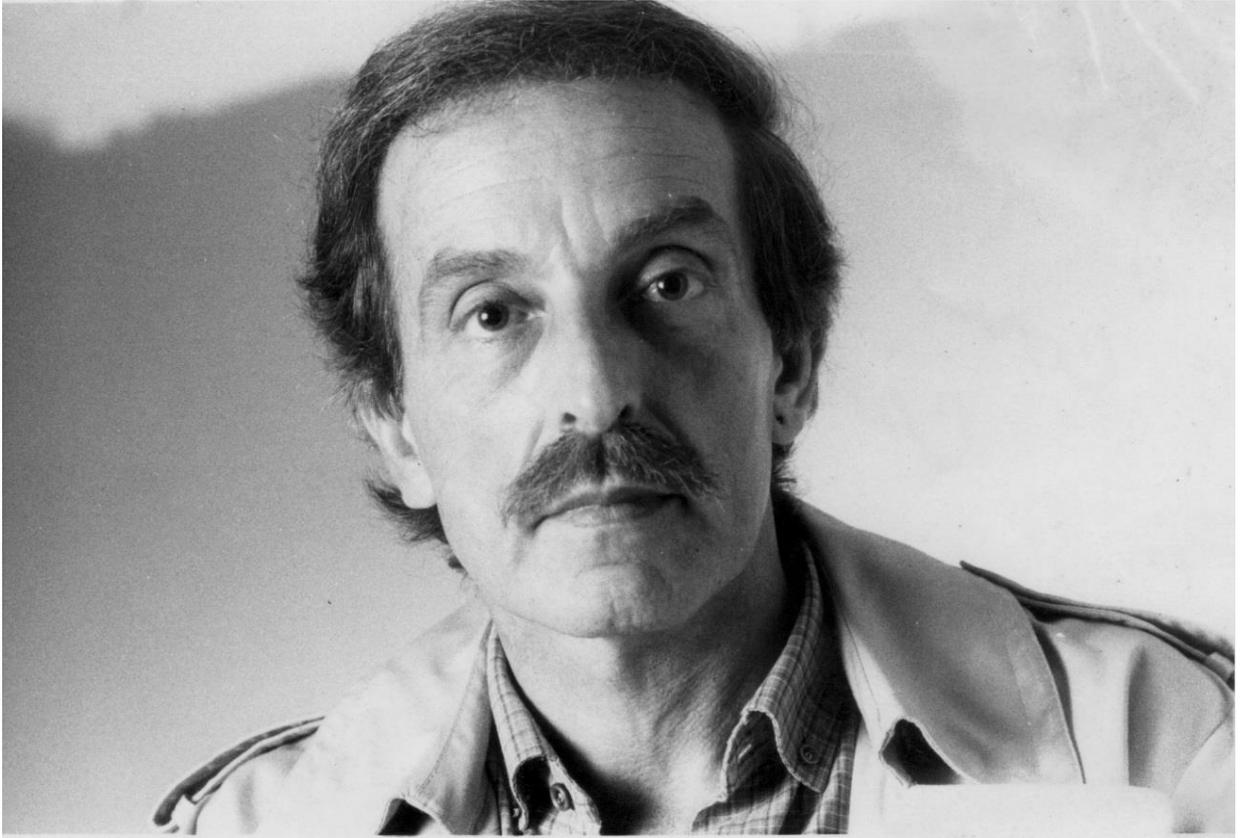
ELENCO

JONAS	HUGO TRAVERS
EUGENIA	CARMEN PUPPI
RODRIGO	RODRIGO PEDERNEIRAS
LALANDA	DEA DE SOUZA
CHLOÛHA	MARISA PEDERNEIRAS
ZEÛ	ERIBÛ COSTA
MARCEL	FERNANDO DE CASTRO
RAMUNDO	ROBERTO SICHARRETTI
MARIA	CRISTINA CASTILHO
DAS DORES	LUCIANA BACCINI
ROSALINA	CRISTINA RIBEIRO
ZÛ	LUIS DOUTO
REPRESENTANTES DA AUTORIDADE	HUGO TRAVERS
		RODRIGO PEDERNEIRAS
ESCENARIOS	RODRIGO PEDERNEIRAS
ASSISTENTE DE COREOGRAFIA	HUGO TRAVERS
		CARMEN PUPPI
ASSISTENTE DE DIREÇÃO	RAULO PEDERNEIRAS
JURADO	MILTON NASCIMENTO
ADVOGADO	FERNANDO BRANT
CONVÊNIO E PATROCÍNIO	CARLOS CYTRYNOWSKI
COORDENADOR DE DIREÇÃO GERAL	OSCAR ALMEIDA

Patrocínio:
SERVICIO NACIONAL DE TEATRO
 SEAT - Conselho Nacional de Teatro

Fonte: <http://www.jobim.org> (28 out. 2013)

Figura 11: Hugo Travers



Fonte: <http://www.centroculturalvirtual.com.br/eventos>

Vem também dessa época a presença daquele que Rodrigo qualifica como sua mais importante influência: o argentino Oscar Araiz (figura 17). Nascido em 1940, estudou com Dore Hoyer (1911-1967) e Renate Schottelius (1921-1988), sendo considerado um dos introdutores da dança contemporânea na Argentina. Já era coreógrafo internacional quando o Corpo optou pelo investimento de trazê-lo para alavancar a profissionalização do grupo, no que foram bem sucedidos. Na trajetória de Araiz, chamam a atenção as inúmeras e importantes companhias de balé clássico para as quais coreografou: *Teatro Colón*, *Royal Winnipeg Ballet*, *Ballet Théâtre Contemporain (Angers, França)*, *Ballet del Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, *Finnish Ballet* e *Paris Opera Ballet* são apenas alguns exemplos. A mescla da formação em dança moderna e expressionista, aplicada sobre corpos treinados em balé clássico, encontra similaridades no hibridismo hoje produzido por Rodrigo Pederneiras no Grupo Corpo (BOGÉA, 2001; CORPO, 1995).

Figura 12: Oscar Araiz

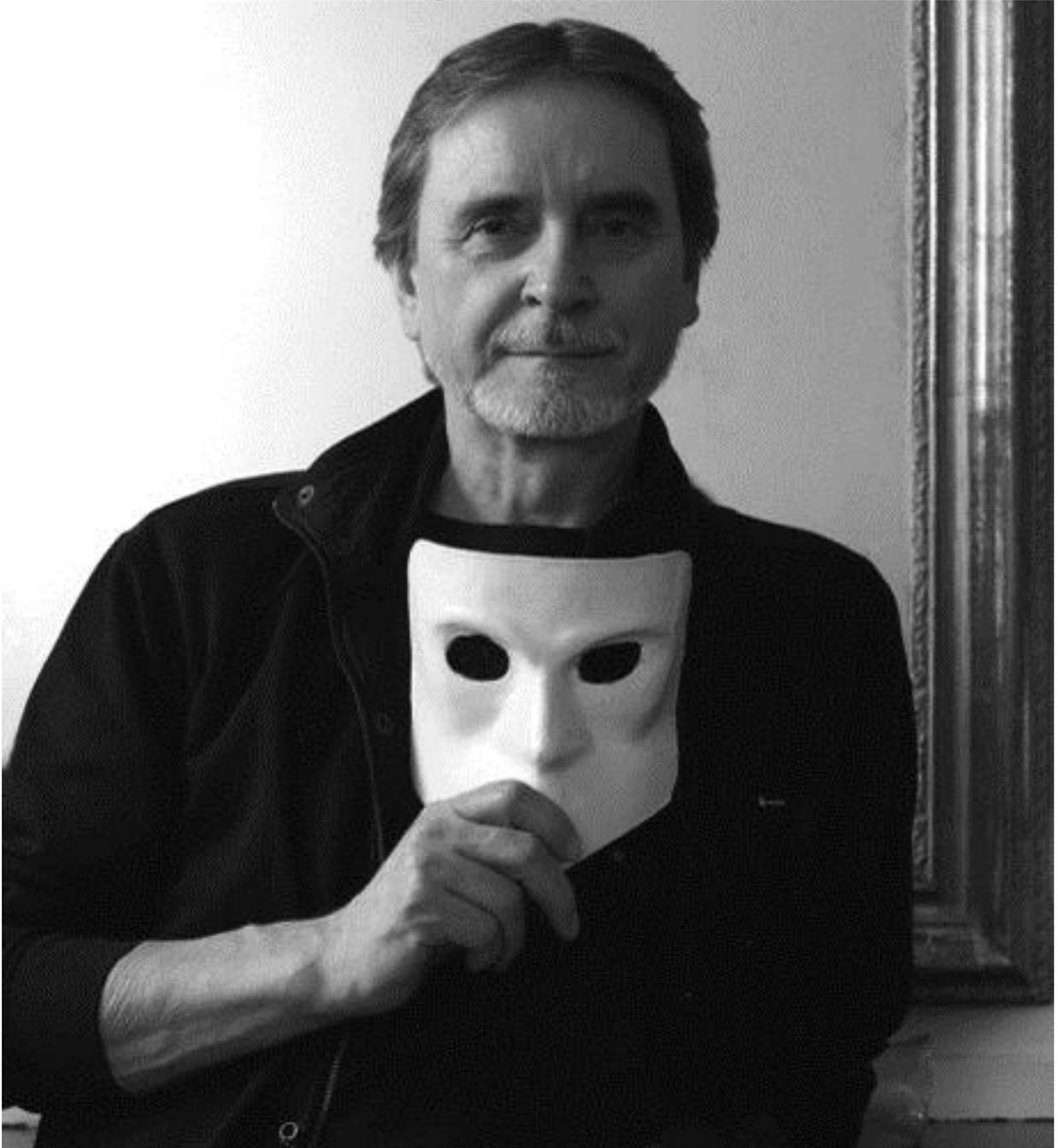


Fonte: <http://www.oscararaiz.com.ar/>

Pederneiras posiciona-se como grande admirador do trabalho da alemã Pina Bausch (1940-2009) e destaca o impacto que lhe produziu “Café Müller” (1978); entretanto, não identifica influências diretas da dança-teatro ou da dança expressionista alemã em seu fazer coreográfico. Saliencia a necessidade de contextualizar as obras de coreógrafos estrangeiros, rechaçando as “tendenciosidades” da influência direta, os plágios e o desrespeito ao *lócus* cultural e geográfico do coreógrafo (PEDERNEIRAS, 2012).

Jiří Kylián (figura 18) é o coreógrafo mencionado por Rodrigo Pederneiras como seu preferido, “o maior da atualidade”. Nascido em Praga, na República Tcheca, em 1947, Kylián começou a estudar balé clássico aos nove anos de idade e aos 20 foi para a *Royal Ballet School of London* como bolsista. Lá, entrou em contato com o que seria substrato para o desenvolvimento de sua linguagem coreográfica: o encontro do balé com a dança contemporânea. Ao trabalhar com John Cranko, coreógrafo do *Stuttgart Ballet*, encorajou-se à ambição de “fazer suas próprias danças”. Em 1973, Kylián inicia uma trajetória na *Nederlands Dans Theater* (NDT), criando o balé “Viewers” como coreógrafo convidado. De 1975 a 1999 foi, além de coreógrafo residente, também diretor artístico da companhia, permanecendo associado como colaborador até dezembro de 2009. Neste período, produziu mais de 73 obras coreográficas para o NDT, que continuam em repertório, e não descarta a possibilidade de voltar a criar para a companhia (NEDERLANDS D.T., 2013).

Figura 13: Jirí Kylián



Fonte: <http://www.jirikylian.com/entrance/>

O *Nederlands Dans Theater*, companhia estreitamente ligada à identidade artística de Kylián, trabalha com uma estratificação etária de elenco. O NDT 1, fundado em 1959, conta com 30 bailarinos considerados prontos em sua formação artística; o NDT 2, um grupo mais jovem e experimental, fundado em 1978, composto por 16 bailarinos de 17 a 22 anos de idade; e o NDT 3, um grupo de bailarinos e *performers* mais experientes, acima dos 40 anos, que existiu de 1991 a 2006. Cada grupo tinha

seu próprio repertório, refletindo as qualidades específicas de cada fase de vida. Kylián referia-se a esta estratificação do NDT como “as três dimensões da vida do bailarino”. Atualmente, a companhia mantém apenas o NDT 1 e 2, tendo suspenso o NDT 3 por alegadas dificuldades administrativas, mas não descartando a possibilidade de retomá-lo (NEDERLANDS D.T., 2013). Destaca-se nesta estratificação a valorização da longevidade artística, tendência também encontrada no trabalho de Rodrigo Pederneiras.

Desde a década de 1980, mudaram consideravelmente o estilo e a visão artística de Kylián, tendendo à abstração e às imagens surrealísticas, exemplificadas por *Black and White Program*, *No More Play*, *Petite Mort*, *Sarabande*, *Falling Angels* e *Sweet Dreams*, entre outras obras. Ao longo dos anos, criou um estilo único e muito pessoal, desafiando categorizações acadêmicas através da fusão de inúmeros elementos. “Sempre haverá novas inspirações a explorar, novos desafios e limites a transpor”, diz. Vigorosamente embasado na leitura musical, o trabalho de Kylián é considerado “profundamente tocante, desvendando o próprio mistério humano e revelando traços obscuros através da dança” (BREMSE, 2011, p. 16). Mesmo separados por uma diferença de oito anos e por diferenças culturais continentais, foi também na década de 1980 (ao final dela) que Rodrigo Pederneiras empreendeu grandes mudanças em sua forma de coreografar, graças a trilhas especialmente compostas.

2 A MÚSICA COMO MOTIVAÇÃO FUNDAMENTAL

Ao longo dos 14 anos de carreira desse coreógrafo, alguns dados já são constantes. O primeiro e mais importante deles é a música como ponto de partida. É ela que Rodrigo procura para inspiração, é dela que surgem os movimentos, é com ela que viaja pelo espaço do palco nos corpos de seus excelentes bailarinos, muitos dos quais ao seu lado desde o início. Esse respeito à criação musical, porém, não resvala jamais para a subserviência. Se trabalha ao lado do compositor, como foi o caso com o UAKTI, ele sugere cortes, solicita ampliações e participa da feitura da obra em total sintonia com seus criadores. Quando quer e precisa, sabe ir contra a música. Mas apenas para melhor valorizá-la. Seus trabalhos iluminam a partitura, realçam intenções ocultas do seu autor, descobrem novas possibilidades de leitura e acabam por formar com ela um todo indivisível (GALVAO, *apud* GRUPO CORPO, 1992, p. 12).

Em processo de montagem coreográfica, os profissionais de dança recorrem a estímulos diferenciados. Muitos deles lidam com a improvisação dos bailarinos como matéria-prima para suas criações; outros partem de textos literários ou temas específicos, explorando possibilidades interpretativas a partir do movimento. Há, ainda, os que trabalham com a pesquisa de danças populares, buscando novas configurações. No que se refere ao trabalho do coreógrafo Rodrigo Pederneiras, seu processo é destacado pela forte relação que tem com a música: “A minha primeira relação é com a música e é uma relação puramente musical, sem nenhum passo, nenhum gesto. [...] Cada mudança em meu repertório está ligada ao tipo de música que eu escuto” (REIS, 2005, p. 104).

A música sempre foi um elemento norteador para Rodrigo Pederneiras, que menciona sem qualquer segredo, em inúmeras entrevistas concedidas, ser a trilha sonora seu elemento de partida. Esta é uma consideração importante no contexto da dança contemporânea, cuja liberdade de conceitos e ritos remove da música o foco principal. Inúmeras produções prescindem da música ou valem-se dela como elemento de fundo, incidental ou ocasional, mas não como gerador de movimentos ou de dinâmica corporal.

Rodrigo Pederneiras revela-se um aficionado e ouvinte contumaz da música erudita desde criança, e com essas trilhas começou a coreografar. Criações de Prokofiev (“Sonata”, 1984), Chopin (“Prelúdios”, 1985), Villa-Lobos (“Bachiana”, 1986; “Duo”, 1987, e “Pas Du Pont”, 1987), Carlos Gomes (“Carlos Gomes Sonata”, 1986), Richard Strauss (“Canções”, 1987), Schumann (“Schumann Ballet”, 1988), Brahms (“Rapsódia”, 1988), Mozart (“Missa do Orfanato”, 1989) e Haydn (“A Criação”, 1990) foram utilizadas pelo coreógrafo em sua forma original nas obras que antecederam “21”. Entremeadas a autores eruditos, aparecem as criações minimalistas de Philip Glass e Marco Antônio Guimarães, autor de “21”.

Para a crítica especializada e pesquisadores da dança, o coreógrafo se revela por sua “sensibilidade auditiva e escuta diferenciada”. Seu trabalho é ressaltado por especialistas, principalmente, pela capacidade de perceber todas as instâncias musicais, dando correspondências exatas em formas de movimentação (REIS, 2005, p. 82). Os relatos de integrantes do elenco, seja do atual ou do passado, enfatizam a característica sensorial de Rodrigo, associando-a a alguma dificuldade que eles têm de entender e perceber as nuances musicais captadas por ele. Segundo os bailarinos, domina-se a execução das variações apenas ao desvendar as contagens explicitadas

pelo próprio coreógrafo. Indagado sobre as reposições de repertório com novos elencos, ele informa que o recurso de vídeo é muito utilizado, mas não é solicitado aos bailarinos que assistam aos vídeos e compareçam ao ensaio com as sequências memorizadas. “Ao contrário”, diz ele; quando aprendem sozinhos, dificilmente conseguem descobrir as contagens. O contato direto com bailarinos mais experientes expostos às obras em outros momentos é fundamental para a remontagem dos balés (PEDERNEIRAS, 2012).

Na elaboração da coreografia “21”, a partitura geométrica de Marco Antônio Guimarães levou Rodrigo Pederneiras a imaginar um balé inspirado em números. Rodrigo mostrava uma preocupação em renovar seu repertório coreográfico, e a solução apontada por Paulo Pederneiras, seu irmão e diretor da companhia, era encontrar “uma outra música”, para que germinasse “uma nova abordagem” de dança. Por isso procuraram Marco Antônio, vizinho e amigo, para a construção de uma partitura. Para a execução da trilha sonora de “21”, o Grupo Uakti retirou a matéria sonora de instrumentos de madeira, vidro, tubos e água, revelando algumas vezes um universo bem próximo aos sons da natureza. A trilha alude a elementos das músicas erudita e popular, oriental, cigana e jazzística, fazendo também citações regionais e uma percussão que remete a ritmos africanos (REIS, 2005, p. 97).

O principal compositor do Uakti, Marco Antônio Guimarães, tem formação erudita fortemente influenciada por Walter Smetak (1913-1984). Compositor suíço naturalizado brasileiro, Smetak foi professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia; criou, entre 1958 e 1984, mais de cento e quarenta instrumentos musicais originais, utilizando materiais alternativos como bambu, cabaça, canos de PVC, tubos plásticos, placas de metal, madeira etc. Sua estética musical foi fundamental na formação e no trabalho de Marco Antônio Guimarães com o Uakti (ANDRÉS, 2011). Walter Smetak reaproximou o som e o número através de seus instrumentos inventados artesanalmente para captar as menores e as maiores refrações musicais contidas na natureza, ouvidas e criadas por ele com grande convicção. Segundo Wisnik, a música e as reflexões de Smetak produzidas nos anos 1970 apontam para uma verdadeira “ecologia da mente, desfazendo a cisão entre a cabeça e o corpo, por não negar nenhum dos dois” (GRUPO CORPO, 1992, p. 16).

Guimarães utiliza em suas composições um estilo composto de estruturas rítmicas complexas. Normalmente, mais de um compasso é utilizado na mesma composição, quando não é utilizada métrica livre. A melodia e a harmonia são

compostas de forma a aproveitar as características de execução do instrumental. O estilo do Uakti já foi comparado ao minimalismo de Steve Reich e Philip Glass, que também já assinou trilhas de balés para o Grupo Corpo (“Sete ou Oito Peças Para um Balé”). Se, por um lado, as técnicas composicionais são contemporâneas, a sonoridade dos instrumentos, por outro, empresta um caráter primitivo que caracteriza fortemente a música do grupo. (RIBEIRO, 2004).

O Grupo Uakti, compositor e intérprete da trilha exclusiva de “21”, dedicou-se na década de 1990 às composições do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Gravou menos composições originais e dedicou-se a produzir adaptações de peças consagradas do universo da música erudita e do cancionero popular brasileiro. A trilha sonora do filme “Kenoma”, de Eliana Caffé (1998), é um exemplo de obra em que Uakti utiliza principalmente composições de Heitor Villa-Lobos. As referências a Villa-Lobos parecem ser claras na trilha de Uakti para “21” na sétima e na décima primeira cenas.

Sobre a ideia inicial da obra, o coreógrafo revela que sempre se preocupou em unir cada movimento musical em danças que se prolongassem e se completassem a cada sequência. Quando procurou o Uakti, sua intenção era romper com este procedimento por meio de uma trilha sonora que o levasse a criar peças isoladas, sem união cênica imediata, mas pertencente ao mesmo todo (REIS, 2005). “Nesta relação entre o todo e sua parte prevalecem as continuidades não aparentes”, diz Helena Katz no texto inicial do programa de “21” (GRUPO CORPO, 1992, p. 8). Havia uma preocupação com a recepção sensorial da música, e não apenas conceitual. Rodrigo Pederneiras dedicou-se a montar a sequência de canções compostas de forma a construir um fluxo lógico e considerado agradável.

Em “21”, a inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso da repetição. Rodrigo Pederneiras apoiou-se em uma estrutura que foi associada aos *hai-kais*, poemas japoneses criados a partir de três versos curtos de cinco, sete e cinco sílabas. Marco Antônio Guimarães desenvolveu pequenas frases musicais de várias qualidades sonoras, construindo a partitura a partir de desenhos geométricos como indicadores de compassos. Desta forma, o músico indicava mudanças de compasso, sem sugerir melodia ou harmonia.

Entre os círculos, triângulos, quadrados, e pentágonos, aparece o número 21. A figura 9, ilustrada no programa original da obra, mostra em cada linha conjuntos de figuras geométricas cuja soma dos lados totaliza sempre 21. Os círculos representam

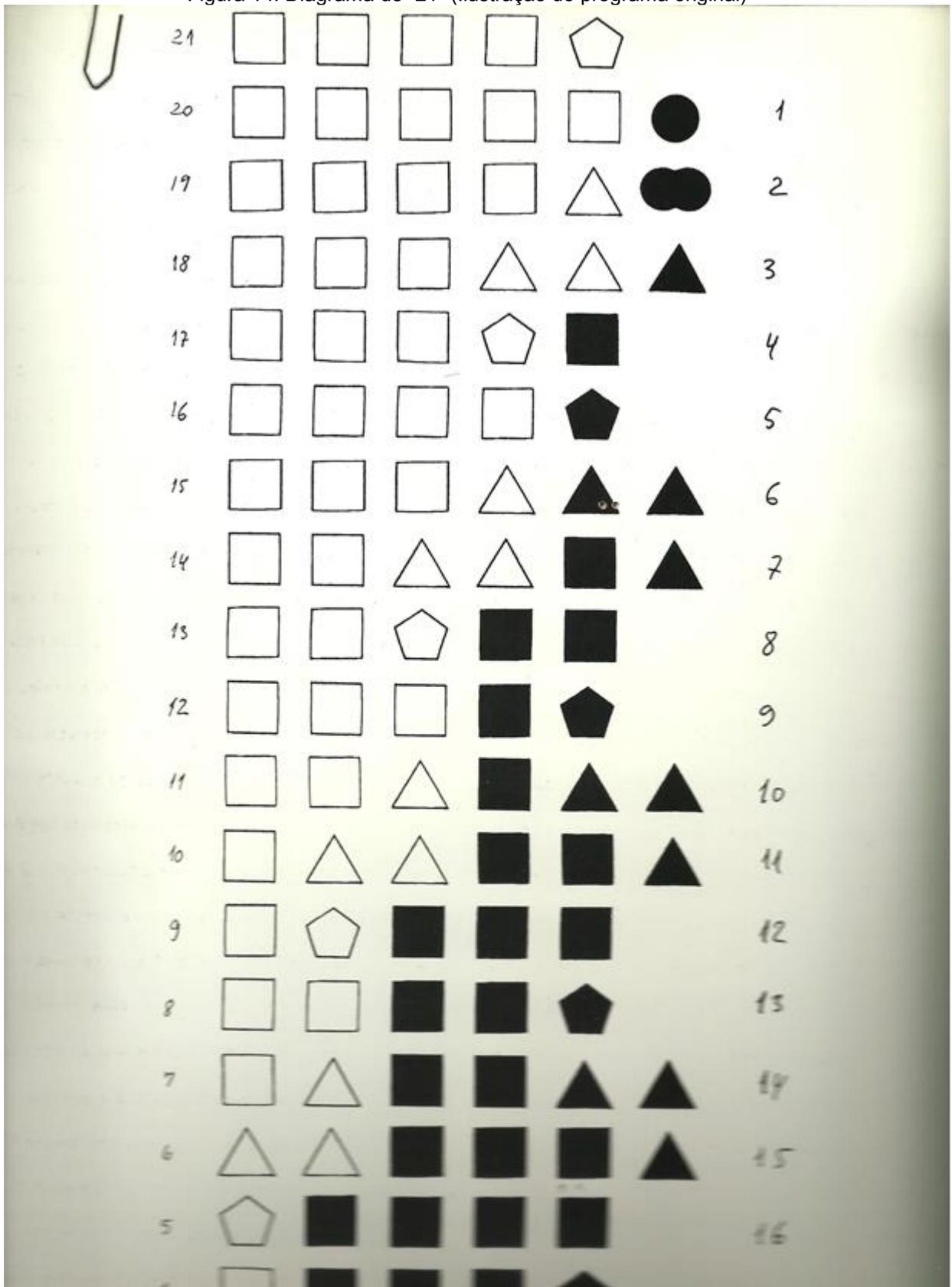
o número 1; os círculos coalescentes representam o 2; o triângulo, o 3; o quadrado, o 4; e o pentágono, 5. A distribuição parcial destas figuras geométricas em branco ou preto, em diagonais, refere-se à forma crescente e decrescente usada na coreografia.

Das inúmeras combinações sugeridas pelo número 21, por meio dos números seis, cinco, quatro, três, dois e um (que somados dão 21), foram desenvolvidas múltiplas combinações de ritmo e timbre em escala crescente e decrescente do 21 até o um e vice-versa. Rodrigo Pederneiras ressalta ainda que a correspondência geométrica foi procurada até mesmo nos instrumentos musicais que executavam cada trecho musical. Por exemplo: cada frase de três tempos, representada na figura 9 como um triângulo, era executada por um instrumento musical em formato de triângulo. Cada frase de quatro tempos era executada por um instrumento musical em formato de quadrado. Cada tempo simples, representado pelo círculo, era executado por um instrumento circular ou cilíndrico, e assim por diante. Há um requinte conceitual evidente que se desvenda sutilmente na entrevista com o coreógrafo, muito mais como uma divertida trama dos criadores do que como uma imposição para o entendimento da obra.

José Miguel Wisnik, também compositor de trilhas para o grupo Corpo, comenta a questão numérica como mote para a obra:

Um número é algo abstrato e concreto, como a própria música: ideia corpórea, matriz formal e sensível, escala rítmica, harmonia pulsante. Essa descoberta tão antiga quanto nova pode estar nos pitagóricos e na música eletrônica, na tradição e no computador, nos talas indianos e nos fractais, na música, na mística, na ciência e na dança. Na música contemporânea, a questão atingiu compositores tão diferentes como Stockhausen (na busca de correspondências numéricas entre durações e alturas), Xenakis (que extraiu sons de relações matemáticas), ou os minimalistas, com suas repetições de elementos que buscam esgotar entre si um certo número de relações possíveis. Thomas Mann viu no protótipo do dodecafonismo uma espécie disfarçada de numerologia, e Cage utilizou-se da sintaxe numérica do I Ching para compor ordens a partir do acaso (GRUPO CORPO, 1992, p. 16).

Figura 14: Diagrama de "21" (Ilustração do programa original)



Fonte: Grupo Corpo (1992)

Aproveitando-se da estrutura sonora e da partitura criada para a trilha, Rodrigo Pederneiras brinca durante todo o balé com o número 21, seja por meio da disposição dos bailarinos no palco, seja por meio da própria movimentação deles. A obra não propõe temática narrativa nem segue enredo algum, o que, aliás, se mantém como característica das obras do Grupo Corpo.

3 ELENCO: INTERFERÊNCIAS CRIADORAS

Outra constante de Rodrigo é a sua generosidade. A possibilidade técnica do bailarino está sempre em primeiro lugar. Se este não consegue resolver fisicamente algumas propostas do coreógrafo, elas são substituídas por outras da mesma qualidade e efeito cênico. Nisso ele contraria a grande maioria dos coreógrafos contemporâneos, cujas obras estão fadadas ao desaparecimento quando saírem do palco os bailarinos para os quais foram criadas. Trabalhando no sentido da permanência, Rodrigo busca o equilíbrio perfeito entre a criação para um determinado bailarino e a estrutura formal independente do indivíduo, que permita à obra sobreviver ao artista criador, enquanto obra e não como nota de rodapé (GALVÃO, *apud* GRUPO CORPO, 1992, p. 12).

A análise do processo criativo em dança admite dificuldades afeitas ao olhar sobre um trajeto não assinalável. O uso tecnológico do vídeo já registra a materialização do processo, ainda que incipiente, mas não o fenômeno mental que acometeu o coreógrafo. A rasura, representando um ato corretivo tanto quanto criador, pode, muitas vezes, ser proposta pelo bailarino-intérprete, relegando o coreógrafo a um plano observacional inevitável. A rasura encontra no gesto do intérprete a legitimidade do corpo em questão, que de outra forma não saberia transmitir o legado do autor, o qual, por sua vez, ao mesmo tempo em que desfruta do potencial criador do intérprete, fica refém da ferramenta que este lhe disponibiliza. A rasura se alimenta das linguagens corporais que o bailarino, inexoravelmente, carrega.

Se assim o é para qualquer coreógrafo – mesmo aqueles que amoldam o bailarino à coreografia –, mais ainda o é para os coreógrafos como Rodrigo Pederneiras, que, pelo contrário, amoldam a coreografia ao bailarino. No Grupo Corpo, esta é uma verdade indelével que se manifesta em vários momentos do desenvolvimento coreográfico. O primeiro elenco de “21” oferecia qualidades técnicas inegáveis, porém mais modestas do que as dos elencos subsequentes. A observação das produções do grupo ao decorrer do tempo permite identificar um aumento da complexidade coreográfica à medida que o grupo projetou-se artística e também administrativamente. As admissões no grupo, inicialmente feitas até por convite,

passaram a ser através de concorridas audições, o que permitiu a escolha de integrantes cada vez mais diferenciados. Rodrigo Pederneiras afirma não apreciar o formato de audições para escolha de integrantes e acredita que, em um momento de tensão e cansaço físico, o candidato não consegue demonstrar as características que o grupo busca: além de uma sólida base em balé clássico, também uma capacidade de soltura e fusão de habilidades num só corpo (PEDERNEIRAS, 2012).

De fato, com a lenta renovação do elenco fundador, outras nuances foram percebidas nas coreografias do Grupo Corpo. Ainda que fossem mantidas a arquitetura coreográfica e a característica da conexão à música, a chegada de novos integrantes, oriundos de diferentes bases de trabalho em dança, proporcionou o desenvolvimento de novas facetas coreográficas. Os caminhos já abertos por Rodrigo Pederneiras foram plenamente trilhados; os movimentos foram explorados à completude, em todas as suas possibilidades e variações, em subseqüentes balés. A permanência de elementos identificáveis, somada à percepção de inovações nos movimentos, construiu a imagem de “assinatura do coreógrafo”. Ao mesmo tempo em que as convicções eram reafirmadas, se permitiam a renovação de vocabulário e a inauguração de novas fases no trabalho do grupo (CANÇADO, 2012; BOGÉA, 2012).

Quando o bailarino-intérprete não é, *a priori*, o criador, as questões relativas ao desempenho interpretativo podem parecer sujeitas ao imaginário do coreógrafo. Entretanto, é inevitável que o lastro interpretativo determine a forma como a gênese da obra dançada se materializará. Há uma corporeidade prévia, um conjunto de abstrações e habilidades que estarão incrustados no material orgânico do bailarino. Hubert Godard, em *Gesto e Percepção* (2002), refere-se a um estado de pré-movimento. É o terreno do corpo antes de dançar.

Rasuras do processo coreográfico

A rasura do processo criativo em dança refere-se à inevitável transferência de bagagem do bailarino para a poética do coreógrafo, usando-se o conceito proposto por Cecília Salles (1998). O corpo físico está aparelhado de inúmeros mecanismos somáticos que determinam, de forma inconsciente e inexorável, a aquisição de memórias orgânicas. Marcel Mauss, em *Técnicas do Corpo* (1934), foi um dos pioneiros na introdução deste conceito, destacando que o corpo “é o primeiro objeto técnico”. As técnicas do corpo, conceituadas como “atos tradicionais e eficazes

conservados e transmitidos culturalmente, adaptados a um objeto preciso”, certamente aplicam-se ao ato de dançar. As ciências biológicas têm se ocupado largamente em tentar mapear estes mecanismos, utilizando-se da neuroanatomia, da anatomia aplicada, da fisiologia do movimento, da bioquímica, da biomecânica, da cinesiologia e ainda de outras áreas desbravadoras em saúde, como a biologia molecular. Os conhecimentos aprendidos ficam disponíveis à voluntariedade do indivíduo, notadamente na área do córtex cerebral, mas as informações mais fortemente enraizadas tornam-se tão automatizadas a ponto de tornar-se reflexos neurológicos, situados bem abaixo do córtex cerebral, na medula. Quando se fala em córtex, refere-se à volição motora; quando o ato é medular, está fora do controle do indivíduo, sujeito ao automatismo (MONTERO; ARCE, 2002).

Em dança, a rasura vem exatamente no caminho neurológico. Não é raro que esteja balizada por conceitos e preconceitos estéticos que podem esconder tentativas de moldar-se a uma nova necessidade. Por exemplo, um bailarino clássico, após anos executando a verticalidade da técnica, pode ter grandes dificuldades em adaptar-se a outra forma de mover-se que exija menor tonicidade, maior consciência do peso e outra relação com o solo. Na tentativa voluntária – cortical – de “soltar o corpo”, certamente passará por momentos de desconforto motor, em que o automatismo – medular – gerará rasuras pertencentes ao seu fazer prévio.

Poderia vir daí um entendimento para a “brasilidade” de “21”: a técnica clássica somada ao início do movimento pelos quadris, ambos condicionados a uma nova métrica musical, sofreriam rasuras e determinariam o cerne do processo criativo. Isto é perceptível em várias cenas do balé, nas quais, apesar do grande sincronismo e habilidade, percebem-se diferenças interpretativas nos vários corpos. Cada qual com suas rasuras, os bailarinos fornecem ao coreógrafo novas imagens mentais e passam a ser substrato quando de seu momento de abstração criativa. Também fornecem as soluções dos problemas cinéticos propostos, uma vez que seria praticamente impossível ao criador sugerir um problema coreográfico e ao mesmo tempo apontar sua solução. Não haveria aí o conflito que dá legitimidade à obra nem o cobiçado ineditismo, que não se dá a não ser por genuíno desconforto em novas situações cinéticas. Ao longo da trajetória do Corpo, Rodrigo Pederneiras tem-se mostrado coreógrafo e profícuo propositor de problemas, e seus bailarinos, eficientes escritores de rasuras.

Longevidade artística

Ainda que a longevidade artística seja uma tendência disseminada no campo profissional da dança, também se encontra no trabalho de Rodrigo Pederneiras esta característica. A média de idade dos bailarinos do Corpo situa-se acima dos 30 anos, e, como empreendem longas carreiras na companhia, há períodos em que a média passa de 35 anos. A dinâmica de coesão e a humanização no convívio profissional enseja carreiras de mais de 20 anos no Grupo, como a da atual assistente de coreografia Ana Paula Cançado. Aliás, a estabilidade dos elencos e sua disponibilidade à experimentação de Rodrigo Pederneiras estão intimamente ligadas à competência artística do Corpo e às delimitações de suas fases. No último semestre houve a renovação de um número significativo de bailarinos que trabalhou com o Corpo por cerca de dez a 15 anos, e que já constituía a identidade do grupo nas últimas obras: Cassilene Abranches, Daniele Ramalho, Danielle Pavam, Flávia Couret e, antes ainda, Everson Botelho, Peter Lavratti, Jacqueline Gimenes, cuja atuação em “21” foi icônica.

O balé “Triz”, estreado em agosto de 2013, é um claro exemplo disto. Normalmente feitas em três a cinco meses, as novas coreografias bianuais são finalizadas antes do término do primeiro trimestre. Este ano, por conta de uma cirurgia de joelho, brevemente sucedida por outra cirurgia de ombro, Rodrigo Pederneiras esteve afastado da sala de prática. No retorno, a intensificação dos ensaios contou com a grande participação dos bailarinos na construção da nova peça. A recente renovação do elenco ensejou movimentações de grande vigor, riscos, desafios cênicos e físicos. “Tudo foi por um Triz” (GRUPO CORPO, 2013).

4 ELEMENTOS NORTEADORES

[...] é fácil para qualquer um ver um balé do Corpo com motivo brasileiro, música do Nazareth ou o que seja, e dizer que só brasileiros autênticos poderiam fazer aquilo. Mais difícil, e é aí que conta a inexprimível coisa, é você não saber nada sobre o Corpo, entrar num teatro de 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 (VERÍSSIMO, *apud* BOGÉA, 2001, p. 28).

A obra de Rodrigo Pederneiras “21” apresentou uma ruptura com os balés anteriores, descartando a harmonia de conjunto para deter-se em estruturas independentes e cenas fragmentadas, cuja composição, desta forma, é motivada justamente pelas contagens inconstantes da partitura musical. Nela, o coreógrafo utiliza os múltiplos contidos no número 21, assim como todas as possibilidades de contagens crescentes e decrescentes, para desenvolver variações coreográficas, bem como compor os grupos de bailarinos que se revezarão em cena. O resultado é caleidoscópico e, assim racionalizado, bastante difícil de perceber em uma primeira fruição da obra.

Os elementos corporais que parecem definir as escolhas cinéticas do coreógrafo são representados por vibrações da coluna, cabeças deslocadas de seu eixo, movimentos espasmódicos e flexionados de membros superiores e quadris em amplitude liberal. Contudo, todos os elementos aparecem colocados sobre movimentos codificados, como piruetas, *arabesques*, *balances*, *grand battements* e muitos *talonnés*. Araújo (1992) destaca a espontaneidade com que a mescla aparece, o que só é possível mediante alto nível de domínio da técnica clássica, a ponto de ser possível hibridizá-la com um novo trabalho corporal. Rodrigo Pederneiras afirma que o elenco não recebe aulas de qualquer outra técnica de dança contemporânea ou similar. As seis horas de trabalho diário da companhia são divididas entre 90 minutos de aula de balé clássico cinco vezes por semana, seguidas de horas de ensaio específico das obras, entre novas montagens e remontagens. As habilidades extraordinárias presentes nos corpos dos bailarinos são desenvolvidas essencialmente durante os ensaios, segundo ele, ainda que não seja vedado ao elenco buscar aulas de técnicas adicionais em seus momentos de folga, o que, obviamente, não é constante, devido à exaustão atingida nos horários de trabalho regular do grupo e às frequentes viagens.

Em “21”, a distribuição espacial é bastante explorada; os bailarinos passam horizontalmente pelo palco num ir e vir, em grupos que montam, desmontam e remontam, em numeração que sempre se reporta ao número sete (que, repetida por três vezes ou mais, remete a múltiplos de 21). Entram três mais quatro bailarinos, dois mais cinco, seis mais um (números que, somados, resultam em sete e, repetidos três vezes, somam 21), num jogo de distribuição de elementos sobre o palco que desenha triângulos, quadrados e retângulos. Enquanto um grupo entra, o outro sai, aparentemente sem direção definida, em construções sutis quase imperceptíveis para

o espectador. O coreógrafo também se utiliza dos números para inspirar-lhe sequências. As marcações de tempos ou repetições de movimentos são trabalhadas sobre combinações que resultem no número 21.

A questão da geometria em “21” é uma constante, pois ela sempre aparece de alguma forma nos elementos cênicos do espetáculo tanto na música (desenho da partitura) como na movimentação (jogo espacial da coreografia), nos figurinos e nos cenários. Muitas vezes, o mesmo som é repetido à exaustão, a partir de notas simples e padrões de ritmo, fazendo referência também à música de outras culturas. A coreografia de “21” desenvolve-se clara e reta, permitindo identificar elementos fortes de repetição e da geometria como arsenal cênico (REIS, 2005).

Entretanto, de forma interessante, toda essa estrutura coreográfica não é dada de forma explícita ao espectador. O próprio coreógrafo revela que o entendimento – e, mais do que isto, o domínio – da matemática do número 21 na estrutura coreográfica não é fundamental para a apreciação da obra. Nem fundamental, nem necessário, nem mesmo desejável. Serviu apenas como ponto de inspiração e mote para ele próprio. A relação do coreógrafo com o processo de composição não é conceitual, mas prioritariamente estética.

Embora a composição da obra proponha peças curtas e independentes, ainda assim é possível dividir o balé em duas grandes estruturas. A primeira delas propõe uma motivação mais sóbria, com cenas pequenas e sem muita ligação entre elas, em que se tem, de início, a impressão de que as peças não têm coerência. Na segunda parte, “21” transfigura-se. Cenário, luz, figurino, movimentação e trilha sonora remetem ao lúdico, à alegria, à festa, com uma interpretação permeada de sorrisos por parte dos bailarinos e muita soltura corporal. Se no primeiro momento as partes são fragmentadas e independentes, no segundo todos os elementos constituintes do espetáculo, juntamente com a coreografia, exercem grande diálogo e integração (REIS, 2005).

Sobre a interpretação dos bailarinos, Rodrigo Pederneiras comenta justamente que nenhum trabalho teatral específico é realizado com o elenco, e que não aprecia o uso exagerado de expressões faciais; elas resultam coerentemente do estímulo cinético. Toda a representação solicitada tem ênfase no movimento de membros e tronco (aí incluída a movimentação da cabeça através da coluna cervical), mas não necessariamente da expressão facial. Desta forma, os sorrisos que aparecem na segunda parte de “21”, em todas as apresentações presenciadas e na gravação

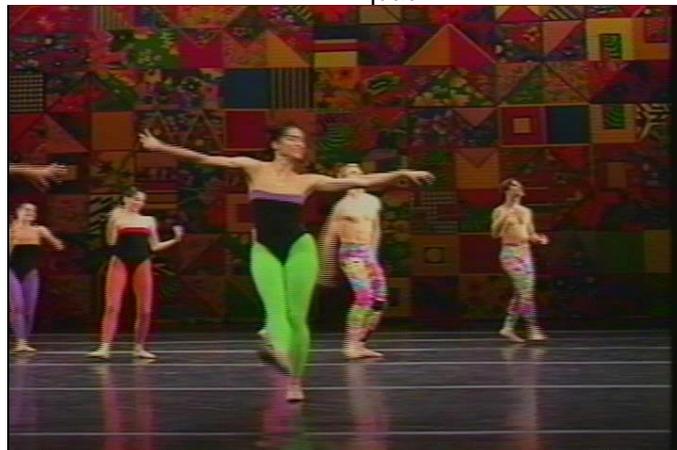
oficial, parecem ser atribuídos a um estado primário de genuína alegria dos bailarinos. Este sentimento expresso parece tão autêntico e em certos momentos chega tão próximo à euforia que promove na assistência uma empatia compartilhada comum a vários espectadores de “21”, dando a impressão de que é o responsável pelo magnetismo da obra. Mais que uma percepção subjetiva, a segunda parte de “21” é a mais citada em todas as críticas e provavelmente a que mais a identifica em brasilidade e inventividade coreográfica.

Em termos corporais e biomecânicos, Rodrigo Pederneiras assume a centralidade do quadril, que passa a ser um traço marcante na linguagem corporal da companhia: a bacia é o centro do corpo, é o que faz acontecer o resto. A execução contínua de saltos e saltitos, permeados por exuberante movimentação do quadril, proporciona uma paradoxal resistência ao contato com a superfície (Figuras 10, 11 e 12). Sobre esta dualidade, diz Eliane Moraes (*apud* BOGÉA, 2001, p. 27):

Ao aceitar o desafio de trabalhar com essas duas forças opostas, mantendo-as em equilíbrio, Rodrigo Pederneiras cria uma linguagem própria, cuja complexidade jamais se traduz em afetação, marcando a identidade do Grupo Corpo no panorama da dança contemporânea. [...] O corpo, tendo encontrado seu centro a partir do chão, nada mais tem a apresentar senão a si mesmo.

Inês Bogéa (2001, p. 28), que integrou o elenco do Grupo Corpo durante muitos anos e hoje dirige a “São Paulo Companhia de Dança”, detalha o processo coreográfico de “21”: “A maior parte dos gestos nasce de um arqueamento dos passos clássicos; [...] ganham outras linhas e outro caráter a partir de manobras variadas de amplificação e torção”.

Figura 15: Jacqueline Gimenes, em sequência característica do “Tema em 7”; saltitos e movimento de quadril



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Première; 30'49")

Figura 16: Jacqueline Gimenes, em sequência característica do “Tema em 7”; marcado movimento de quadril



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Premiere; 31'15”)

Figura 17: Jacqueline Gimenes, em sequência característica do “Tema em 7”; saltitos e movimento de quadril



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Premiere; 31'12”)

Os movimentos ascendentes pela coluna geram gestos de cintura escapular, ombros, braços, antebraços e finalizam-se nas mãos. Já a ondulação descendente pela coluna determina movimentos da cintura pélvica, quadris e membros inferiores, que podem ser ilustrados como “chutes” (*batterments* e *dévèloppés*) e saltitos (*talonnés*). A energia cinética acumulada no percurso, que atravessa uma musculatura

tônica e ao mesmo tempo flexível, faz com que as extremidades extravasem uma espécie de sobra energética. Justificam-se aí os marcados movimentos de flexão de punhos e os saltos em amplitudes pequenas e aceleradas sobre os pés. Encontra-se um vigoroso respaldo do trabalho técnico de base; sem alguma codificação nos corpos dos bailarinos (aqui, particularmente, a codificação da dança clássica), provavelmente o resultado deste estímulo ondular não seria o mesmo. A paradoxal dicotomia entre a rigidez da dança clássica e a sinuosidade encontrada nas criações de Rodrigo Pederneiras é, na verdade, um substrato para o domínio do movimento. O controle motor possibilita que a liberdade criativa chegue com mais familiaridade aos corpos e encontre neles mais resposta para criar. O resultado final é serpentiforme e balístico e recebe adjetivações como sensualidade e brasilidade. Entretanto, a lógica parece ser mais física do que conceitual, restando como consequência a percepção estética final do que se inicia de forma puramente cinética.

5 PRIMEIRA CENA: TALVEZ UM SETE INVERTIDO

Na cena inicial de “21” surgem 14 bailarinos, dispostos em diagonal ao ponto dois do espaço cênico, em figurino monocromático amarelo. As malhas justas e a iluminação de sombras e penumbras contornam a anatomia dos bailarinos, criando certa ideia de nudez com paradoxal neutralidade. Durante 40 segundos eles oscilam em silêncio.

Diz Nemer, no programa de “21”:

Do caos, aos poucos, a ordem se faz. A começar pelo espaço que a forma ocupa no palco, corpo no mundo, movimento primordial que se instala no fluxo elementar da respiração. Gesto primeiro. Oscilações que buscam o próprio eixo. A cada momento nascem espaço e tempo. E o Corpo junto (GRUPO CORPO, 1992, p. 14).

A forma dos corpos é soberana na cena inicial. A ocupação homogênea do palco pelos 14 bailarinos é ainda ordem, em contraponto ao que ocorrerá ao final dos 40 segundos. Com os pés unidos e fixos, os corpos absolutamente verticalizados, sem movimento em qualquer articulação que não a dos tornozelos, o centro de massa é deslocado diagonalmente em todas as direções, por quatro vezes. No registro bidimensional do vídeo, percebem-se mais as oscilações para os pontos dois e seis, respectivamente para a frente e para as costas dos bailarinos, permitindo visualizar-

se o número sete invertido, “de cabeça para baixo”, formado pelo corpo pendido para frente, e os pés dos bailarinos. É possível que não tenha havido intencionalidade do coreógrafo na percepção deste algarismo invertido, mas ela é inevitável após algum tempo de imersão nos conceitos de “21”.

Entra aí a noção da complementaridade da obra pela recepção; sem esta margem, o resultado não se concretiza e, através dela, é diferente a cada espectador. “21” permite inúmeros momentos de individualidade no receptor e, talvez, grande parte dos processos coreográficos aqui explanados não seja mais do que a mera percepção da autora, uma vez que o mapa final não foi validado ou confirmado pelos entrevistados. Ainda assim, a análise perceptiva parece de mais valor do que teria sido um simples inquérito sobre as fórmulas utilizadas.

6 SEGUNDA CENA: DE 21 A 1

Helena Katz, no programa original de “21” (GRUPO CORPO, 1992, p. 8), menciona “[...] uma fricção permanente entre entropia e desordem [...]” que descreve perfeitamente a segunda cena. Entre 41” e 3’02”, a trilha desenvolve-se em frases musicais que iniciam com 21 tempos, logo após com 20, em seguida com 19, e assim por diante, até chegar a uma frase musical com um único tempo. Imediatamente recomeça a progressão das frases musicais de 21 tempos a um tempo, e assim sucessivamente, nas quais as coreografias dos 14 bailarinos são diferentes. A execução simultânea das sequências cria uma ideia de grande agitação, utilizando os níveis baixo e médio, com intensa variabilidade cinética. À medida que as frases musicais vão diminuindo de duração, de 21 tempos a um, de forma consecutiva e encadeada, cria-se no espectador uma sensação de urgência ou efemeridade. Cada tempo tem a mesma duração cronológica, e os movimentos executados pelos bailarinos são os mesmos em todas as sequências, embora dispostos em diferentes ordenações. Entretanto, a natureza decrescente da frase musical “apressa” a visão do receptor, produzindo um efeito cinético de grande agilidade. Ao recomeçar, passando de uma frase de um tempo para uma nova frase de 21 tempos, num novo ciclo musical e coreográfico, há uma sensação subjetiva de “alívio” ou suspensão da urgência, que logo será novamente atingida ao aproximarem-se as frases mais curtas. Schoenberg (2008) diz que não há qualquer razão intrínseca para que uma frase musical esteja restrita a um número par de compassos, mas as consequências destas

irregularidades são extremamente importantes. Na primeira cena de “21”, elas prenciam o jogo matemático proposto pelo coreógrafo, não de compreensão indispensável, mas de percepção inevitável.

A transição de uma frase musical para a seguinte, um tempo mais curta, é sempre dada por um forte acorde de percussão, que não deixa dúvidas à percepção sensorial sobre a divisão métrica. O acorde é súbito e quase assustador. A natureza dos sons, somada à métrica decrescente e aos movimentos extremamente articulados de tronco e membros do elenco, constroem uma imagem de grande agitação, de confusão, de azáfama. Configura-se um estado de prontidão no espectador, que em seguida será desfeito em várias cenas lentas, para ser retomado ao final, numa explosão de cadência e cor.

Segundo Schoenberg (2008), o ritmo é um elemento particularmente importante para moldar a frase musical: ele contribui para seu interesse e variedade, estabelece seu caráter e é frequentemente o fator determinante para a existência de sua unidade. Ao optar por uma cena inicial com contagem de 21 a 1, o coreógrafo Rodrigo Pederneiras estabelece de imediato o jogo de percepção de “21”; demonstra que o ritmo será inconstante, mas nem por isto destituído de lógica, e que se tornará elemento central na percepção da obra.

7 TERCEIRA CENA: FRISO LENTO

Na cena conduzida pela terceira música, aparece o primeiro friso de “21”. Definidos como “uma faixa para divisão ou ornamentação de uma superfície de parede, geralmente na parte superior” (MICHAELIS, 2000), nas coreografias de Rodrigo Pederneiras os frisos são constantes, representados por deslocamentos horizontais, lineares, frequentemente em grupo. A música utilizada, quase sempre lenta e introspectiva, suscita no espectador um estado de suspensão, espera e redundância. A repetição é utilizada largamente e, em conjunto com a penumbra, leva a uma espécie de “transe” visual. Suspeita-se proposital, em certos momentos, um sentimento de latência ou enfado, cuja intenção, posteriormente, parecerá evidente: o contraste da letargia com a euforia. Sobre os frisos, Helena Katz descreve: “Trata-se mais de uma evolução geológica, polvilhada de movimentos ondulados de deslizamentos e intersecções agudas.” (GRUPO CORPO, 1992, p. 8).

Em “21”, o primeiro friso vai de 3’02” a 5’15”. Os bailarinos, perfilados, estão com o tronco flexionado à frente, com os joelhos semiflexionados e os membros superiores pendendo naturalmente, perpendiculares ao chão. A frase musical, dentro do conceito de trecho autônomo e coerente, lembra um berrante ou um mugido. A movimentação predominante é a da coluna vertebral, que se curva totalmente, em uma posição de cifose total, com a concavidade voltada para o chão, posição que se desfaz gradualmente, com suave extensão do tronco, enquanto a coluna retifica-se como um todo. Ao final da extensão, que não alcança mais que 90 graus de angulação, segue-se um espasmo que reinicia todo o ciclo, com novo encurvamento da coluna. Na segunda metade do friso, a cada troca de ciclo, há um deslocamento muito rápido e contínuo através de passos muito pequenos, furtivos, em meia ponta, que fazem com que os bailarinos troquem de lugar.

O movimento ondular da coluna no primeiro friso lento é definido por Inês Bogéa (2012) como uma reverberação do quadril, o que aparece de forma sistemática em todo o balé. Do centro para as extremidades ou no sentido inverso, o percurso da onda cinética pelo esqueleto é que desenha o movimento corporal.

8 QUARTA CENA: PONTEIROS DO RELÓGIO + HAI-KAIS

“Tempos: *kronos*, objetivo como os relógios seculares; *kairos*, subjetivo e real. Ambos, ponteiros da alma. E do Corpo. [...] *Haicais* vários. Heptassilábicas frases corporais: fragmentos experimentais do Corpo” (NEMER, 1992, p. 14).

Dos 5’15” aos 7’26” desenvolve-se a quarta cena, iniciada por sons de sinos. Os 14 bailarinos permanecem de perfil, concluindo o último movimento de sequenciamento da coluna da terceira cena. Repetem-se oscilações como no início do balé, e um a um os bailarinos vão virando-se à posição frontal. Iniciam uma sequência de movimentos em oito tempos, em que os membros superiores executam deslocamentos que se assemelham aos ponteiros de um relógio, porém em velocidades diferentes: o antebraço esquerdo realiza uma rotação completa em dois tempos, enquanto o direito, em quatro tempos. Ao mesmo tempo, acontece uma movimentação de cabeça em quatro tempos, em que o primeiro é uma hiperextensão rápida, e os três seguintes, uma flexão lenta de cervical. Desta forma, a cada frase de oito tempos percebem-se bastante enfatizados os movimentos cervicais nos tempos

um e cinco. Esta frase de oito tempos é repetida nove vezes, até que todos os bailarinos estejam em posição frontal.

À análise inicial desta cena, causou estranheza a presença de uma frase musical de oito tempos, que não permitia dúvidas sobre sua contagem, tão confortável e coerente soava à audição. Porém, o conforto e as simetrias não são características da métrica musical da obra. Parecia difícil encontrar a lógica matemática de “21” e pensava-se, por um momento, da desistência, por assim dizer, do coreógrafo em manter-se fiel ao mote do balé. Poderia ser um retorno à confortável frase de oito tempos, característica das músicas eruditas que haviam conduzido Rodrigo em suas primeiras composições coreográficas e às quais ele revela-se tão afeito. Entretanto, à repetida observação deste trecho da coreografia, torna-se mais perceptível a ênfase dada pela cabeça aos tempos um e cinco, dividindo muito nitidamente a frase de oito tempos em outras duas frases quase autônomas de quatro tempos. E então, ainda que com extrema abstração, encontra-se a seguinte relação: oito (duração da frase musical) + nove (número de vezes que esta frase é repetida) + quatro (tempos das segmentações autônomas das frases originais) = 21.

Seguindo este entendimento, torna-se mais claro que o uso do mote do número 21 como guia do balé privilegia as assimetrias. As relações estão muito além da simples soma de contagens, número de bailarinos em cena ou quantidade de movimentos por frase musical. Parece necessária uma grande dose de abstração para desvendar “21”, correndo-se sempre o risco de a interpretação ser totalmente equivocada e longe dos propósitos do coreógrafo. Porém, como ressalta Rodrigo Pederneiras (2012), não é indispensável dominar ou compreender todas as relações matemáticas do número 21 na coreografia para desfrutá-la; ele nem mesmo espera isto de seu receptor. Basta que, para ele mesmo, coreógrafo, a estratégia produza a volição do movimento e resulte na satisfação de seus desejos expressivos. O papel dos algorismos é funcional; agrega-se sentido estético com outros elementos cênicos como imagem corporal, qualidade de movimento, iluminação, figurinos e cenário.

Aos 7’27” inicia-se outra sequência de oito tempos, com oito transições entre posições estáticas, em que o posicionamento do quadril chama a atenção pela alternância entre divisão do peso do corpo nos dois membros inferiores e a predominância em um membro apenas, com desnivelamento pélvico. A movimentação remete a um “sentar”, a um cansaço da parte inferior do corpo, enquanto os membros superiores continuam imitando os ponteiros do relógio. Parece

dizer que, apesar da letargia, o tempo continua passando. E segue fragmentado: a movimentação é em cânone. Cada bailarino executa a sequência de oito tempos iniciando em momentos diferentes, de modo que a visão do todo mostra grande assimetria, porém admirável sincronismo.

A estes oito movimentos entrecortados, Rodrigo Pederneiras chamou de *hai-kais*. José Miguel Wisnik, muitas vezes compositor de trilhas para o Grupo Corpo, escreve no programa de “21”:

A introdução numerológica conduz, no miolo da peça, a uma série de 8 ‘hai-kais’ timbrísticos, homenagens à múltipla singularidade do corpo dos sons. São momentos relativamente estáticos, harmonicamente não-evolutivos, que levam no entanto a uma dança modulante que nasce de dentro da própria repetição como num milagre [...]. (GRUPO CORPO, 1992, p. 16).

Figura 18: Primeiro *hai-kai*



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa *Adobe Premiere*; 6'57")

Figura 19: Segundo *hai-kai* (terceira bailarina da esquerda para a direita, a única em posição diferente)



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Premiere; 7'28'')

Figura 20: Terceiro *hai-kai* (bailarina em segunda posição, com as pernas afastadas)



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Premiere; 7'50'')

Figura 21: Quarto *hai-kai* (primeiro e segundo bailarinos da esquerda para a direita) e quinto *hai-kai* (terceiro e quarto bailarinos da esquerda para a direita)



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Première; 10'07")

Figura 22: Sexto *hai-kai* (quinto bailarino da esquerda para a direita) e oitavo *hai-kai* (terceira bailarina da esquerda para a direita)



Fonte DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Première; 8'30")

Figura 23: Sétimo *hai-kai* (terceira bailarina da esquerda para a direita; em primeiro plano)



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Premiere; 9'20")

Os ponteiros do relógio vão acelerando, acompanhando o andamento da música, e a um momento desaceleram novamente, antes dos 21 golpes de percussão que finalizam a cena, aos 11'41". As batidas

começam em percepção confortável, mas também aceleram-se de forma a quase impossibilitar a constatação dos 21 tempos aí presentes.

9 QUINTA CENA: BORBOLETA E XILOFONE

De 11'45" a 12'35", em 50 compassos musicais, tem-se a passagem de uma personagem marcante em "21": Miriam Pederneiras, irmã do coreógrafo Rodrigo e uma das fundadoras do Grupo Corpo, personifica uma imagem que lembra delicadeza. Costumo chamá-la "borboleta" pela movimentação de braços fluida, contínua e leve, corroborada pelo som produzido pelo xilofone. "[...] Sinfônico realejo, tal como um pulmão sonoro tocado a manivela, que se rebobina, cineticamente [...]", diz NEMER, na página 14 do programa de "21" (GRUPO CORPO, 1992).

Outros significados lhe podem ser atribuídos, a partir da imagem evocada de um realejo: na linguagem coloquial do interior do país, "realejo" refere-se a um indivíduo que "leva repetindo as coisas monotonamente", conversador ou pessoa que não se cansa de falar; ou ainda "pessoa que canta bem", ou "boca" (MICHAELIS,

2000, p. 1778). Os significados encaixam-se perfeitamente nos movimentos descritos pelos braços de Miriam, que parecem “desenrolar” algo a partir da boca ou do tórax, redundando, repetindo-se, “rebobinando-se”. Realejo é também um pássaro trogloditídeo da Amazônia (*cyphorhinus arada*), significado que faria uma sinergia de composição com o pássaro da sétima cena. E, por fim, “realejo”, no nordeste brasileiro, é uma gaita de folha-de-flandres, usada principalmente pelas crianças. Talvez por coincidência, Miriam Pederneiras era, à época, uma das bailarinas de menor porte do elenco do grupo, podendo facilmente representar uma imagem pueril.

Utilizando a boca de cena, a bailarina atravessa o palco em uma movimentação ondular de tronco, com os antebraços em flexão e extensão alternadas. O avançar é algo hesitante, resultado da utilização da mesma perna para avançar à frente. Os pés é que comandam o movimento e vão determinar a redundância do tronco, e este, o fluxo de braços (BOGÉA, 2012). Assim, o avanço no espaço acontece muito timidamente, quase que dividido entre avançar e retroceder. A divisão métrica acontece em quatro frases musicais de 12 tempos e dois tempos finais (12 + 12 + 12 + 12 + 2). A relação que se encontra com o número 21 é a inversão dos Algarismos que compõem o número 12.

Paulo Pederneiras criou uma iluminação singular para a cena, o que lhe confere ainda mais individualidade e sutileza. Um iluminador vestido de preto segue a bailarina durante seu percurso, posicionando-se atrás dela com um “chuveiro” de luz. Um grande aparato é necessário para possibilitar a concepção de iluminação (BOGÉA, 2012).

10 SEXTA CENA: 4 X 7

E Deus criou o mundo em sete dias. Em sete e seus múltiplos a construção cósmica se fez. Nesse ritmo, muito se faz, como parte de uma dialética infinita, dinâmica sucessão de formas. ‘21’ navega deliberadamente por esse arquétipo do homem, desafio e leme. Ordenação subliminar que rege os movimentos do corpo. Geometria tornada gestos. Do Corpo. [...] Heptassilábicas frases musicais (NEMER, 1992, p. 14).

De 12’36” a 13’48”, sete bailarinos participam da cena, que remete a uma disputa, com cada bailarino defendendo seu Algarismo e, por fim, todos defendendo todos. Cada um executa quatro vezes a mesma sequência de movimentos em frases musicais decrescentes de sete tempos a um tempo. Enquanto isto, os outros seis

bailarinos da cena caminham pelo palco. A representação esquemática desta cena seria:

Bailarina 1: 4 x 7

Bailarino 2: 4 x 6

Bailarino 3: 4 x 5

Bailarino 4: 4 x 4

Bailarina 5: 4 x 3

Bailarina 6: 4 x 2

Bailarina 7: 4 x 1

(mais seis bailarinos caminhando).

Todo o grupo (sete bailarinos):

4 x 7

4 x 6

4 x 5

4 x 4

4 x 3

4 x 2

4 x 1.

As caminhadas despojadas, com uma corporalidade orgânica em deslocamento planejado, são um recurso coreográfico frequentemente utilizado por Rodrigo Pederneiras. Quase sempre antecedem vigorosas sequências de movimentos, com transições súbitas da naturalidade da caminhada para o vigor das variações coreográficas. O estado de prontidão corporal exigido nestas transições encontra subsídio no intenso trabalho técnico realizado pelo elenco. Percebem-se aí, com clareza, estruturas do balé clássico na construção coreográfica, mas o trabalho técnico presta-se sobretudo à conformação de um corpo ágil e disponível. Não são apenas extensões de pernas ou giros virtuosos que estão em questão; trata-se, por exemplo, de girar rápida e perfeitamente para transmitir a urgência do movimento, ou de colocar um amplo arabesque para comunicar grandeza. A técnica está a serviço de um significado ou de uma construção de sentido.

Os elementos norteadores da coreografia que aparecem claramente nesta cena são os saltitos (*talonnés*) e as marcadas flexões de punho e coluna cervical.

11 SÉTIMA CENA: 63 / 3 E PÁSSARO

Sete bailarinos divididos em dois grupos (quatro + três) dançam a sétima cena, que se estende de 13'49" a 15'16". O contraste musical é marcante, alternando sons graves em frases de três compassos, com os sons agudos de uma flauta em acordes aparentemente esparsos. "[...] Uma flauta sopra o ar de uma floresta bachiana; percussão ancestral e antiga; cordas estiradas e tambores ritualísticos [...]" Diz NEMER, na página 14 do programa de "21"(GRUPO CORPO, 1992).

Contam-se 63 frases musicais de três tempos cada. Sessenta e três divididos por três são 21. E a flauta entra por sobre os sons graves exatamente na vigésima primeira destas 63 frases. Parece esparsa, casual, mas não é.

Nas frases de três tempos, a marcação forte é instável; muda continuamente, ora estando no primeiro tempo, ora no segundo. Encontra-se aí a síncope, que, em linguagem musical, é definida pela execução de som em um tempo fraco, ou como a parte fraca de um tempo que se prolonga até o tempo forte, ou como a parte forte seguinte de um tempo, criando um deslocamento da acentuação rítmica. A síncope é uma forma de sofisticação rítmica e normalmente antecipa a colocação das notas em relação às batidas do tempo. A música popular é cheia de síncopes que caracterizam principalmente a influência das culturas africana e latina (ADOLFO, 1997). Argus Montenegro, percussionista brasileiro biografado em documentário (ARGUS, 2011, DVD), pondera: "A síncope proporciona a instabilidade do tempo forte e realça o tempo fraco. E dá um suingue desgraçado!".

De fato, na coreografia da sétima cena, em frases de três tempos, percebe-se a sensação de jogo articular, de soltura e até alguma malemolência. O trabalho de pernas suscita um maior encaixe da cabeça do fêmur no acetábulo e flexão do joelho contralateral. A alternância do tempo forte acelera a lateralização das articulações coxofemorais, provocando a oscilação que se chama popularmente de "rebolado". Os movimentos arqueados de membros superiores seguem a sinuosidade provocada na coluna pelos movimentos dos quadris. A "brasilidade" da coreografia "21", portanto, aparece na sétima cena fortemente embasada nos fundamentos musicais, mais do que no apelo étnico. O "rebolado" é necessário para dançar na contagem proposta

por Rodrigo Pederneiras; não é simbólico, mas sim uma contingência da métrica musical (CANÇADO, 2012).

A seguir, nessa mesma cena, ao som de uma trilha unicamente executada em flauta, o bailarino Werner Glik dança um solo que remete a movimentos de um pássaro. Há referência à obra de Heitor Villa-Lobos, que apreciava as combinações inusitadas de instrumentos e a imitação do canto dos pássaros. Os movimentos de quadril e punhos são marcantes, e a contagem musical ligada ao número 21 parece não ter um papel tão nítido neste momento. Três bailarinas (Jacqueline Gimenes, Milene Azze e Paula Bonome) o acompanham na composição da cena, também executando movimentos marcados de quadril e punhos, além de uma evidente circularidade nos braços.

As ilustrações a seguir não são fotografias oficiais do balé “21”, mas foram extraídas do vídeo original através do programa utilizado para edição do vídeo (apêndice A). Optou-se por destacá-las em imagem para uma melhor observação, uma vez que no vídeo as imagens são extremamente dinâmicas e há vários focos de atenção simultâneos.

Figura 24: Destaque aos elementos norteadores da coreografia: quadril (segunda bailarina da esquerda para a direita) e cabeça (bailarino Werner Glik)



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Premiere; 16'16")

Figura 25: Destaque aos elementos norteadores da coreografia: flexões de punhos (bailarino Werner Glik) e movimentos circulares de braços (primeira bailarina da esquerda para a direita)



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Première; 16'02")

Figura 26: Destaque aos elementos norteadores da coreografia: quadris (segunda bailarina da esquerda para a direita e bailarino Werner Glik)



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Première; 16'15")

12 OITAVA CENA: PONTEIROS 20 X 4

Rodrigo Pederneiras soube trazer à tona em alguns momentos, com extraordinário vigor e delicadeza, as configurações numéricas internas à composição. Mas essas relações numéricas mantêm com a dança uma espécie de evidência intermitente, transparência que se mostra e se oculta, feita para se perceber mais como fluxo, como encarnação rítmica, do que, necessariamente, como trama explícita (WISNIK, 1992, p. 16).

Iniciando aos 16'54" do balé, a oitava cena é composta por três grupos de bailarinos formados por quatro, três e quatro integrantes, tendo cada qual a sua ordenação coreográfica a ser repetida. Todos os grupos executam movimentos de braços e antebraços que lembram ponteiros de um relógio. Os grupos diferenciam-se pelas particularidades bem marcadas de cada variação. Quando um grupo está totalmente em pé, com os braços abduzidos e quase entrelaçados sobre a cabeça, outro grupo está em quarta posição *allongée* (em nível médio, quase que ajoelhado, uma perna flexionada e outra estendida para trás), com o tronco flexionado e imóvel. Em seguida, um grupo está perfilado, repetindo os movimentos de ponteiro com os antebraços (como na quarta cena), outro está de frente, em segunda posição e *plié* (pernas abduzidas e joelhos flexionados), com um movimento semelhante a um bater de asas; e um terceiro grupo está agachado e imóvel (figuras 28, 29 e 30). A alternância de três níveis (em pé estendido, em pé com os joelhos flexionados e agachado) e dinâmicas (movendo os braços ou imóvel) destaca e separa o papel de cada grupo na cena.

Figura 27: 4 + 3 + 4:quatro agachados em nível médio, três totalmente em pé, quatro agachados em nível baixo



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Première; 17'08"l)

Figura 28: 4 + 3 + 4: quatro agachados de costas, três em pé de perfil girando os “ponteiros do relógio”, quatro agachados de frente



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Premiere; 17'02”)

Figura 29: 4 + 3 + 4: quatro em pé de costas girando os “ponteiros do relógio”, três com as pernas afastadas abrindo e fechando os braços, quatro agachados em nível médio



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa Adobe Premiere; 17'11”)

Em frases percussionais de quatro tempos, os três grupos deslocam-se da esquerda para a direita do espectador. Totalizam 20 frases de quatro tempos, ao final das quais o grupo de três bailarinos da linha central inicia um movimento segmentado de ponteiros de um relógio que dura 20 tempos. Os demais bailarinos estão parados e no décimo primeiro tempo movimentam-se para assumir a posição da próxima cena, que será outro friso. Todos se perfilam.

Vinte frases de quatro tempos e 20 tique-taques finais, contados e confirmados à exaustão. Falta um para chegar a “21”. O jogo entre os grupos de quatro e o grupo de três bailarinos, circulando ao redor do algarismo central sete, não parece ter peso suficiente para explicar a cena e colocá-la dentro da lógica de “21”. Teria Rodrigo Pederneiras desistido da lógica? Ou se equivocou? Não se ousa cogitá-lo enquanto não chega a próxima cena.

13 NONA CENA: OUTRO FRISO – A UNIDADE QUE FALTAVA

Aos 17’54”, começa um outro friso, explicitando o elemento que faltava na cena anterior. As cenas são, em tudo, complementares; os frisos de Pederneiras geralmente estão posicionados entre cenas de energia cinética alta, andamento acelerado e movimentos vigorosos. Nos frisos, prevalece a lentidão.

No programa original de “21”, Nemer refere-se claramente à nona cena na citação: “[...] Um corpo atravessa em diagonal o espaço, como água de rio [...].” (GRUPO CORPO, 1992, p. 14). Uma bailarina (Carmem Purri) caminha lentamente na cena da direita para a esquerda do espectador; outros 15 bailarinos, vestindo malhas amarelas, caminham lentamente em sentido oposto. Carmem é a única que está de verde; é a unidade que faltava. Ela completa a lógica da oitava cena e, ao mesmo tempo, não é indispensável para a nona cena, na qual o jogo matemático acerca de 21 ocorreria mesmo sem a presença dessa personagem. É uma complementaridade autônoma entre as cenas, cada qual com sua lógica, mas com grande sinergismo, de forma a potencializar seu significado. É como se surgisse a questão: onde está a resposta da incógnita aqui? Está logo adiante, mas atenção: ali, já há outra incógnita.

A frase musical de base tem oito tempos, desafiando novamente o entendimento daquele que procura em “21” a fuga ao convencional. Logo após a

oitava frase de oito tempos, percebe-se uma interrupção da caminhada lenta e contínua. Seguem-se 16 frases musicais, em que o primeiro tempo é substituído por um movimento de “sentar nos quadris”, flexionando os joelhos e permitindo um leve encurvamento da coluna dorsal e flexão lateral cervical, como se o bailarino estivesse “cansado”. O primeiro tempo é substituído por uma inserção, uma “contagem dentro da contagem”, que vai progressivamente ascendendo. A inserção é contada em tempo dobrado, ou seja, tem a metade da duração dos tempos da frase de base. O diagrama da nona cena poderia ser representado da seguinte maneira:

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

(1 2 3 4 5) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19) 2 3 4

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21).

O pulso musical nesta inserção é contínuo, e a melodia não oscila, mantendo-se sempre na mesma nota. Acompanhando a pausa na contagem de base, há também uma pausa no movimento dos bailarinos que vão para a direita; apenas a bailarina de verde continua caminhando lentamente para a esquerda, em oposição. Terminada a pausa, há um movimento de sequenciamento de coluna de baixo para cima, ou da lombo-sacra para a cervical, semelhante ao movimento de onda já presente no primeiro friso. O sequenciamento opõe-se ao “sentar nos quadris”, aparentando um “levantar-se para recomeçar a caminhar”. Entretanto, à medida que a pausa em contagem dobrada aumenta de duração, mais os bailarinos transmitem a sensação de letargia. Poder-se-ia dizer que dançar na contagem suscita no espectador sensações geradas pelo jogo matemático: a contagem descendente da segunda cena (de 21 a um) proporciona a sensação de agitação e urgência; a contagem ascendente da nona cena (de um a 21) produz a sensação de cansaço e letargia. Na segunda cena, a agitação e a urgência da contagem descendente são materializadas no corpo através de saltitos (*talonnés*) e da intensa movimentação de braços e pernas. Na nona cena, o cansaço e a letargia da contagem ascendente são materializados no corpo através da ondulação da coluna e da escassez de movimentos de membros.

É possível perceber a preferência de Rodrigo Pederneiras pelo uso do corpo como ferramenta cinética. O coreógrafo enfatiza não apreciar interpretações faciais exageradas em seus bailarinos (PEDERNEIRAS, 2012). Pelo contrário: agradam-lhe as faces neutras, com o máximo de discurso do corpo e eventualmente alguma reação espontânea da fisionomia, quando suscitada pela própria execução do movimento (isto será bem evidente na décima segunda cena, em que aparecerão muitos sorrisos). Os gestos da cabeça são bastante explorados, mas não dependem da expressão facial para compor a ideia do movimento. A cabeça tem a mesma importância cinética dos outros segmentos do corpo, prescindindo de um valor expressivo diferente deles.

14 DÉCIMA CENA: RITMO INTERNO

Duas bailarinas entram dançando em aparente silêncio até a primeira percussão. Supõe-se, pela lógica do restante da cena, que sua variação dura 21 tempos (ou 42 tempos em contagem desdobrada), mas não é possível garantir, já que na edição de vídeo a iluminação da cena vai abrindo gradualmente. Quando se pode

contar, a variação já está em andamento, fazendo com que se percam alguns movimentos na contagem. Juntam-se a elas uma segunda e, depois, uma terceira dupla e, por fim, um último bailarino. Totalizam sete nesta cena, voltando ao número de base, o argumento de “21”.

Não há melodia, apenas percussão na décima cena. As batidas marcam as divisões entre frases compostas de silêncio. Após a primeira variação, seguem-se 12 tempos de coreografia; uma percussão, mais dez tempos de dança; outra percussão, mais oito tempos de dança, e assim por diante. Um ciclo completo engloba uma frase percussional de 12 tempos, outra de dez, de oito, de seis, de quatro e de dois tempos. Este ciclo é repetido três vezes. De imediato, há uma “ponte”, um ciclo percussional mais curto: uma frase coreográfica de seis tempos, outra de cinco, outra de quatro, outra de três, outra de dois e finalmente de um tempo. Novamente inicia-se o ciclo de 12 a dois. Repete-se o ciclo de seis a um e, por fim, o ciclo de 12 a dois. Um tempo final fecha a contagem de movimentos. O diagrama numérico da décima cena poderia ser assim representado:

(21 tempos em silêncio)

12 10 8 6 4 2

12 10 8 6 4 2

12 10 8 6 4 2

6 5 4 3 2 1

12 10 8 6 4 2

6 5 4 3 2 1

12 10 8 6 4 2.

Os números do ciclo curto somam 21 ($6 + 5 + 4 + 3 + 2 + 1 = 21$) e são exatamente a metade dos que compõem o ciclo longo (12, 10, 8, 6, 4 e 2), que somam 42. Quarenta e duas são também as frases percussionais da cena, somando-se todos os algarismos do diagrama apresentado. E dura 42 tempos desdobrados a variação coreográfica inicial, que é executada em silêncio.

A habilidade coreográfica mais marcante na cena é a capacidade de manter o ritmo, mesmo com grandes pausas entre as marcações percussionais. A ideia de marcação surge da percepção envolvida no tempo de espera entre a ocorrência de um fenômeno e sua respectiva repetição, e num segundo momento, da expectativa de que padrões de repetição se estabeleçam. Identificar e sincronizar movimentos

rítmicos depende em grande parte da capacidade de se estabelecer, através da percepção, uma malha rítmica de fundo (pulso, ou *beat*) à qual esses movimentos rítmicos se sujeitam ou, no mínimo, se referem (SANTOS, 2010). O ritmo interno dos bailarinos é de impressionante regularidade, com grande homogeneidade entre cada bailarino e entre os demais.

O acompanhamento do ritmo parece ser favorecido por ações pendulares de braços e ondulantes de bacia, de modo a criar um fluxo confortável e circular de movimento, entrecortado apenas por flexões de punhos e extensões cervicais. A décima cena estende-se de 21'46" a 24'07".

15 DÉCIMA PRIMEIRA CENA: LISTRAS PASSAM SAMBANDO

Escuta-se o som de um apito, somente um ruído contínuo, com algumas pausas, e segue-se um som agudo que lembra uma sirene ou o apito de um trem de ferro. Aí talvez encontre-se novamente uma referência ao compositor Heitor Villa-Lobos e seu "Trenzinho do Caipira", parte das Bachianas Brasileiras n.º 2.

A cena prolonga-se de 24'08" a 25'35". Apesar da ausência de percussão, o deslocamento do aglomerado de bailarinos, arrastando os pés em pivôs alternados, proverá a sensação de ritmo. Novamente é nítida a percepção de ritmo interno do grupo; os bailarinos parecem ter um marcapasso musical próprio, prescindindo da marcação percussional para pulsarem de forma homogênea. O grupo se desloca da esquerda para a direita da cena, com os quadris acompanhando a rotação dos pés. Ao mesmo tempo, os braços sobem e descem; sobem com os antebraços flexionados e liberando a movimentação do punho, e descem soltando-se totalmente. Associa-se livremente essas posições ao som do trem, chamando-as "pois é" quando os braços descem, e "vá embora" quando sobem (figuras 31 e 32).

Figura 30: “Pois é”



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa *Adobe Premiere*; trecho entre 24'07" e 24'43")

Figura 31: “Vá embora”



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa *Adobe Premiere*; trecho entre 24'07" e 24'43")

A combinação “subir os braços-descer os braços” é executada 20 vezes, e após, um a um dos bailarinos aglomerados muda a movimentação. O padrão entrecortado e vertical torna-se contínuo e horizontal, com os braços desenhando um círculo ao redor do quadril; após cada movimento circular, duas batidas dos punhos na bacia e novo movimento circular ao redor dos quadris, parecendo mesmo que se propõe um destaque à cintura pélvica.

A cena parece funcionar como outro friso, assim como a terceira e a nona cenas. Encontram-se semelhanças com esta última, em que a figura da bailarina de verde corta a cena lentamente em sentido contrário ao grupo. Lá, a figura única compunha com a cena anterior a lógica matemática da obra ($20 + 1$). Aqui, a figura única do malandro completa-se com os 20 ciclos de movimentos aos quais se denomina “pois é” e “vá embora”, chegando também à lógica $20 + 1$. Em ambas as cenas, os bailarinos em destaque são longilíneos, fugindo à média dos biótipos do grupo. À época, os bailarinos (Carmem Purri e Renato Augusto) formavam também um casal fora de cena. Aparece constantemente, na história do Corpo, a valorização do elenco de fundação (ou boa parte dele) como consolidação da dinâmica humanizada e familiar do grupo, mesmo dentro de uma estrutura profissional e de alto nível artístico.

Um holofote é projetado por trás dos bailarinos em direção à boca de cena, onde há uma cortina de corte em tule sobre a qual as sombras são projetadas. Em sentido oposto ao deslocamento do grupo, surge um único bailarino sambando. Usa um macacão listrado, sorri dissimuladamente e joga a cabeça para trás, em atitude de deleite ou deboche (figura 33). “O samba, as listras e o sorriso aludem à figura do malandro carioca, signo de brasilidade já consolidado” (REIS, 2005, p. 107).

Esta é a última cena que utiliza a cortina de corte em tule e a sutil nebulosidade que ela proporciona ao olhar, o que pode ser percebido no contraste com a cena que está por vir, em que a nitidez e a vivacidade de uma explosão de cores marcam a segunda parte de “21”.

Figura 32: Grupo: braços contornando o quadril; “Malandro”: cabeça em atitude de deleite ou deboche



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa *Adobe Premiere*; trecho entre 25'03" e 25'27")

16 DÉCIMA SEGUNDA CENA: TEMA EM 7

Na música composta por Marco Antônio Guimarães para o Grupo Corpo procede-se 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 3 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 morte, de caos e cosmos (WISNIK, 1992, p. 16).

Todo o balé, até então, parece preparar o espectador para o que acontece a partir desta cena. A imagem de “21” perenizada em críticas e obras literárias é a do cenário de *patchwork* de Fernando Velloso e dos bailarinos com as mãos nos quadris (figura 34). O tema em sete consolida a importância do algarismo na construção de “21” e assume sua assimetria como rica fonte de movimentos.

Figura 33: Décima segunda cena: Tema em 7



Fonte: *site* oficial do Grupo Corpo: (www.grupocorpo.com.br)

Os bailarinos entram em cena avançando em linhas diagonais, com o tronco semiflexionado e as mãos sobre os quadris. O passo é muito semelhante ao do xaxado, em que o deslocamento do pé no chão lembra o ruído de uma sandália arrastando. A perna que avança permite a flexão do joelho e ganha o espaço à frente, enquanto o pé de base é sutilmente “puxado” para deslocar-se. A cada flexão do joelho, a cabeça oscila, com uma sutil ênfase da extensão cervical. Um tempo musical é utilizado para subir o joelho, e outro para pisar e avançar. O passo é, portanto, binário, mas executado em uma frase musical de sete tempos. O resultado é uma alternância de ênfase do movimento, mudando também sua percepção e, talvez, seu significado. Quando o tempo um do tema em sete é marcado pelo pé que avança pisando no chão, ou “para baixo”, tem-se a impressão de que os bailarinos se projetam e avançam. Quando o primeiro tempo é marcado pela flexão do joelho, este se aproxima do tronco e a cabeça é “jogada para trás”, parecendo que os bailarinos se

encolhem. A imagem é a de que a planta dos pés está “queimando”, ou de uma retirada. Silenciando-se o vídeo para análise, percebe-se que a coreografia é uma sucessão de movimentos exatamente iguais; surpreende como a música, em seu tema assimétrico, pode configurar uma interpretação visual completamente diversa dos movimentos, a cada sete tempos. A execução cinética e a interpretação artística servem-se completamente do jogo matemático de “21” para produzir sentido. O diagrama de representação dos passos executados entre 25’39” e 26’15”, e suas respectivas percepções interpretativas poderiam ser assim representadas:

1 2 3 4 5 6 7
 ▼ ▲ ▼ ▲ ▼ ▲ ▼

(marcação “para baixo” nos tempos ímpares; “avançar”, “pisar”).

1 2 3 4 5 6 7
 ▲ ▼ ▲ ▼ ▲ ▼ ▲

(marcação “para cima” nos tempos ímpares; “encolher-se”, “tirar o pé”, “retirar-se”).

Pouco a pouco, duplas ou bailarinos sozinhos desenvolvem outra sequência de movimentos em 14 tempos, retornando ao passo anteriormente descrito. Outras duplas começam suas sequências, até que nenhum bailarino conserve o passo inicial, e percebe-se um caleidoscópio coreográfico. As sequências são plenas dos elementos norteadores destacados em “21”: movimentos de quadril e pelve (anteversão, retroversão, circundução), cabeça (extensão, flexão anterior e lateral da coluna cervical), movimentos circulares de braços e flexões vigorosas de punhos. A cena torna-se uma grande diversão, uma brincadeira.

José Alberto Nemer, no programa do balé, refere-se a esta cena:

Mãos na cintura a celebrar a festa. Mães-de-todos-os-santos do prazer e da dança: caxambu, jongo, cateretê, catambá; batuquinho, capim d’angola, caxinlelê, sabiá; mutirão, amassa-barro, bambuê, chega-prá-cá; valsa, modinha, lundu, Araxá; catitu, calango, arroz-doce, criolalá; ciranda, quadrilha, gabirola, dó-ré-mi-fá; catopé, catopezinho, marujada, é-prá-casa. Da contradança emerge outra ordem. Os gestos apontam o tempo. Cronômetros do Corpo (GRUPO CORPO, 1992, p. 14).

Encontram-se, nesta descrição, vários elementos presentes na composição coreográfica do “Tema em 7”. Nemer menciona diversas danças populares e alguns instrumentos utilizados para executá-las. Várias delas estão relacionadas ao catolicismo afro-brasileiro. O jongo, dança folclórica do Espírito Santo, é chamada em Minas Gerais de “caxambu”, “batuque”, “tambor” ou “catambá”; de origem africana, é caracterizada por “umbigadas” e vista como uma das precursoras do samba. “Caxambu” é também o nome do principal instrumento de percussão tocado na dança, que é brincada deslizando-se de forma alternada para frente o pé esquerdo e o pé direito. Ao final de cada passo, dá-se um pequeno pulo, e ao aproximar o pé que está atrás, os dançarinos estão diante das mulheres que dançam e giram o corpo (CORTÊS, 2000, p. 149). Há movimentos de grande semelhança nessa cena de “21”.

O parágrafo em que Nemer lista vários ensaios folclóricos brasileiros ilustra o caráter vibrante e quase lúdico da coreografia. O cateretê, uma dança “caipira paulista”, é de origem ameríndia e tocada por violas. “Batuquinho”, “capim d’angola”, “caxinguelê”, “sabiá”, “mutirão”, “amassa-barro”, “bambuê”, “chega-prá-cá”, “valsa”, “modinha”, “lundu”, “araxá”, “catitu”, “calango”, “arroz-doce”, “criolalá”, “ciranda”, “quadrilha”, “gabirola”, “dó-ré-mi-fá”, “catopê”, “catopezinho”, “marujada” e “é-prá-casa” referem-se a tradições brasileiras, compreendendo “histórias, modinhas, sabenças, danças e recreações” (REZENDE, 1968, p. 203).

Rodrigo Pederneiras afirma não haver, de sua parte, uma pesquisa sistemática ou estruturada de elementos folclóricos, nem na teoria, nem na prática da sala de ensaio (REIS, 2005; PEDERNEIRAS, 2012). Tampouco há uma preocupação em que estes elementos apareçam de forma obrigatória ou absolutamente fiel ao legado popular. Ainda que as tradições tenham um valor significativo no peso da obra, “21” não se rende à aplicação crua e direta destes movimentos. Em lugar disto, engloba-os e transforma-os, lidos pelo intelecto e pelos corpos de Rodrigo Pederneiras e seus bailarinos.

Reportemo-nos, novamente, ao final do “Tema em 7”. Após o início do relógio, até a próxima cena, 35 temas de sete tempos são executados pelos 14 bailarinos em cena. A brincadeira vai arrefecendo, os deslocamentos vão cessando, até que um fluxo mais lento de braços sincrônicos se assemelhe ao tique-taque de um relógio. Surgem novamente os *hai-kais*, antes de um frenético girar dos ponteiros do relógio. Anuncia-se a tensão dos *pas-de-deux* a seguir.

17 DÉCIMA TERCEIRA CENA: *PAS-DE-DEUX*

“Liturgia tribal. Solidário culto contemporâneo. *Pas-de-deux* de atabaques. Movimentos que se sucedem indefinidamente. Criar e recriar o rito de dançar. Com o Corpo.” (NEMER, 1992, p. 14)

Aparecem, pela primeira vez em “21”, os duos de casais. Rodrigo Pederneiras tem grande apreço por coreografar duetos e desenvolve as sequências de movimentos quase que totalmente nos corpos dos bailarinos envolvidos na peça (PEDERNEIRAS, 2012; CANÇADO, 2012).

Paula Bonome e Rui Moreira dançam o primeiro *pas-de-deux* da cena, e Jacqueline Gimenes e Rodrigo Silva, o segundo. O primeiro casal desenvolve sua movimentação em frases musicais de um, dois, três e quatro tempos, dinamicamente alternadas, ao som da percussão executada por um instrumento que lembra um triângulo. O grupo que divide a cena ao fundo, composto por sete bailarinas, está dançando sobre um som contínuo entrecortado por acordes, que chamarei de “corda”, por semelhança onomatopeica. Ao som contínuo, tremulam os joelhos; ao som da “corda”, levantam os braços. Ao final da movimentação de Paula e Rui, invertem-se as posições: o grupo está em destaque, executando também uma sequência coreográfica em frases alternadas de um a quatro tempos de duração, marcadas pela percussão. Paula e Rui compõem a cena, tremulando os joelhos e elevando os braços ao som da “corda”.

No segundo *pas-de-deux*, o casal progride em contagem decrescente de 11 a um, e neste momento da trilha, além de percussão, há outro instrumento mais agudo que se assemelha a uma gaita, que chamarei de “mola”. Desenvolvem alavancas de portagem que estarão presentes em muitos outros duos de Pederneiras em balés subsequentes, explorados em todas as suas variações. Jacqueline e Rodrigo são acompanhados por cinco bailarinos, divididos em dois pequenos grupos, que compõem a cena: dois homens, um casal (o do primeiro *pas-de-deux*), mais uma mulher. Estes dois subgrupos alternam-se, um dançando ao som da percussão, e outro, ao som da “mola”. Os grupos de bailarinos funcionam como uma orquestra, cada qual privilegiando um timbre, cada qual se movendo ao som de um instrumento. O casal em evidência na cena dança todos os instrumentos. A sensibilidade e a diferenciação auditiva do coreógrafo, assim como de seus bailarinos intérpretes, ficam evidentes.

O esquema desta cena poderia ser assim representado:

- primeiro *pas-de-deux*: frases de um, dois, três ou quatro tempos:
 - no primeiro momento, casal na **percussão**/grupo de sete bailarinas na “corda”, e
 - no segundo momento, casal na “corda”/grupo de sete bailarinas na **percussão**; e
- segundo *pas-de-deux*: frases decrescentes de 11 a um:
 - um casal + dois bailarinos + um casal e uma bailarina = $2 + 2 + 2 + 1 = 7$;
 - um casal: “mola” + percussão;
 - dois bailarinos: percussão; e
 - um casal e uma bailarina: “mola”.

18 DÉCIMA QUARTA CENA: TENSÃO FINAL

Ainda que emendado na cena anterior, diferencia-se aos 37'01” o início da cena final. Cinco bailarinos tremulam os joelhos, marcando uma tensão de fundo praticamente inaudível, mas perceptível. O restante do grupo aproxima-se, avançando de costas, em diagonal, com um movimento que lembra um arrastar-se. A contagem da frase toma sete tempos, mas não são realizados movimentos em todos eles. As pausas parecem produzir tensão e expectativa. O diagrama de contagem deste fragmento poderia ser assim representada:

1_(2) _ 3 _ 4 _ 5 - 6 _(7)

ou

1 (pausa) 3 (tempo) 4 (tempo) 5 (contratempo) 6 (pausa)

sinalizada pelos movimentos dos seguintes segmentos corporais:

pé _ _ pé _ pé _ pé ombro-cabeça_ _

Esta frase, tanto percussional quanto coreográfica, é repetida oito vezes com a mesma disposição cênica de bailarinos. A seguir, inicia-se uma multiplicidade de interpretações métricas e dinâmicas de movimento, em aparente desordem. A contagem mantém o ritmo, mas acelera progressivamente seu andamento em mais

17 frases de sete tempos. Solos, duos e trios se formam e se desmancham em grande velocidade e variedade de combinações. Um caleidoscópio coreográfico se apresenta, e um som que se assemelha a uma buzina ou sirene confere à cena uma sensação de urgência e inquietude.

Após as 17 frases, todos os bailarinos estão voltados para a diagonal traseira, à esquerda da cena; cabisbaixos, saltitam tremulantes. Aparentam expectativa. Começam a ouvir-se pancadas, como golpes ou batidas; as bailarinas correm em diversas direções e alternadamente, a cada batida, atiram-se transversalmente nos bailarinos. Encolhidas, com os joelhos flexionados e a coluna globalmente curvada, aderem-se aos parceiros como se tivessem ventosas, e eles as recebem e giram. Soltam-nas, e elas correm para grudar-se em outros parceiros. As batidas aceleram; os bailarinos alinham-se quase que repentinamente no fundo da cena e recebem um último salto das bailarinas. São sete casais: sete bailarinos, com suas “ventosas” grudadas ao abdome. “Formas acasaladas no espaço. Forquilhas de corpos. Muralha sensível na linha do horizonte do Corpo.” Assim NEMER se refere à cena no programa original (GRUPO CORPO, 1992, p. 14).

A última batida é forte, seca, tem impacto. Foram 20 batidas. Conto novamente; devem ser 21, penso. Conto novamente, e exaustivamente; procuro outras contagens, outros elementos soltos, procuro a resposta no número de bailarinos, de instrumentos; procuro soluções e respostas já encontradas em outras cenas. Não as encontro. “21” termina com 20 batidas. Já não ousa questionar a legitimidade dos jogos matemáticos de 21 nesta obra. Creio totalmente no quanto estes salteios numéricos foram capazes de inspirar movimentos, mas não encontro a unidade que falta. Talvez a última batida seja o eco que ainda está em quem vê, vinte e um anos após.

19 “21” DESVENDADO

Após a decepção inicial de não ter encontrado a mais esperada contagem de 21, permiti-me algum distanciamento desta análise, pelo tempo necessário à formatação e outras providências. Neste período, como num processo criativo, encontrava coincidências cotidianas envolvendo o número 21, e estas coincidências abriram novas vias de compreensão. Retornando ao trecho que chamei de décima quarta cena, agora parecia-me haver uma outra contagem musical possível, e cheguei a experimentar algum constrangimento por não tê-la percebido antes.

Retomemos este segmento: após a sequência caleidoscópica de solos, duos e trios, onde a música é caótica, segue-se um trecho musical onde os bailarinos saltitam, e a música remete a um “tremular”. Nesta “tremulação”, que persiste até o final, é que são intercaladas as batidas, as que supostamente deveriam ser 21. Fica claro, então, que a transição do caos para a tremulação já deve ser considerada um início de contagem, que somada às 20 batidas subsequentes, totaliza 21. A transição musical não é marcada por uma batida, mas delimita um primeiro trecho, finalizado pela primeira batida. O instrumento de percussão que, neste momento, é o único que se ouve ao fundo da trilha, executa 21 rápidas tremulações, marcadas por uma batida ao final. Em seguida, 20 tremulações, e uma batida ao final; 19 tremulações, e uma batida ao final; e assim por diante. Serão 21 trechos de tremulações percussivas que decrescem de 21 a 1, culminando na imagem final, onde as bailarinas se lançam transversalmente nos bailarinos, dispostos em linha ao fundo do palco.

Portanto, o que se refere a 21, neste ápice do balé, são os **intervalos** entre as **batidas**, e não as batidas em si. O diagrama deste trecho seria:

1_2_3_4_5_6_7_8_9_10_11_12_13_14_15_16_17_18_19_20_21

(onde o algarismo 1 representa a **transição** do caos coreográfico e o início do primeiro trecho de tremulações; o símbolo _ representa cada trecho de tremulações, que decrescem de 21 a 1. Os algarismos que entremeiam o símbolo _ representam, a partir do 2, as batidas).

O desvendamento da contagem desta cena encontrava-se em considerar a transição rítmica como uma primeira contagem, e não considerar apenas as batidas. São 21 intervalos, e não 21 batidas.

Encontrando este desvendamento, são inevitáveis algumas metáforas sobre a contagem da última cena: “21” foi um marco de **transição** na história do Grupo Corpo. Não são as **batidas**, ou divisões, o que caracterizam uma história, mas sim o que acontece entre elas: os **intervalos**.

20 FIGURINOS, ILUMINAÇÃO E CENÁRIO

A leitura final de um espetáculo cênico, sobretudo de um espetáculo de dança, é dada pelo seu acabamento visual. Nas apresentações do Grupo Corpo, cenários, figurinos e luz parecem ter sido criados por uma única pessoa: os artífices Freusa Zechmeister, Fernando Velloso e Paulo Pederneiras. Unidade inevitável [...]. (HAHN, 1992, p. 20).

Na criação em dança, o artista conta com técnicas e processos criativos que aderem à coreografia, interferindo ou complementando a obra e contribuindo para o resultado estético final. Os elementos cênicos, como figurino, cenário, iluminação e trilha sonora compõem um espetáculo, reforçando a comunicação da obra com seu público. Há uma visão integradora, e esses elementos funcionam como adjuvantes para a criação e o entendimento da coreografia. Dessa forma, ao analisar um espetáculo, o pesquisador se depara com uma abrangência e uma multiplicidade de linguagens que, por fazer parte da obra, deverão ser reconhecidas como recursos formais e estilísticos que corroboram sentidos para ela (REIS, 2005).

No espetáculo “21”, é valorizada a unidade alcançada na visão estética, produto do trabalho conjunto da figurinista Freusa Zechmeister, do cenógrafo e artista plástico Fernando Velloso e do diretor geral e iluminador Paulo Pederneiras. Além de visões estéticas semelhantes, os três artistas partilham uma história profissional ligada ao Grupo Corpo, prolongada até a atualidade em inúmeros espetáculos. A forma de trabalhar é constante, por capilaridade, e não como projeto isolado imposto por cronogramas. Há contato frequente entre eles e com o elenco, trocas de opiniões e tempo para sedimentação de ideias. Depurando intenções e buscando o essencial das propostas de cada um, surge um resultado que não se limita à soma de três trabalhos justapostos; “escapam do risco da artificialidade, do excesso ou da impropriedade; o resultado visual final se torna, pois, um trabalho único” (HAHN, 1992, p. 20).

O figurino cumpre vários papéis importantes: estabelece um diálogo entre público e artista, reforçando uma identidade; facilita a “leitura” da obra, e, no caso de “21”, oferece conexões entre a primeira e a segunda partes do balé. Juntamente com os gestuais executados pelos bailarinos, o figurino vem, sobretudo, reforçar significados para os gestuais, pois representa um forte componente na construção do espetáculo: “além de vestir, é um elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar

o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado” (REIS, 2005, p. 108).

Os figurinos de Freusa Zechmeister são parte importante da leitura coreográfica. “É ela quem enfatiza, sublinha ou não o desenho dos bailarinos em cena. Em “21”, as malhas surgem uniformes – figuras criando massas, volumes, sem qualquer distinção individual” (HAHN, 1992, p. 20). Freusa idealizou um sistema de fechamento de malhas que as deixam mais colantes ao corpo: os bailarinos vestem-nas por aberturas nos ombros, fechadas por velcro. Não há marcas de zíperes, fechos ou botões, sutil detalhe que qualifica toda a percepção de um corpo que será imerso nos mais variados esquemas de iluminação cênica, totalmente despojado em seu contorno original. Nenhum volume, estruturação ou modificação da forma original; o figurino de “21” é quase uma pele.

Na primeira cena de “21”, os bailarinos são apresentados com uma malha colante de cor amarela, variável de acordo com a incidência da luz. Ao mesmo tempo em que a monocromia contribui para a neutralidade proposta na primeira metade da obra, permite a valorização das curvas corporais como um todo. O ato de assumir o corpo brasileiro é, como ícone, de fundamental importância para a construção da ideia de brasilidade na identidade do Grupo Corpo.

Ao referir “corpo brasileiro”, tal como nomeado no senso comum, reporto-me a propostas conceituais já constantes no estudo da biotipologia do brasileiro (GOMES, 2012) e do antropólogo Gilberto Freyre, citado por Goldenberg (2006, p. 94): “cintura fina, ‘ancas’ grandes, peitos pequenos”. Algumas bailarinas do elenco de “21”, embora fisicamente vigorosas e atléticas, ficam longe do biótipo da dança clássica, e generosos volumes corporais sobre quadris e coxas podem ser percebidos. O figurino amplifica esta percepção e, na primeira parte, dá a impressão ao espectador de que a intenção é precisamente esta. Na segunda parte, com a intensificação dos movimentos de quadris e a substituição de malhas amarelas por outras com grandes estampados florais (que magnificam ainda mais a figura dos bailarinos), o espectador tem a absoluta convicção de que está sendo convidado a valorizar o “corpo brasileiro”.

Figura 36: Jacqueline Gimenes, na segunda parte de “21”, em movimentação característica do “Tema em 7”, evidente magnificação dos quadris



Fonte: DVD, 1992 (imagem obtida a partir do vídeo original através do programa *Adobe Premiere*; 30'48")

No primeiro momento de “21” não existe cenário, e a própria iluminação encarrega-se de produzir os efeitos que se visualizam no palco. A tonalidade da luz é mais sombria, por vezes ousando contrastes: ou a luz é muito pouca, ou é muito forte. Na cena inicial de “21”, com 14 bailarinos, há um jogo de iluminação que vem clareando lenta e gradativamente pela lateral do palco. A luz branca, concepção de Paulo Pederneiras, é uma constante em todo o espetáculo. Aos poucos são apresentados os corpos dos bailarinos, com os pés fixos no chão, executando uma movimentação pendular para a frente e para trás. Nesse momento, há penumbra e silêncio total.

O segundo momento entra com um cenário impactante, que quebra a sobriedade de momentos anteriores e propõe festa, brincadeira, diversão por mover-se. Seguindo a lógica da partitura de Marco Antônio Guimarães, assim como a de Rodrigo Pederneiras, o cenógrafo Fernando Velloso cria uma tela para o pano de fundo do palco de dez metros de altura por 18 metros de comprimento, reproduzindo uma estampa gigantesca que lembra um *patchwork*. É pintada a mão, com diversas estampas florais e desenhos geométricos, conforme sugerem a trilha e o jogo espacial da coreografia. As cores são de uma vivacidade intensa, aumentada, ainda, com o projeto de iluminação. Vermelho, laranja, amarelo, azul, verde, roxo, lilás, rosa e vários entretons carregam a representação de um país tropical. Segundo Hahn (GRUPO

CORPO, 1992, p. 20), Fernando Velloso tem buscado o uso de materiais que remetem à ideia do original, “sem, entretanto, tocar no pitoresco, no exótico ou no folclórico”.

O jogo de desenhos florais e geometrias permite interpretações diversas; lembram vestidos de chita e colchas de retalhos produzidas nas fazendas do interior de Minas Gerais (REIS, 2005). Ao mesmo tempo, a geometria e as cores vivas do cenário dão um tratamento contemporâneo às alusões da cultura interiorana brasileira, festas, danças, cores e brincadeiras, sem, contudo, explicitar a intenção das interpretações.

Paulo Pederneiras encaminha o consenso entre os três, zelando por sua adequação à coreografia e à música. É dele o olhar que decide sobre o resultado final. Ao juntar a função de iluminador à de diretor, torna-se também o responsável pela justeza conceitual de cada um dos espetáculos do Grupo Corpo (HAHN, 1992).

21 MODUS OPERANDI

Como se conquista um movimento? Num paciente exercício estendido pelo tempo, com ambição de ‘neutralizar’ o que é artifício da construção. [...] Com suas coreografias, Rodrigo Pederneiras escreve a certidão de nascimento da Natureza como obra de arte. Nos aponta, como Merleau-Ponty, a impossibilidade de descrever algo como mero espectador. Pois que seu fazer coreográfico pressupõe a possibilidade de tornar coletivo um processo de comunicação entre ser e devir (KATZ, 1992, p. 8-9).

A eleição do balé “21” como marco de um ciclo na trajetória da companhia aconteceu muito mais pelo julgamento *a posteriori* de autores e críticos de dança da época (1992) do que por uma definição antecipada no processo criador. Embora agora, em entrevista, Rodrigo Pederneiras transmita esta ideia como consolidada, fornece um relato puro do desenvolvimento de seus processos coreográficos na época que leva ao entendimento de um avanço natural. “21” foi criado para ser o primeiro de muitos balés com trilha sonora especialmente composta, e foi, de fato, um marco para o coreógrafo, explicitamente afeito à música como inspiração. Entretanto, o que resultaria disto em termos de movimentação foi algo inusitado até mesmo para o elenco.

O momento exato da criação se perde no relato de Rodrigo Pederneiras. Absolutamente claro e coerente quanto ao uso da trilha sonora como ponto de partida, ele coloca como operação seguinte a escolha da ocupação dos espaços. Decide

quantos bailarinos entrarão a cada cena, quando sairão – se sairão –, se os grupos se misturarão e em que direção devem mover-se. O desenho arquitetural do balé é levado pronto à sala de ensaio e preparado após ouvir a trilha “tantas vezes que comece a tornar-se impossível escutá-la por prazer” (PEDERNEIRAS, 2012).

Daí ao passo seguinte – colocar na música os movimentos desejados – há uma lacuna que nem mesmo Rodrigo Pederneiras consegue explicitar, deixando pressupor que lhe parece bastante óbvio o que deseja compor, muito mais do que a vontade de guardar algum sigilo sobre seu processo coreográfico. As frases de movimentos, segundo ele, não chegam prontas à sala de ensaio. É lá mesmo que elas nascem, a partir do seu próprio corpo, e são repetidas pelos bailarinos, com a execução acrescida de fluxos e elementos individuais. Ao ser indagado sobre esse processo, Pederneiras levanta-se da cadeira e mostra como se move, de forma bastante enfática, e acrescenta em tom jocoso: “É, é assim que eu faço, vou fazer assim até que eu aguentar...”.

Apesar de já ter criado para companhias nacionais e estrangeiras, criar para o Corpo continua sendo seu principal interesse. “O Corpo hoje tem uma linguagem própria, o que é difícil de alcançar.” O que não significa maior facilidade, pelo contrário: “Posso errar mil vezes na montagem, até encontrar o que quero. Algo que no trabalho com outras companhias simplesmente não é possível, pelas pressões de tempo”. Criação é angústia, quase por definição; mas o apoio das assistentes de coreografia, Carmem Purri e Miriam Pederneiras, minimiza o esforço de ver a dança nascendo aos poucos em cena. Os bailarinos do Corpo aprendem com elas o que é o movimento imaginado por Rodrigo e durante a montagem são como instrumentos afinados, prontos para tocar (GRUPO CORPO, *site* oficial, 2 nov. 2013).

Rastros de “21”

Um lento processo de amadurecimento artístico ocorreu a partir da estabilização administrativa e financeira do grupo. Os primeiros trabalhos de Rodrigo Pederneiras já se lançavam a uma experiência criadora singular não de forma intencional, mas como resultado do período de formação do coreógrafo (ele próprio bailarino, anteriormente), que transitava entre a linguagem clássica e a técnica moderna de Martha Graham. Como descreve o próprio Pederneiras, um extenso

exercício coreográfico em diversos grupos, circunstâncias e eventos teve lugar no final da década de 1970 e nos anos 1980 (REIS, 2008).

Historicamente, no repertório criado por Rodrigo Pederneiras para o Grupo Corpo, o primeiro grande sucesso foi “Prelúdios” (1985), com música de Chopin, em que a capacidade de traduzir visualmente uma partitura aparece de forma marcante. As coreografias seguintes – “Bachiana” e “Carlos Gomes Sonata” (1986), “Canções”, “Duo” e “Pas Du Pont” (1987), “Schumann Ballet”, “Rapsódia” e “Uakti” (1988) – acentuam a maneira característica de Rodrigo construir um desenho espacial. Até este ponto, a base clássica vinha sendo quebrada aos poucos por movimentos das danças populares e de rua, trazendo ao palco o que é visto pelas plateias leigas e críticas como “a maneira particular do brasileiro se mover”, ainda que não fosse meramente uma “folclorização” (REIS, 2005, p. 65).

As montagens anteriores da companhia já permitiam perceber um germe da forma de expressão cinética do coreógrafo Rodrigo Pederneiras. Seria de certa ingenuidade acreditar que a explosão de movimentos fortes e definidos de “21” se configurasse apenas ante o momento de coreografá-lo e não estivesse latente desde anos antes nas intenções do coreógrafo. Diz Helena Katz no primeiro texto do programa de “21”:

Quem segue a trilha armada por ‘Canções’ (1987), com as quatro últimas canções de Richard Strauss, ‘Missa do Orfanato’ (1989, com a *Waisenhausmesse* K. 139, de Mozart), ‘A Criação’ (1990, com *Die Schopfung*, de Haydn), ‘Variações Enigma’ (1991, com a música homônima de Elgar) e ‘21’ (1992, com a trilha de mesmo nome, composta pelo UAKTI), percebe uma evolução por processos de auto-organização. Cada uma destas obras é, ao mesmo tempo, fundante de uma etapa nova e síntese das anteriores. Unidades que se definem pelo devir. Que nascem grávidas das suas descontinuidades. Sem o conforto das trajetórias perpétuas de causa-efeito, o Grupo Corpo pratica a complementaridade de saberes (KATZ, 1992, p. 10).

O espetáculo “21”, inaugurando uma nova fase na dança do Grupo Corpo, propõe uma gama de movimentos muito característicos desta obra; já foi qualificada como “projeto” e até bastante criticada, por ser repetida de forma muito identificável em várias obras do Corpo (“Nazareth”, 1993; “Parabelo”, 1997, e “Benguelê”, 1998). Entretanto, a forma de coreografar de Rodrigo Pederneiras aparece sempre exata no contexto das novas criações, de maneira a legitimar a repetição por parte de seu criador. Rodrigo relata que, ao eleger um movimento, desdobra-o em todas as suas possibilidades de inícios, terminações, dinâmicas, posições e tantas outras valências de variabilidade quanto lhe possam ocorrer; e esgota o movimento em subsequentes

coreografias, até que lhe seja suficiente explorá-lo, e então eleja outros movimentos para dissecar.

Este processo está exemplificado na terceira parte do apêndice A (vídeo editado), em que são destacados três fragmentos de rastros na visão de transformação do movimento:

- deslocamento em diagonal com passo “arrastado”: compara-se o início da décima quarta cena de “21” (balé de 1992), em que o grupo entra de costas para o público (em diagonal para o ponto seis), com pequenos *talonnés* em segunda posição (pernas afastadas, pequenos saltitos sobre ambas, deslocando-se), com a entrada de uma das cenas de “Nazareth”. Neste balé, de 1993, o passo de “21” mantém a segunda posição e a diagonal, porém o grupo está dividido em dois, entrando de ambos os lados; e o deslocamento se dá por alternância de peso entre um pé e outro, e não se arrastando sobre os dois. O deslocamento promove um efeito visual bastante semelhante, permitindo correlacionar ambas as cenas como a continuidade de um movimento, na progressão de seu estudo;
- pés em dorsiflexão e movimentos de “pedalada”: nas sequências destacadas no vídeo, com fragmentos do “Tema em 7” de “21” e da segunda cena de “Parabelo” (balé de 1997), percebe-se a frequente quebra da linha de extensão de pernas, utilizando largamente o pé em dorsiflexão (ou, como chama o jargão de dança, “pé flexionado”). Também percebem-se muitas variações de movimentos circulares de pernas no sentido sagital para frente, para trás, a partir do quadril ou do joelho. Remete ao ato de “pedalar”, e quando executado para trás com anteversão da pelve, o movimento produz uma imagem de “empurrar com o quadril”; e
- dorsos curvados e sequenciamento da coluna: compara-se a posição dos bailarinos nas terceiras cenas de “21” e “Benguelê” (balé de 1998). Em 1992, perfilados, os bailarinos encurvam globalmente a coluna e muito lentamente desfazem esta curvatura, em sequência, no sentido caudal-cranial. Estendida a coluna, num espasmo (como um “soco no estômago”), reassumem a “corcunda”. Em 1998, percebe-se idêntico posicionamento, porém agora em um movimento mais ágil e com diferentes terminações: com as pernas afastadas e o tronco hiperestendido, ou ainda sobre uma

perna só, enquanto a outra faz um movimento circular para fora (*rond de jambe em l'air*), e o tronco está hiperestendido.

Parece clara a eleição de uma arquitetura para os balés de Rodrigo Pederneiras. A estrutura já se insinuava em balés anteriores, como “Missa do Orfanato” (1989) e “Variações Enigma” (1991), mas consolida-se de tal forma a partir de “21” que se torna possível quase adivinhar que tipo de cena virá a seguir: o andamento musical, o número de bailarinos em cena, sua disposição, etc.

Ao ser indagado sobre “fases” em sua produção, o coreógrafo Rodrigo Pederneiras menciona a primeira delas, em que ele próprio dançava e ainda não coreografava, mas que evidentemente se constituiu em base para conhecer outros coreógrafos e adquirir referenciais. Posteriormente, destaca uma segunda fase, em que coreografa com música erudita. Ele próprio pontua uma grande alteração em seus procedimentos ao começar a criar sobre trilhas especialmente compostas, que qualifica como uma terceira e definitiva fase. E menciona ainda “inserções” de trilhas musicais “irresistíveis”, porque, embora já prontas e não compostas especialmente, prestaram-se totalmente ao seu desejo criativo. Situam-se aí “Bach” (1996) e “Lecuona” (2004).

Em análise retrospectiva, vinte e um anos após “21”, proponho a diferenciação de outras “fases” no trabalho de Rodrigo Pederneiras e do Grupo Corpo, quais sejam: 1) uma primeira fase, anterior a “21”, coreografando sobre trilhas eruditas e qualificada pelo próprio Rodrigo como “preparatória”, o que vem ao encontro da observação de que os balés daquela época saíram do repertório da companhia; 2) uma segunda fase, chamada “brasileira”, inaugurada por “21” (1992) e seguida por “Nazareth” (1993), “Parabelo” (1997), “Benguelê” (1998) e “Santagustin” (2002); 3) uma terceira fase, já com familiaridade sobre trilhas compostas (interferindo significativamente no processo de composição junto ao músico convidado), em que predominam as temáticas urbanas. Estão aí incluídos os balés “O Corpo” (2000), “Onqotô” (2005), “Breu” (2007) e “Ímã” (2009); e 4) o balé “Sem Mim” (2011), que parece inaugurar uma nova fase, em que há um retorno a temas regionais (lamento medieval), a consolidação de uma linguagem coreográfica envolvendo autocitações contundentes e perceptíveis mudanças estéticas (movimentação e projeto de iluminação). A inclusão de trechos de Bach ao final da composição “Alvorada Lundu”, de José Miguel Wisnik, para a trilha de “Sem Mim” evocou a citação de um fragmento da coreografia de “Bach” de forma

“irresistível”, segundo o coreógrafo. No que concerne à influência e ao gestual de “21”, identifica-se em “Sem Mim” nítida referência à movimentação de braços e quadris.

Figura 37: Arquitetura coreográfica

“21” (14 cenas)	Característica cênica destacada e perspectiva de recepção	“Benguelê” (dez cenas)
1. ^a cena	Início lento em grupo. Sensação de imersão e de reter a atenção do espectador; concentração.	1. ^a cena
2. ^a cena	Várias coreografias simultâneas em andamento de moderado a acelerado, em grupo. “Susto” ou “choque”, em contraste com a primeira cena.	2. ^a cena
3. ^a cena	Friso lento: deslocamento linear constante, em grupo, com uma característica física destacada (neste exemplo, os dorsos curvados em ambos os balés). A repetição leva a um estado de contemplação ou “transe”.	3. ^a cena
4. ^a cena	Cena de grupo, andamento algo mais acelerado que a cena anterior; movimentos rítmicos, cíclicos e pendulares. Neste exemplo, os ponteiros do relógio em “21” e as pernas em pêndulo em “Benguelê”.	5. ^a cena
5. ^a cena	Solo, destaque a um determinado integrante do elenco sozinho em cena (há solos em outras cenas, mas quase sempre com a presença de outros bailarinos executando sequências diversas). Aqui, a referência visual é unifocal; um bailarino domina a cena. Neste exemplo, a “borboleta” em “21” e o “mulato” em “Benguelê” (solo sempre executado, em subsequentes elencos deste balé, por um bailarino mulato).	8. ^a cena
7. ^a cena	Desenvolvimento coreográfico fracionado: coreografias de solos, duos, trios e quartetos, em andamento de moderado a rápido. “Pássaro” em “21” e “Duos saltitantes” em “Benguelê”.	4. ^a cena
9. ^a cena	Outro friso lento: espectador é levado novamente à introspecção e à concentração. Neste exemplo, em ambos os balés, a sequência de deslocamento dos bailarinos contempla uma posição exatamente igual: apoio unipodálico e curvamento da coluna (“sentar nos quadris”).	7. ^a cena
12. ^a cena	Exuberância visual; “explosão” de cor e luz. Neste exemplo, em “21” aparece o cenário de patchwork; em “Benguelê”, desvela-se o painel listrado. A iluminação, abrindo gradualmente, é idêntica.	10. ^a cena
13. ^a cena	<i>Pas-de-deux</i> . Há vários duos espalhados pelos balés de Rodrigo Pederneiras, mas geralmente há um casal de destaque em alguma cena na segunda metade dos balés. As portagens costumam ter grande emaranhado de braços, sendo respeitada a organicidade das alavancas de maior vantagem biomecânica. Não se “disfarça” ou “glamuriza” a posição de portagem; ela serve à dinâmica do movimento, e não necessariamente às suas linhas.	9. ^a cena
14. ^a cena	Final. Ápice de energia cinética; muitos bailarinos em cena, mas não necessariamente permanecem todos até o final. O último instante quase sempre é impactante e termina em pose; raramente Rodrigo Pederneiras termina um balé saindo de cena, ou com redução gradual de movimento e luz. Parece querer “bater e impregnar” a retina do espectador no último instante. Em “21”: “muralha”; em “Benguelê”: “cadeirinha”.	10. ^a cena

Fonte: a autora (2013)

As informações preliminares do recente balé “Triz”, estreado em agosto de 2013, apontam para sua inclusão também na fase urbana: elementos como contenção da caixa cênica numa falsa geometria limitada por cabos de aço; movimentos inovadores que incorporam ao repertório e à gramática da companhia a criação coletiva dos bailarinos; figurinos com malhas em preto e branco coladas ao corpo, segmentado longitudinalmente, “dividindo” o bailarino ao meio; mescla de caos e ordem e, sobretudo, aceitação dos limites e do risco em enfrentá-los (GRUPO CORPO, 2013).

Esta proposta de classificação, antes de centrar-se excessivamente na música, deseja destacar o modo de Rodrigo Pederneiras *compor com a música*. A linguagem cinética transforma-se e constrói-se a partir do nível de interferência, absorção e sensibilização do coreógrafo pela trilha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso para entendimento e dissecção da coreografia “21” é extremamente complexo. Ao mesmo tempo, é simples ou aparentemente simples. Da trajetória de Rodrigo Pederneiras, aparecem suas influências. A prática coreográfica até chegar a “21” revela as primeiras escolhas do coreógrafo e seu vigoroso vínculo com a música. Em busca de um caminho de inovação (mas não de ruptura), associou-se a Marco Antônio Guimarães, utilizando a matemática através de formas geométricas, contagens e progressões para produzir os movimentos de “21”. Fica evidente a necessidade de uma trilha musical especialmente composta, para não precisar se ater a uma composição prévia que não tivesse os elementos de que necessitava, ou pelo próprio prazer de interferir no processo de criação musical, de moldá-la ao movimento que nasce, assim como ela própria está nascendo. A partir da trilha inédita, deixa-se impregnar pela audição da peça e elege suas preferências cinéticas e corporais. Permite a geração do movimento no próprio corpo e, a seguir, usa as rasuras de seu elenco.

Entretanto, houve um ponto que não foi possível ultrapassar. Há uma pequena lacuna entre todo este curso e o resultado final, em movimento propriamente dito. É onde reside, talvez, o que se pode chamar de genialidade do artista. O mesmo processo teria gerado, com absoluta certeza, outro resultado em outra mente criadora. Os motivos e os caminhos que levaram a essa construção de movimentos só poderiam ser adicionalmente desvendados numa perspectiva de pesquisa quantitativa em neurociência, por exemplo, com técnicas de mapeamento cerebral e estudos neurocognitivos. Este não é, em absoluto, o objetivo deste documento. E mais: seria, talvez, impossível e infrutífero.

O entender a origem do movimento, ainda que seja de grande valor para o fomento do processo criativo de novos coreógrafos, não abrange a riqueza da criação da obra em si, em sua totalidade cultural e histórica. “21” permanece fortemente posicionada ao longo da história da dança brasileira como elemento de estudo, de descoberta, de simbolização e, sobretudo, de absoluto desfrute.

Penso no que se pode depreender de toda esta análise, desta profunda abstração: que teoria foi fundamentada a partir do *modus operandi* de Rodrigo Pederneiras? Ao lembrar o que motivou a escolha desta – e não de outra – obra para análise, relaciono-a fortemente com a eficácia do artista e ao impacto sensorial e

emocional transmitido por ela a um indivíduo como receptor, e não como pesquisador. E suponho que esta possa ser a peça que falta: o afeto do artista. Ou, como se queira chamar, esta que nasce no lobo frontal do cérebro humano e em milhares de suas conexões, mediada pela serotonina, pela dopamina, aquela que todos buscamos, como criadores ou receptores: a emoção. O diagrama está traçado: influências, formação, exercício, ferramentas, raciocínio, concentração, equipe, um mote. Una-se tudo com emoção e afeto. A cada coreógrafo, construir o seu diagrama, mas que não lhe falte a cola que tudo une ao final e dá sentido à busca.

REFERÊNCIAS

- ADOLFO, A. **Composição, uma discussão sobre o processo criativo brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997. 77 p.
- ANDRÉS, A.; BORÉM, F. **O grupo UAKTI: três décadas de música instrumental...** Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.170-184.
- ARGUS Montenegro e a instabilidade de tempo forte. Direção: Pedro Isaías Lucas. Porto Alegre: Artéria Filmes, 2011. 1 DVD (75 min), son., color.
- BENGUELÊ. Direção: Paulo Pederneiras. Belo Horizonte: Produtora Grupo Corpo, 2005. 1 DVD (45 min), son., color.
- BOGÉA, I. **Inês Bogéa**: depoimento [set. 2012]. Entrevistadora: Izabela Lucchese Gavioli. Porto Alegre: Teatro da Reitoria de Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Arquivo sonoro digital.
- _____. **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 208 p.
- BREMSER, M.; SANDERS, L. **Fifty contemporary choreographers**. Taylor & Francis, 2011, 400 p.
- CAMPOS, G. **Glossário de termos técnicos do espetáculo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989. 159 p.
- CANÇADO, A. P. **Ana Paula Cançado**: depoimento [set. 2012]. Entrevistadora: Izabela Lucchese Gavioli. Porto Alegre: Teatro do SESI, 2012. Arquivo sonoro digital.
- CONE, E. **Hearing and knowing music**: the unpublished assays of edward t. cone. Princeton University Press, aug 2009. 215 p.
- CORREIA, C. M. F. Musicoterapia e neurociência. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MUSICOTERAPIA, 12, 2006, Goiânia. Mesa redonda 6; Palestra: Música, Musicoterapia e Medicina. Goiânia, 2006. 3 p.
- CORTÊS, G. **Dança, Brasil!** Festas e Danças Populares. Belo Horizonte: Leitura, 2000. 195 p.
- FROTA, L. C. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. 439 p.
- GAVIOLI, I. L. Rasuras do processo criativo em dança. **Revista Cena em Movimento**, Porto Alegre, n. 3, 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cenamov/index>>. Acesso em: 30 out. 2013.
- GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In PEREIRA, R.; SOTER, S. **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001, p. 11-35.

GOLDENBERG, M. O corpo como capital: para compreender a cultura brasileira. **Revista Eletrônica da Escola de Educação Física e Desportos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-123, jul./dez. 2006.

GOMES, A. C. V. A emergência da biotipologia no Brasil: medir e classificar a morfologia, a fisiologia e o temperamento do brasileiro na década de 1930. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi de Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 3, p. 705-719, set./dez. 2012.

GRUPO CORPO. “21”. Programa do espetáculo. Belo Horizonte, 1992. 22 p.

_____. **Biografias. Obras**. Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br>>. Acesso final em: 25 out. 2013.

KATZ, H. **Grupo Corpo Companhia de Dança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995. 202 p.

KATZ, H. Os Primeiros 25 anos deste Corpo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 311-328, 2000.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974, p. 211-233. v. II.

MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2000. 2241 p. 2. v.

MONTERO, F. J. C.; ARCE, J. C. L. **Neurofisiología aplicada al deporte**. Madrid, Editorial Tébar, 2002. 250 p.

NAZARETH. Direção: Paulo Pederneiras. Belo Horizonte: Produtora Grupo Corpo, 2005. 1 DVD (40 min), son., color.

NEDERLANDS DANS THEATER. Press Release, 22 junho 2008. Disponível em: <<http://www.nederlandsdanstheater.com/en>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

NEUMANN, D. A. **Cinesiologia do aparelho músculo-esquelético**. Elsevier Brasil, 2012. 768 p.

PARABELO. Direção: Paulo Pederneiras. Belo Horizonte: Produtora Grupo Corpo, 2005. 1 DVD (45 min), son., color.

PEDERNEIRAS, J. L. **Grupo Corpo Companhia de Dança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995. 197 p.

PEDERNEIRAS, R. **Rodrigo Pederneiras**: depoimento [set. 2012]. Entrevistadora: Izabela Lucchese Gavioli. Porto Alegre: Teatro do SESI, 2012. Arquivo sonoro digital. (74 min).

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

PURRI, M. C. **Maria Carmen Purri**: depoimento [set. 2012]. Entrevistadora: Izabela Lucchese Gavioli. Porto Alegre: Teatro da Reitoria de Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Arquivo sonoro digital.

REIS, D. **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo**: (des)construção da obra coreográfica 21. 2005. 159 f. Dissertação (Mestrado em História)–Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 2005. Disponível em: <http://www.luciavillar.com.br/bibliodance_3b.htm>. Acesso em: 24 abr. 2011.

_____. **Grupo Corpo**: o nacional na cena da dança contemporânea. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 17., Campinas, SP, 2004. **Anais...** Campinas, SP: ANPUH-SP/Unicamp, 2004. 1 CD.

REIS, S. R. **Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo**: dança universal. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. 212 p. (Coleção Aplauso/Série Dança)

REZENDE, A. M. **Nossos avós contavam e cantavam**: ensaios folclóricos e tradições brasileiras. Belo Horizonte: Sion, 1968. 203 p.

RIBEIRO, A. A. **Uakti**: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2004. 245 p.

ROSA, M. **Dicionário de ballet**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980. 171 p.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998. 168 p.

SANTOS, P. P. K. B. Análise de estruturas rítmicas musicais utilizando a concepção neurocientífica de *beat induction*. In: CONGRESSO DA ANPPOM (ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, GT MÚSICA E INTERFACES), 20., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPPOM, 2010, p 763-768.

SARAIVA, E. V. **Um “pas de deux” da estratégia com a arte**: as práticas da Companhia de Dança Grupo Corpo. 2009. 388 f. Tese (Doutorado em Administração)–Faculdade de Ciências Econômicas, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=189611&co_midia=2>. Acesso em: 24 abr. 2011.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp, 2008. 272 p.

STRAUSS, A.; CORBIN, J. Grounded theory methodology: *an overview*. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **Strategies of qualitative inquiry**. SAGE Publications, California, 2008, p. 273-285. 423 p.

YOUTUBE MUSIC AWARDS. R. Grupo Corpo: espetáculo "Triz". **Jornal Futura**, 6 set. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2rrq5iNd5X8>>. Acesso em: 29 out. 2013.

GLOSSÁRIO

Anteversão de quadril: movimento da cintura pélvica que compreende a hiperextensão da coluna lombar, com rebaixamento das cristas ilíacas ântero-superiores e elevação dos ísquios (NEUMANN, 2012). (em linguagem coloquial, “arrebitar as nádegas”)

Arabesque: arabesco; palavra originária do árabe que significa ornamento. Posição na qual o peso do corpo é sustentado numa só perna, enquanto a outra se encontra esticada para trás (extensão do quadril), geralmente no ar e com os braços dispostos de maneira harmoniosa. Apresenta variações, tais como: a) o pé que sustenta o corpo pode estar totalmente apoiado no chão, na meia ponta ou na ponta; b) a perna que sustenta a pose pode estar ou não flexionada; c) a posição do corpo pode estar alongada (*allongée*) ou inclinada (*penchée*); d) também os braços sofrem alterações, sendo eles que determinam as qualificações dos arabesques (ROSAY, 1980).

Balance: equilíbrio; permanecer imóvel sobre uma ou duas pernas, na meia ponta dos pés (ROSAY, 1980).

Battement: do francês batida; projeção do membro inferior para a frente (ponto 1), o lado (pontos 3 e 7) ou trás (ponto 5), seguida de uma batida na adução ou reaproximação à perna de base (NEUMANN, 2012; ROSAY, 1980).

Cânone: (ou cânon) Composição musical cujo tema, iniciado por uma voz, era imitado, à distância de um ou mais compassos, por uma ou mais vozes até o fim (MICHAELIS, 2000).

Centro de massa: Posição média de todo um corpo ou sistema; ponto onde se estima que toda a massa esteja concentrada. Num corpo homogêneo e simétrico o centro de massa está no centro geométrico (NEUMANN, 2012).

Circundução de quadril: movimento da cintura pélvica motivado pela rotação da coluna lombar, determinando deslizamento circular da cabeça do fêmur dentro do

acetábulo (NEUMANN, 2012). (em linguagem coloquial, girar a pelve, como o movimento de usar um bambolê)

Cortina de corte: cortina que trabalha logo em seguida ao pano de boca, armada no primeiro enquadramento. Também chamada “cortina de arlequim” por demarcar as entradas deste personagem da *Commedia Dell’Arte* (CAMPOS, 1989).

Développé: do francês *développer* (desenvolver); extensão progressiva do joelho de modo a alcançar a extensão total do membro inferior (NEUMANN, 2012; ROSAY, 1980).

Grand battements: ‘grande batida, grande pancada’. Battement designa genericamente certos movimentos e exercícios da perna e do pé, executados sob forma de batidas. Significa extensão total ou parcial da perna e do pé e seu retorno à posição inicial (ROSAY, 2012).

Hai-kai: Pequena composição poética japonesa constante de dezessete sílabas, divididas em grupos de cinco, sete, cinco (MICHAELIS, 2000).

Meia ponta: apoio sobre o antepé com os artelhos em flexão dorsal (NEUMANN, 2012; ROSAY, 1980).

Pas-de-deux: do francês, “passo a dois”, não necessariamente um homem e uma mulher; dança em duo (ROSAY, 1980).

Piruetta: uma volta inteira do corpo executada sobre uma perna (na ponta ou meia ponta), enquanto a outra está dobrada, com o pé em frente ao joelho da perna de sustentação. Quando a volta é feita para o lado da perna que levanta, a piruetta é *en dehors* (para fora); quando é feita para o lado da perna de sustentação, é *en dedans* (para dentro) (ROSAY, 1980).

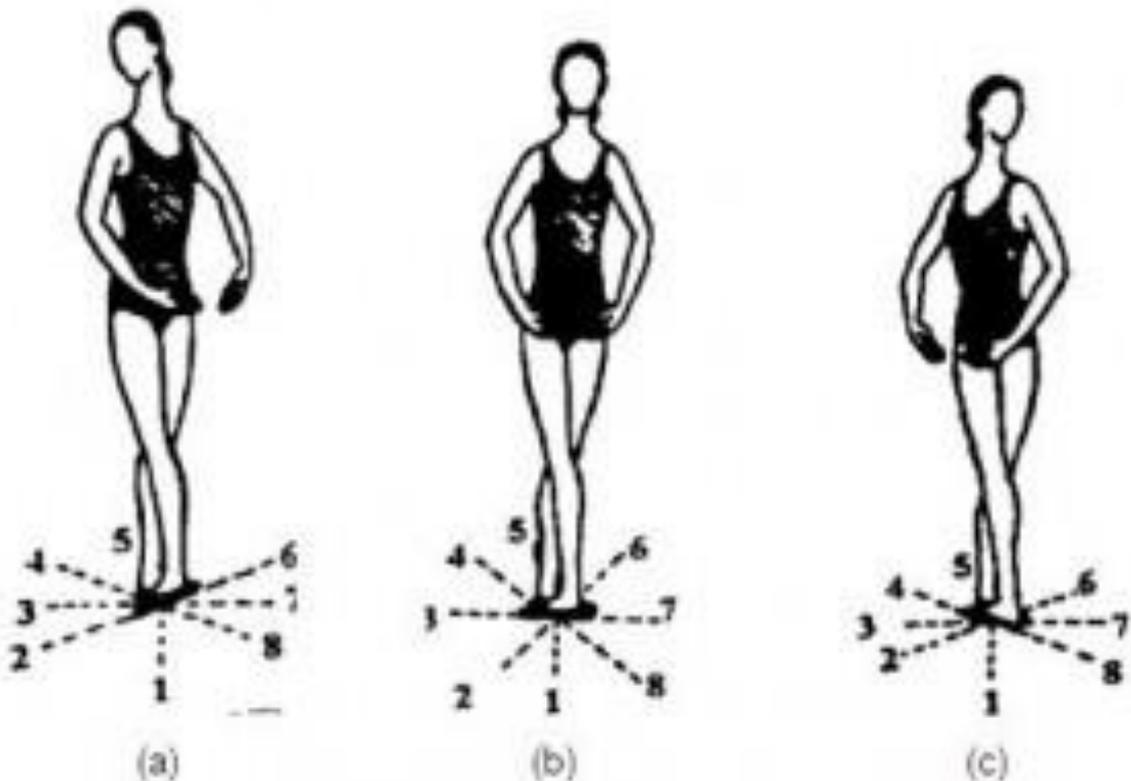
Pivô: em mecânica, pinos esféricos de suporte de suspensão e de outros componentes; base, sustentáculo, pequeno eixo (MICHAELIS, 2000, P 1634). Em dança, designa o giro feito sobre o pé quase que em posição anatômica, porém fixado

no antepé (artelhos e parte da frente do pé) ou no retropé (calcanhar), deixando a parte diametral livre de peso para girar (ROSAY, 1980).

Portagem: do francês *porter*, ou carregar; passo realizado em duo em que um dos bailarinos transporta o outro pelo ar, carregando-o, conduzindo-o ou mantendo-o. Associado a passos acrobáticos ou aéreos, é geralmente realizado entre um casal, com o homem portando a mulher. Mas pode ser realizado entre quaisquer dois bailarinos (ROSAY, 1980).

Pontos do espaço cênico: as posições do trabalho em dança clássica são definidas por três linhas imaginárias entrecruzadas, estando o bailarino ao centro deste cruzamento. As projeções frontais, laterais e diagonais destas linhas demarcam pontos na sala de aula ou em qualquer espaço cênico. Ponto 1: frente. Ponto 2: diagonal frontal direita. Ponto 3: lateral direita. Ponto 4: diagonal traseira direita. Ponto 5: atrás. Ponto 6: diagonal traseira esquerda. Ponto 7: lateral esquerda. Ponto 8: diagonal dianteira esquerda (ROSAY, 1980; CAMPOS, 1989).

Figura 38: Pontos do espaço cênico



Fonte: Rosay (1980)

Retroversão de quadril: movimento da cintura pélvica que compreende a retificação da coluna lombar, com a perda da curva lordótica natural, elevação das cristas ilíacas ântero-superiores e rebaixamento do ísquios (NEUMANN, 2012). (em linguagem coloquial da dança, “encaixar o quadril”)

Sagital: plano imaginário vertical que divide a imagem humana em dois lados (direito e esquerdo) (NEUMANN, 2012).

Talonnés: marcado com o calcanhar (do francês talon); pequeno saltito com movimento oscilatório sobre uma perna só, sem flexão plantar total (ROSAY, 1980).

APÊNDICE

APÊNDICE A – Vídeo (“21” na íntegra e fragmentos comentados)

APÊNDICE B – Termos de consentimento de entrevista

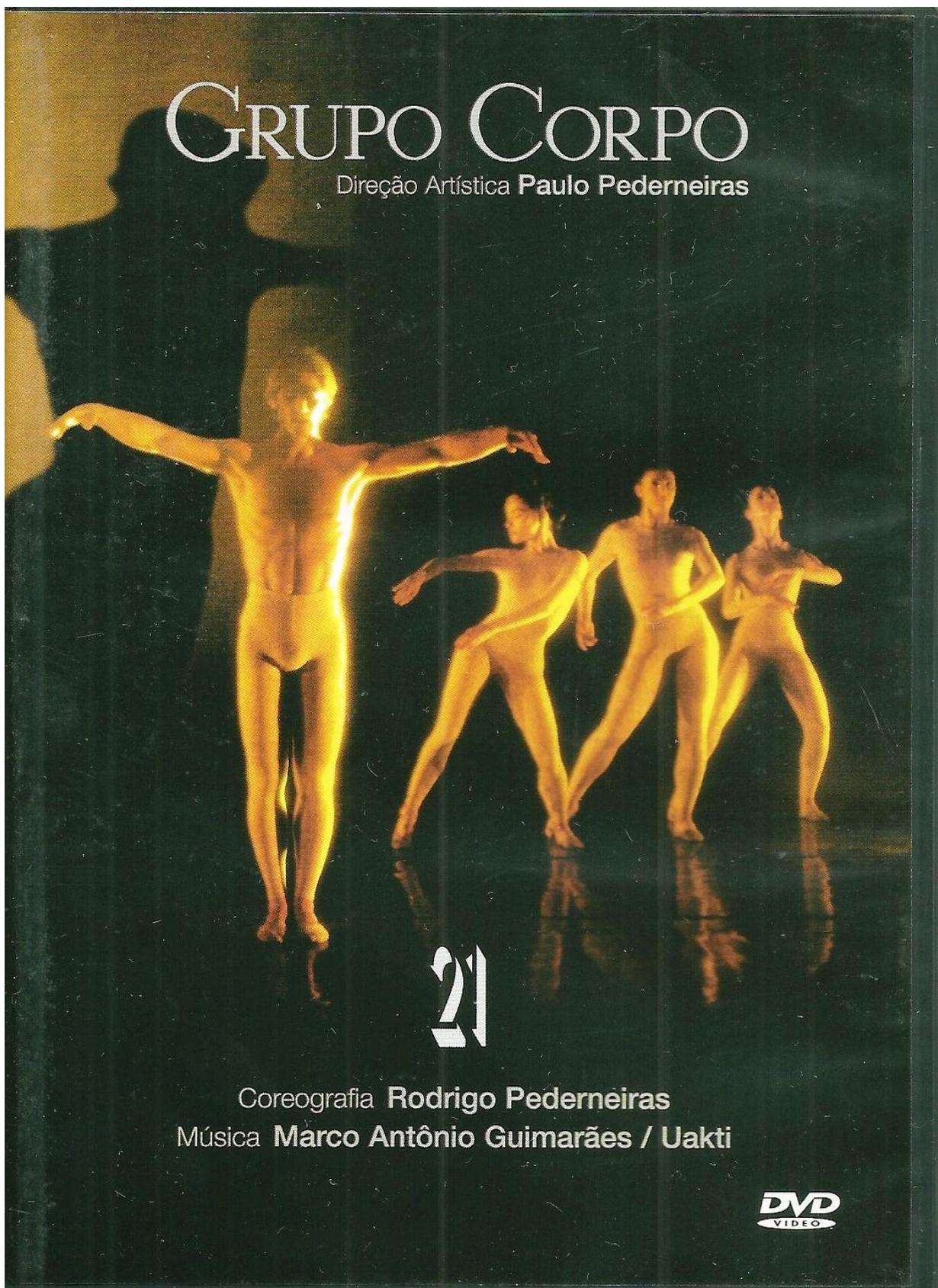
APÊNDICE C – Entrevista com Rodrigo Pederneiras

APÊNDICE D – Entrevista com Maria Carmem Purri

APÊNDICE E – Entrevista com Ana Paula Cançado

APÊNDICE F – Entrevista com Inês Bogéa

APÊNDICE A – Vídeo (“21” na íntegra e fragmentos comentados)



APÊNDICE B – Termos de consentimento de entrevista

APÊNDICE – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1 Natureza da pesquisa: Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa "COREOGRAFIA '21' DO GRUPO CORPO: PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA E IDENTIDADE ARTÍSTICA", vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que tem por finalidade estudar o processo coreográfico desta obra. Se aceitar participar da pesquisa, você será entrevistado(a) acerca deste tema, presencialmente, por escrito ou por mídia eletrônica.

2 Responsabilidade científica: A responsável pela pesquisa é a mestranda Izabela Luxthene Gavioli (RG 10411263/9). Endereço profissional: Rua Germano Petersen Jr, 101/esta: 303; bairro Higienópolis; Porto Alegre/RS. CEP 90540-140. Telefone: (51) 5337-3871, 9843-5429. izabela_lg@hotmail.com

3 Sobre a entrevista: Trabalharemos com entrevista individual semi-estruturada, com duração aproximada de 60 minutos (quando realizada presencialmente), para colher informações sobre os procedimentos da criação coreográfica utilizados pelo Grupo Corpo. A entrevista será realizada em encontro pré-agendado; será gravada, transcrita e posteriormente enviada a você para que possa conferir o que foi registrado. Se você julgar pertinente, poderá retirar ou acrescentar alguma informação ao texto fornecido.

4 Riscos: Sua participação nesta pesquisa não traz complicações legais, nem riscos a sua saúde ou a sua dignidade. Os procedimentos adotados obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com seres humanos, conforme a Resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde.

5 Confidencialidade: Os dados obtidos serão utilizados pela pesquisadora responsável pela pesquisa e por seus orientadores para a elaboração/publicação do relatório de pesquisa, artigos científicos, capítulos de livros e outros documentos acadêmicos. O material resultante do trabalho ficará depositado no sistema de registro bibliográfico da UFRGS.

6 Benefícios: ao participar desta pesquisa você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que este documento traga informações relevantes e, de algum modo, subsídios para uma análise mais consistente do processo coreográfico do bale "21" e sua importância na história do Grupo Corpo.

7 Despesas: Não estão previstas despesas nem remuneração para os entrevistados desta pesquisa.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre e esclarecida para participar do estudo em questão como entrevistado(a).

Estando de acordo, preencha, por favor, os itens abaixo:

Eu, ANAYULIA C. DE OLIVEIRA, fui suficientemente informado(a) sobre o estudo "COREOGRAFIA '21' DO GRUPO CORPO: PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA E IDENTIDADE ARTÍSTICA", concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Anayulia C. de Oliveira
Assinatura do entrevistado(a)

Porto Alegre
Local

22/9/2012
Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste(a) entrevistado(a) para a participação no estudo

Izabela Luxthene Gavioli
Assinatura do responsável pelo estudo

Porto Alegre
Local

22/9/2012
Data

APÊNDICE – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1 Natureza da pesquisa: Você está sendo convidado(a) a participar de pesquisa: "COREOGRAFIA '21' DO GRUPO CORPO: PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA E IDENTIDADE ARTÍSTICA", vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que tem por finalidade estudar o processo coreográfico desta obra. Se aceitar participar da pesquisa, você será entrevistado(a) acerca deste tema: presencialmente, por escrito ou por mídia eletrônica.

2 Responsabilidade científica: A responsável pela pesquisa é a mesiranda Izabela Luchese Cavalli (RG 1041196375). Endereço profissional: Rua Germano Petersen Jr., 10/ sala 303; bairro Higienópolis; Porto Alegre/RS. CEP 90540-140. Telefones: (51) 3337-3971, 8843-6426. izabela_lg@hotmail.com

3 Sobre a entrevista: Trabalharemos com entrevista individual semi-estruturada, com duração aproximada de 60 minutos (quando realizada presencialmente), para colher informações sobre os procedimentos de criação coreográfica utilizados pelo Grupo Corpo. A entrevista será realizada em encontro pré-agendado; será gravada, transcrita e posteriormente enviada a você para que possa conferir o que foi registrado. Se você julgar pertinente, poderá retirar ou acrescentar alguma informação ao texto fornecido.

4 Riscos: Sua participação nesta pesquisa não traz complicações legais, nem riscos a sua saúde ou a sua dignidade. Os procedimentos adotados obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com seres humanos, conforme a Resolução 195/96 do Conselho Nacional de Saúde.

5 Confidencialidade: Os dados obtidos serão utilizados pela pesquisadora responsável pela pesquisa e por seus orientadores para a elaboração/publicação do relatório de pesquisa, artigos científicos, capítulos de livros e outros documentos acadêmicos. O material resultante do trabalho ficará depositado no sistema de registro bibliográfico da JFRGS.

6 Benefícios: ao participar desta pesquisa você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que este documento traga informações relevantes e, de algum modo, subsidie para uma análise mais consistente do processo coreográfico do balé "21" e sua importância na historiografia do Grupo Corpo.

7 Despesas: Não estão previstas despesas nem remuneração para os entrevistados desta pesquisa.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre e esclarecida para participar do estudo em questão como entrevistado(a).

Estado de acordo, preencha, por favor, os itens abaixo:

Eu, ROBERTO PEDRENEIRA, fui suficientemente informado(a) sobre o estudo "COREOGRAFIA '21' DO GRUPO CORPO: PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA E IDENTIDADE ARTÍSTICA". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.



Assinatura do entrevistado(a)

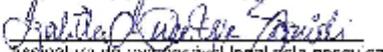
PORTO ALEGRE

Local

22/9/2012

Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste(a) entrevistado(a) para a participação no estudo.



Assinatura do responsável legal pela pesquisa

PORTO ALEGRE

Local

22/9/2012

Data

APÊNDICE – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1 Natureza da pesquisa: Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa "COREOGRAFIA '21' DO GRUPO CORPO: PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA E IDENTIDADE ARTÍSTICA" vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que tem por finalidade estudar o processo coreográfico desta obra. Se aceitar participar da pesquisa, você será entrevistado(a) acerca deste tema, presencialmente, por escrito ou por mídia eletrônica.

2 Responsabilidade científica: A responsável pela pesquisa é a mestranda Izabela Lucchese Gavioli (RG 1041186378). Endereço profissional: Rua Cernano Petersen Jr., 101/sala 303; bairro Higienópolis; Porto Alegre/RS. CEP 90540-140. Telefones: (51) 3337-3971, 9649-6420. izabela_g@ufprg.br

3 Sobre a entrevista: Trabalharemos com entrevista individual semi-estruturada, com duração aproximada de 60 minutos (quando realizada presencialmente), para colher informações sobre os procedimentos de criação coreográfica utilizados pelo Grupo Corpo. A entrevista será realizada em encontro pré-agendado; será gravada, transcrita e posteriormente enviada a você para que possa conferir o que foi registrado. Se você julgar pertinente, poderá retirar ou acrescentar alguma informação ao texto fornecido.

4 Riscos: Sua participação nesta pesquisa não traz complicações legais, nem físicas e sua saúde ou a sua integridade. Os procedimentos adotados obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com seres humanos, conforme a Resolução 196/98 do Conselho Nacional de Saúde.

5 Confidencialidade: Os dados obtidos serão utilizados pela pesquisadora responsável pela pesquisa e por seus orientadores para a elaboração/publicação do relatório de pesquisa, artigos científicos, capítulos de livros e outros documentos acadêmicos. O material resultante do trabalho ficará depositado no sistema de registro bibliográfico da UFRGS.

6 Benefícios: ao participar desta pesquisa você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que este documento traga informações relevantes e de algum modo, subsídios para uma análise mais consistente do processo coreográfico do bailé "21" e sua importância na história do Grupo Corpo.

7 Despesas: Não estão previstas despesas nem remuneração para os entrevistados desta pesquisa.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre e esclarecida para participar do estudo em questão como entrevistado(a).

Estando de acordo, preencha, por favor, os itens abaixo:

Eu, MACIA CARMEN D. PURRI fui suficientemente informado(a) sobre o estudo "COREOGRAFIA '21' DO GRUPO CORPO: PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA E IDENTIDADE ARTÍSTICA". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento antes ou durante a realização do mesmo.

Macia Carmen Magal. Purri
Assinatura do entrevistado(a)

Porto Alegre
Local

22/09/2012
Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste(a) entrevistado(a) para a participação no estudo.

Izabela Lucchese Gavioli
Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Porto Alegre
Local

22, 9, 12
Data

APÊNDICE – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1 Natureza da pesquisa: Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa "COREOGRAFIA '21' DO GRUPO CORPO: PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA E IDENTIDADE ARTÍSTICA", vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que tem por finalidade estudar o processo coreográfico desta obra. Se aceitar participar da pesquisa, você será entrevistado(a) acerca deste tema, presencialmente ou escrito ou por mídia eletrônica.

2 Responsabilidade científica: A responsável pela pesquisa é a pesquisadora Izabela Lucchese Davioli (RG 1041186373). Endereço profissional: Rua Germano Petersen Jr., 101/ Sala 303; Bairro Higienópolis; Porto Alegre/RS. CEP 90640-140. Telefones: (51) 3537-3971, 9943-5429. izabela_la@hotmail.com

3 Sobre a entrevista: Trabalharemos com entrevista individual semi-estruturada, com duração aproximada de 60 minutos (quando realizada presencialmente), para colher informações sobre os procedimentos de criação coreográfica utilizados pelo Grupo Corpo. A entrevista será realizada em encontro pré-agendado; será gravada, transcrita e posteriormente enviada a você para que possa conferir o que foi registrado. Se você julgar pertinente, poderá retirar ou acrescentar alguma informação ao texto fornecido.

4 Riscos: Sua participação nesta pesquisa não traz complicações legais, nem riscos a sua saúde ou a sua dignidade. Os procedimentos adotados obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com seres humanos, conforme a Resolução 156/95 do Conselho Nacional de Saúde.

5 Confidencialidade: Os dados obtidos serão utilizados pela pesquisadora responsável pela pesquisa e por seus orientadores para a elaboração/publicação de relatórios de pesquisa, artigos científicos, capítulos de livros e outros documentos acadêmicos. O material resultante do trabalho ficará depositado no sistema de registro bibliográfico da UFRGS.

6 Benefícios: ao participar desta pesquisa você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que este documento traga informações relevantes e, de algum modo, subsídios para uma análise mais consistente do processo coreográfico do baé '21' e sua importância na historiografia do Grupo Corpo.

7 Despesas: Não estão previstas despesas nem remuneração para os entrevistados desta pesquisa.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre e esclarecida para participar do estudo em questão como entrevistado(a).

Estando de acordo, preencha, por favor, os itens abaixo:

Eu, IANEIA VIEIRA ROCHA, fui suficientemente informado(a) sobre o estudo "COREOGRAFIA '21' DO GRUPO CORPO: PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA E IDENTIDADE ARTÍSTICA". Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Ianeia Vieira Rocha
Assinatura do entrevistado(a)

Porto Alegre
Local

23,09,2012
Data

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido desta(a) entrevistado(a) para a participação no estudo.

Izabela Lucchese Davioli
Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Porto Alegre
Local

23,09,12
Data

APÊNDICE C – Entrevista com Rodrigo Pederneiras

Izabela: Rodrigo, sobre o “21”, o que me interessa é que primeiramente eu assisti esta obra em 92, aqui no Teatro São Pedro, e ela foi prá mim muito impactante. Na época eu não fazia nada ainda relacionado à academia em dança, era apenas uma apreciadora... E ela me pareceu extremamente impactante, mas eu achei que era uma impressão só minha, de jovem, de praticante de dança. Depois, com o tempo, eu fui vendo que os críticos da dança brasileira também consideraram ela um divisor de águas...

Rodrigo: É, é...

Izabela: Então quando eu entrei no mestrado, para mim, ficou evidente que eu queria estudar o processo de “21”.

Rodrigo: Sei...

Izabela: Procurando referências bibliográficas eu achei, já, duas pessoas que pesquisaram lá com vocês: uma foi o Ernani Saraiva...

Rodrigo: o Ernani, é...

Izabela: Mas ele é mais da área da administração...

Rodrigo: Exatamente, é...

Izabela: Ele me passou a tese dele; e a Daniela Reis, que é da área da História, que também versou sobre o “21”, mas a parte mais de cronologia, mesmo, de História. O que eu queria agora, contigo, é ter a oportunidade de aprofundar bastante o processo coreográfico de “21”. Queria saber como tu coreografou, “entrar na tua mente”, no processo coreográfico, mesmo.

Rodrigo: Olha, eu coreografei “21” como eu coreografo sempre, como coreografei todas as outras, quer dizer: partindo da música, sempre. Só que a grande diferença de “21” é que quando o Marco Antônio, (____?) ... convidar para esta peça, ele era... a oficina do Uakti estava a duas quadras da minha casa. E durante todo este processo de feitura de “21” eu ‘tava lá presente também, então sempre surgiam as ideias. Então, quais as possibilidades do “21”? O 21 em si, as divisões todas em sete, ou os números 6-5-4-3-2-1 (a soma disso é 21), então nós íamos buscando estas coisas e o processo foi mais ou menos juntos, quase que a quatro mãos na feitura... Inclusive quando se tinha uma ideia, ele criava um instrumento específico para aquela ideia que tinha aparecido. E basicamente, era isso, era buscar as possibilidades do número “21”, que é uma, uma, uma... é uma peça que...ela é toda dividida em 7; 14

pessoas em cena, aí soma 7...21! Porque na época a gente não tinha 21 pessoas também. Mas então é basicamente isso, não tem muito mistério!

Izabela: E como transcrever isto para os movimentos? Como é que tu costuma coreografar? Tu leva pronta a partitura (o bailarino coreografa junto contigo?)

Rodrigo: Não, não... o que eu levo pronto, e o que eu levava pronto, principalmente em "21", é o tratamento espacial e o número de pessoas que eu ia utilizar. Mas normalmente o que eu vou fazer de movimentos, é feito na hora, quando eu estou com os bailarinos, é de momento. Agora, o que eu acho legal em "21" é que ele tem esses processos de subida e descida, por exemplo, a gente faz: de 21 chegando a zero, a um, prá depois subir a 21 outra vez, várias vezes, este tipo de coisa... E em várias outras situações tem isso... E as frases coreográficas sempre seguiam este padrão, também, né? Eu criava uma frase em 21 tempos que eu ia eliminando (____?) até chegar ao último movimento que era um só, e que depois ia subindo outra vez para voltar a tomar esta frase. Só que eu fazia isto, por exemplo, com dois grupos: um que começava do um e ia pr'o 21 e que começava do 21 e ia pr'o 1. Então o processo era sempre inverso. E eu fiz isto várias vezes, em várias situações: 6-5-4-3-2-1 eu fiz um pouco disso também, então...eram coisas desse jeito, não tem muito mistério, não...

Izabela: E eles ficam loucos contigo prá entender...

Rodrigo: (risos)

Izabela: Porque eu já conversei informalmente com alguns bailarinos, eles dizem que tu ouves notas onde ninguém ouve. Como é que é esta história deste ouvido musical, isto que tu falaste, que o Marco Antônio colocava instrumentos, às vezes, onde era necessário para coreografar, tudo isto...

Rodrigo: É, é... O processo, inclusive tem um miolo do "21" que a gente... A gente, não, ele é que deu o nome de hai-kai, que são peças muito curtas, né, que tem vida própria. Se não me engano, são oito hai-kais. Eu queria que fossem sete, mas eu fui tirando, porque na verdade ele fez 13 prá mim. "Se 'cê' quiser mais eu faço mais, se você quiser cortar, corta o que você quiser". E achei que foi um... tem um espaço bom ali, ele tirou um oito ali, então eu montei aquilo e eu fiz a ordem também e fui modificando a ordem, mas...

Izabela: Este é aquele momento em que os braços simulam os ponteiros de um relógio?

Rodrigo: Não, aquilo é lá no início. Não, isso é a primeira coisa. Quer dizer, a primeira coisa, é o 21, que eu falo de 21 a 1, de 1 a 21, depois é que entra nesse, nesse... nessa, nessa parte dos braços. Porque, na verdade, um é sempre o dobro do outro, do tempo, né? Então esta é porque é tudo em sete também, então chega um momento que quebra, que a coisa se quebra ali.

Izabela: Ok... E como é que é prá passar tudo isso prá um elenco de remontagem? Porque ele tem sido dançado, ainda, até hoje, né, o “21”?...

Rodrigo: É... bom, isso a gente tem filmado... tem gravado... E, por exemplo, aqui, mesmo não estando no primeiro elenco, várias pessoas já dançaram, então já sabem os papéis. A gente nunca passa uma peça inteira prá todo mundo, porque sempre várias pessoas, vários bailarinos já dançaram e sabem, então nem todo mundo (____?) ... Às vezes 5, 6,... a minoria...

Izabela: Os autores falam em fases das tuas obras, da tua tendência coreográfica. Tu reconheces que isso existe, ou é mais uma coisa de quem vê de fora?

Rodrigo: Ah, não... reconheço, é muito claro, e acho que o marco é o “21” mesmo... (____) Foi onde começou toda mudança, acho que a mudança mais definitiva foi a partir do “21”. Mas é por uma série de coisas. É porque também, a partir do “21”... porque eu trabalhava sempre com música erudita...nos anos 80, todos... É, Mozart, vários outros... E, a partir de 92 é que nós começamos a trabalhar com música especialmente composta, o que muda todo o quadro da coisa. Eu acho que também foi a partir daí que a gente começou a criar uma certa identidade, né, na forma do grupo ser, na forma do grupo dançar, e tal, que eu acho que hoje tem uma certa marca, um jeito de fazer dança que é um jeito, acho, que só a gente faz. Isso aí, acho que tudo começou no, no...em 92, com o “21”!

Izabela: Hum, hum... E tu determinarias estas fases? Porque o pessoal fala em três fases, tu...?

Rodrigo: É são três fases... Eu acho que (?____) Uma delas... A primeira fase é a fase em que eu não era o coreógrafo, que era o Oscar Araiz, o argentino... “Maria, Maria” e “O Último Trem”, em 91. A partir daí... quer dizer, antes disso em 78 eu fiz um balé de noite inteira, um trabalho de noite inteira, pro grupo, mas só prá inaugurar um teatrinho que nós temos – até nem saiu dali, saiu uma vez, foi prá São Paulo no Cultura Artística...

Izabela: Teve “Prelúdios”, teve coisas antes, não teve?

Rodrigo: Não, “Prelúdios” é de 85... Né? A partir de 81 eu comecei a coreografar para o grupo, e eu acho que é... Até 81 foi essa fase Oscar Araiz, que na verdade eram, eram, eram... peças mais teatrais, e tal, com princípio, meio e fim, história... Quando eu comecei, eu fui acabando com isto, quer dizer achando um jeito mais “eu”, buscando né, eu era muito novo. E isso se seguiu até 91, foram dez anos. Eu abri um “parentezinho” aí prá “Missa do Orfanato”, que foi um pouco diferente... E... em 91 eu ainda fiz (____), “Variações Enigma”... (____) ... E em 92 eu acho que foi o rompimento, mesmo, com isto, e onde a gente começou a buscar um jeito mais... mais nosso, mais brasileiro de ser. Que hoje também a gente nem pensa muito nisso. Mas nessa fase eu pensava, me preocupava muito com isso. Acho que foi legal... Eram essas três fases... A primeira eu participei como bailarino, só.

Izabela: E agora, as mais recentes? Como é que tu qualificas... Depois de “Onqotô”?

Rodrigo: Ah, isso eu não sei! Não sei...

Izabela: Agora já está mais misturado?...

Rodrigo: É agora tá uma “mistureba”, eu acho que não é mais uma, uma... Porque, se a gente pegar por exemplo, “21”, “Nazareth”, tem um tempero brasileiro muito forte. Mesmo o “7 ou 8 Peças...”, embora seja Philip Glass, mas tem um tratamento dado pelo Marco Antônio Guimarães também, mesmo esse acho que ainda tem uma coisa muito forte brasileira.. E isso foi, eu acho, até, até... sei lá... “Benguelê”... “Bach” foi um... saiu um pouco dessa veia, mas aí depois a gente fez, fez... “Parabelo”, Benguelê muito forte... Depois eu acho que a partir daí, a gente, depois do “Corpo”, a gente foi já...

Izabela: Finalizando a fase brasileira, justamente...

Rodrigo: É, é...

Izabela: Tu falaste justamente nesta brasilidade, (por) que se fala muito da brasilidade no teu trabalho. E aí tu já me respondeste que sim, que nesta época tu buscavas isto...

Rodrigo: É, é...

Izabela: E se elogia muito também a questão de que tu não caíste nas coisas óbvias, não repetir o movimento de uma dança folclórica. Ele está ali, mas ele está modificado. Como é que ‘tu chegou’ nisto? O que é que tu procuravas?

Rodrigo: Mas é que eu nunca acreditei em trazer alguma coisa que está pronta pro palco e dizer: “olha”... O que tá pronto é uma outra coisa. Você pode se... eu não

gosto da palavra, mas... se “inspirar” ou se basear em certas coisas que você vê ali, prá criar uma outra coisa, de uma outra maneira, né, mas que você mantenha um pouco esse tipo de, de... sei lá... de cheiro ou de cor das coisas que estão ali, mas não adianta pegar dança folclórica e levar prá cena. Acho que não dá certo. Como nada, não é só o folclore.

Izabela: E como é que tu modificavas isto, no teu corpo ou no corpo dos bailarinos?

Rodrigo: Não, no meu, no meu. Até hoje eu faço tudo; claro que eu não faço como eles, mas até hoje eu faço tudo...

Izabela: Já vi num *making of*...

Rodrigo: Cada movimento é feito ali, enquanto eu aguentar... (risos) eu acho que eu vou continuar fazendo isto!

Izabela: Bem, aqui eu tenho uma outra questão que eu acho que tu já respondeste...

Rodrigo: Mas é engraçado falar sobre isto, por exemplo, porque, quando eu comecei com isto, mesmo aqui, ainda existia um preconceito assim... No “21” não, porque o “21” foi considerado uma coisa mais... pode-se chamar mais contemporânea... Nesse ponto foi mais fácil a aceitação... Mas logo depois do Nazareth, por exemplo, houve um preconceito enorme, porque eu...

Izabela: Sério?

Rodrigo: É, nossa... “Isso é samba de branco”... Escutei umas coisas assim, sabe? Mesmo certos críticos diziam... Era, era, era... como se fosse um balé menor, porque tinha uma brasilidade muito forte ali, quer dizer, não era uma coisa, mais uma versão contemporânea, sabe? É... Eu acho isso engraçado... Mas foi bom, porque depois a coisa foi tomando um vulto tão grande, eles viram a besteira... que era isso, que na verdade era puro preconceito.

Izabela: A gente não vai atrapalhar aqui a aula deles?

Rodrigo: A aula pode atrapalhar a gente! (risos)

Izabela: Rodrigo, qual foi o período máximo que o “21” ficou sem ir para o palco, nestas idas e vindas desde 92? Não sei como é que funciona... Ele volta quando alguém pede, alguém encomenda? Ou quando tu desejas colocar ele de novo em cena?

Rodrigo: Pelas duas coisas. Mas é mais quando, quando... Por que a gente tem um repertório que fica mais ou menos pronto. Se precisar de “21” daqui a uma

semana, ele tá pronto. Acontece que a, que a... Os empresários que vão vendo... Na verdade eles compram também... Às vezes eles querem uma peça e a gente coloca uma outra que, que...

Izabela: ... que interessa, junto...

Rodrigo: É que interessa, e tal... E também às vezes é mais fácil, tem toda uma questão de logística, pois se a gente vai fazer um trabalho, sei lá, na Europa, depois outro nos Estados Unidos fazer, e tem o cenário que vai, que que faz? E tal... Tem uma série de coisas para esta escolha aí. Mas eu não sei qual é o tempo maior de “21”... Porque o que a gente faz aqui, por exemplo, nós estamos fazendo “Benguelê” porque tinha nove anos que não era apresentado no Brasil. Agora “21” deve tá..., sei lá, deve ter isso aí, não sei... que a gente não apresenta no Brasil deve ter uns cinco ou seis anos, mas estas peças todas a gente apresenta lá fora, né?

Izabela: Certo... Eu vi um ensaio em 2008 quando fui a Belo Horizonte fazer um outro curso lá.

Rodrigo: De “21”?

Izabela: É... mas era uma apresentação da Petrobrás, pelo que me disseram lá... Acho que era algo tipo em âmbito fechado.

Rodrigo: Não sei, não me lembro...

Izabela: Eu vi o pessoal ensaiando...

Rodrigo: É?

Izabela: ãham... Então, a minha preocupação – não é preocupação, mas eu achei curioso – nessa ocasião em que eu fui assistir o ensaio tinha uma moça oriental lá. Não sei se ela era japonesa ou chinesa, se ela estava estagiando...

Rodrigo: Ah! Não, ela não estava estagiando, não, ela pediu prá ficar um mês lá. Ela é coreana.

Izabela: Pois é, e tinha alguém ensinando os movimentos...

Rodrigo: É tadinha, ela aprend... (risos)

Izabela: E obviamente que ela não fazia igual aos bailarinos.

Rodrigo: Depois eu fiquei sacaneando, e acho até que ela não fez muito por mal... Ela quer ser coreógrafa, e tal... Ela é coreana, mas mora, mora em Nova Iorque. E ela estudou na Juilliard, não sei o quê, tava fazendo curso de coreografia, e tudo mais... Só que quando ela... ela saiu daqui, foi prá Nova Iorque, e fez um *ballet*, que era o “Breu” outra vez! Aí eu escrevi prá ela, eu falei: “Pôxa, uma coisa é influência, tudo bem, outra coisa é você repetir tudo que eu fiz, isso não é coisa que se faça! É

muito chato!” Ela pediu mil desculpas, ficou chateada, porque ela achava que não, que ela tava criando uma coisa muito nova... Mas era igual, assim, tudo! O início de “Breu” inteiro, as pessoas no chão, como iam, como levantavam... Mas é engraçado!...

Izabela: É que quando tu gostas muito de uma obra, admira muito, e tu estás criando alguma coisa, é bom tu ficares longe dela, é bom tu não assistir...

Rodrigo: Pois é...

Izabela: Porque é muito... fica muito embutido aquilo...

Rodrigo: Exatamente, né?

Izabela: Então é inevitável, mas tem que fugir um pouquinho... Eu queria saber também, Rodrigo, se houve alteração na coreografia original, à medida que tu remontaste com outros elementos...

Rodrigo: Não, não...

Izabela: Seguiu fielmente a partitura original, mesmo mudando todo mundo

Rodrigo: Seguiu, mesmo mudando todo mundo... Talvez eu tenha feito uma mudança ou outra, mas não me lembro, mas nada... nenhum tipo de mudança que tenha sido (____?) prá te falar

Izabela: Sei, sei... Como a gente vê – mal comparando, não é uma comparação – mas no Cirque du Soleil, por exemplo, a gente vê um espetáculo original e ele cinco anos depois está totalmente diferente...

Rodrigo: Não, não, isso não acontece não...

Izabela: Isto não acontece?

Rodrigo: Não, não...

Izabela: Eu tinha uma observação... Eu cheguei a ver o “21” no palco umas quatro ou cinco vezes, todas que foi possível ver aqui em Porto Alegre...

Rodrigo: Sei...

Izabela: E eu observei uma coisa que eu não sei se é verdadeira, quero te perguntar: a última cena, ela é muito impactante, porque ela é um aglomerado de bailarinos, caminhando, caminhando, caminhando e de repente as meninas se grudam...

Rodrigo: No fundo do palco...

Izabela: No tronco dos rapazes, mas antes elas fazem isto ainda caminhando, eles giram com elas...

Rodrigo: Ham, é...

Izabela: (____?) ... momento até que eles vão pro fundo do palco

Rodrigo: É, exatamente, é... Vão pulando, gira, gira, vão pulando, vão pulando até organizar no fundo do palco sete casais..

Izabela: Numa linha, não é? E eu acho que era isso que tu querias, a primeira vez que a gente viu a gente ficava assim... Imagina a gente! E é maravilhoso, foi o jeito que eu saí do teatro... E já uma outra vez que eu vi, uma única vez, os bailarinos se organizaram, e esta última fila foi já como se ela estivesse prevista. Deu prá ver eles saindo desta aglomeração, e se posicionando no final prá receber o pulo delas...

Rodrigo: Humhum...

Izabela: E aí não foi tão impactante...

Rodrigo: Sei...

Izabela: Então eu quero te perguntar se isto aconteceu de fato, se foi por acaso, se em algum momento se reorganizou esta cena...

Rodrigo: Não, não, eu acho que é porque... Talvez você já soubesse que ia acontecer, então...

Izabela: Pensei nisto, também...

Rodrigo: perde, perde, perde o impacto! Não sei, pode ser... Ou talvez você não tivesse percebido antes, mas é a mesma coisa.

Izabela: Mesma coisa?

Rodrigo: Mesma coisa!

Izabela: Não, eu achei que pudesse ter havido alguma organização dependendo do elenco que remontou, porque depois, agora quando eu vi este último ensaio, ele foi surpreendente de novo. Eles saíram do emaranhado e foram muito rápido lá prá trás...

Rodrigo: Não, é a mesma coisa...

Izabela: Tá, então foi só uma impressão... E eu queria saber assim, ó: vinte anos depois – agora faz vinte anos, né?...

Rodrigo: Vinte, é...

Izabela: ... do “21”... Como é que tu achas que ele se insere... É uma pergunta bastante aberta, mas como é que ele se insere na dança brasileira, como é que ele está sendo visto, qual foi a importância dele, o que é que tu achas que ele representa hoje, para a dança, no Brasil?

Rodrigo: Eu acho que, de uma maneira geral, o Grupo Corpo abriu um monte de portas, um monte de janelas, deu uma arejada muito grande... no movimento de dança no Brasil, de uma maneira geral. E isso tudo começou com “21”. Então eu acho

que ele é muito importante, e eu gostaria, por exemplo – dizendo uma outra coisa, mas eu acho que tem a ver – “Benguelê” quando eu remontei, agora, quando a gente remontou, é... eu me perguntava: “Como é que vai ser o ‘Benguelê’ agora, treze anos depois?” Né, agora quatorze, mas quando eu remontei, treze. Será que envelheceu, será que vai ter... E é uma maravilha, foi muito bom de ver, que é o contrário, as pessoas ficam... Todas as plateias até agora aplaudiram de pé no intervalo, isso é a coisa mais rara do mundo! Então, quer dizer, manteve o vigor, manteve a vida, manteve, acho, tudo. E eu acho que “21” deve ser uma dessas peças que não vai envelhecer, eu acho que ela não vai envelhecer nunca! Ela é um jogo interessante, né? Então... Mas eu acho que...

[interrupção pela produção para dar um aviso sobre horários]

Rodrigo: É... Foi uma peça que deu direcionamentos diferentes. Eu acho importante ter mudado um pouco com “21”, porque se mudou isso, essa história, de uma certa forma, essa tradição que existia de sempre seguir modismos, do que vinha lá de fora... Teve a época que a Pina Bausch estava “estourando”, então eu via no Rio de Janeiro gente fazendo, fazendo espetáculo de dança com casaca de lã (____?) brutal! Então eu acho que o “21” ajudou a fazer as pessoas olharem um pouco mais para nós. Sem bairrismos, nem nada disto, mas eu acho que... por que que a gente tem que seguir modismos, tem que ir atrás do que fazem lá fora? Até hoje eu acho que “21” ajudou a minimizar esse efeito meio horroroso que eu acho... dessas ignorâncias lá fora que são não (____?) É um pouco dizer “o que tem lá é que é legal”...

Izabela: Humhum...

Rodrigo: É legal também...

Izabela: Mas está em outro contexto...

Rodrigo: Exatamente, é outra coisa...

Izabela: Isso que tu falaste acontece bastante ainda aqui no sul, porque o Brasil...

Rodrigo: Isso acontece o tempo todo!

Izabela: ... tem diversos núcleos, Minas Gerais tá bem na frente em termos de dança, São Paulo, Rio, a gente ainda está meio que neste modismo aí...

Rodrigo: É, né?

Izabela: Bastante...

Rodrigo: Tem um pouco de preguiça nisto, eu acho...

Izabela: Falaste agora na Pina Bausch; eu já li uma entrevista tua que tu falaste que tinha a Pina Bausch e o Jirí Kilián como influências do teu trabalho...

Rodrigo: (____?)

Izabela: Alguma outra que tu...

Rodrigo: Não, eu acho que a grande influência foi Oscar Araiz, mesmo. Eu acho que eu disse, na verdade, são os dois que eu mais gostava (risos). Que Pina Bausch, quando eu vi “Café Muller”, eu saí completamente doido! Que mulher é essa que faz isto? Uma série de coisas assim, agora... O Kilián, prá mim, é o maior de todos, ele... o trabalho dele inicialmente (?), ele é o maior mesmo...

Izabela: Perfeito... E... Me lembrei de perguntar também de duas figuras que, para mim, são cardinais no “21”, embora a gente perceba que a companhia, ela não tem um formato de hierarquia...

Rodrigo: Humhum... Não, não tem!

Izabela: Tu dás bastante oportunidade para todo mundo aparecer bem...

Rodrigo: Não, não tem *mesmo*...

Izabela: Até por esta disposição do espaço que tu falaste. Tem várias coisas interessantes acontecendo ao mesmo tempo, todo mundo mostra bem o que é...

Rodrigo: ãham...

Izabela: Mas a Jacqueline Gimenes e o Werner Glik tiveram uma posição muito importante no “21” prá mim. Que que tu me dirias sobre isto, concorda, não concorda?...

Rodrigo: A Jacqueline Gimenes eu concordo... o Werner eu acho que... Não sei... Eu vejo, por exemplo, outras pessoas... Rui Moreira (____?), que *para mim* eram mais fortes em cena, que diziam mais... Mas eu não sei, não sei, isto é muito pessoal, né? Você, por exemplo, é a primeira pessoa que me falou do Werner, nunca até hoje ninguém falou...

Izabela: Ah, pois é, a questão é a gente como recepção...

Rodrigo: Hãham...

Izabela: Prá mim foi marcante aquele solo que ele faz do pássaro...

Rodrigo: Exatamente, aquele solo...

Izabela: Foi muito marcante... Que depois numa outra ocasião...

Rodrigo: Que é meio Villa-Lobos, tem uma chamada de Villa-Lobos ali, né?...

Izabela: Numa outra versão eu vi o Beka (Everson Botelho) fazer, não foi?

Rodrigo: *Béka* (corrige a pronúncia) fazer, exatamente...

Izabela: Que também...

Rodrigo: Que também fazia muito melhor...

Izabela: Isto, isto mesmo que eu ia te dizer...

Rodrigo: É, é...

Izabela: Tecnicamente muito melhor, e com outra identidade, isto me chamou a atenção... E as meninas todas, a Ana Paula, Ana Paula se transformou ao longo do tempo, né, na companhia... Sim, ela (____?), mas como público a gente vê...

Rodrigo: É, ela tem as minhas coisas, hoje, por exemplo, quando eu fiz... eu trabalho direto com a São Paulo Companhia de Dança, fiz um trabalho agora para a José Limón, e tal, é com ela, ela é que levou tudo...

Izabela: Ela mudou o corpo dela, mudou tudo, como cresceu...

Rodrigo: Ela levou todo a minha coisa, o meu jeito de ser no corpo dela de uma forma impressionante...

Izabela: E ela no “Lecuona” é uma coisa assim (____?), fantástica, sensacional! Bom no “Lecuona” não tem quem não tenha ficado bem, né?

Rodrigo: É, “Lecuona” foi legal, também...

Izabela: Nossa, no “Lecuona”, ali, a Janaína, a Ana Paula, todo mundo... E... deixa eu ver o que mais que eu quero te perguntar...

[interrupção involuntária na gravação – equipamento]

Rodrigo: A Gabi tem 26, o Beto deve ter seus 33, é por aí...

Izabela: Isso é importante que a gente está deles falando agora: como é que tu selecionas os teus bailarinos? Uma vez eu conversei com o João Vicente, que dançou contigo, até fez uma parte sozinho no “Onqotô”, e já montou a companhia dele lá no Tocantins...

Rodrigo: Sim, tá com a companhia dele lá...

Izabela: Já veio aqui, já conversei com ele e tudo... E ele uma vez me contou, lá na calçada das Mangabeiras, essa vez que eu fui lá. Ele disse: “olha, eu sou ruim aqui, fazendo uma aula eu sou horroroso. Mas tem que ter uma coisa a mais...” O que que é esta “coisa a mais” que tu procuras?

Rodrigo: O João foi daquelas contratações, sabe, que a gente, a gente... É o seguinte: quando a gente faz a audição, ficamos eu o Paulo, o Pedro, a Aninha, a Macau, cada um tem um voto, que vale um. Mas pelo João eu briguei (risos!) (____?) ... porque ele não tem técnica, mas o cara tem um jeito, tinha um jeito de se mover, que foi genial ter contratado ele! Prá “Breu”, por exemplo, ele foi fundamental! Ele

resolvia problemas, assim, que eu não conseguia resolver... Impressionante! Então tem umas coisas assim... Às vezes você vê que tem umas pessoas com muita técnica, outras nem tanto, e essas então é porque tem alguma coisa que a gente viu...

Izabela: Especial

Rodrigo: É... Por exemplo, este menino que eu te falei que tem menos técnica, ele... O Paulo contratou sem ninguém ver a opção que ele fez. Eu tinha visto antes, já tinha falado: “Eu gosto muito dele”. Ele foi fazer audição, a gente tava precisando homem, foi quando o Bêka saiu... O Paulo me ligou... Onde que eu tava? Eu disse: “Pô, o que aquele cara fez, eu adorei! O que ‘cê acha?” “Vamo lá!” Sabe? Então...

Izabela: O menino, no caso, que a gente estava falando, tinha vindo da Quasar já.

Rodrigo: Tinha, exato...

Izabela: Tinha uma característica já de resolução de problemas, como tu colocaste...

Rodrigo: É, é... Não, o João foi super importante para a gente. Foi chato ele sair... Foi muito chato, mas...

Izabela: Faz parte também... É uma empresa... O ônus e o bônus de tu teres uma estrutura por trás de ti... E outra pessoa que eu queria te perguntar: o Peter, o Peter nosso gaúcho aqui, ficou um tempão. Ele veio agora...

Rodrigo: O Peter tá lá no Palácio das Artes... Tá no Palácio das Artes... Ele tá coreografando assim, mas tem pouca... Porque ele não coreografa no Palácio, quem coreografa lá... Ele tá sem tempo, porque precisa ter emprego, também. Mas ele já saiu já faz muito tempo... O Peter tá muito gordo! Tem que emagrecer!

Izabela: É, pois é, a gente achou também... Mas eu achei curioso, porque ele veio dar uma oficina agora no fim de agosto, e já com este mote eu expliquei tudo para ele, a gente já se conhecia de oficinas passadas, eu disse: “Olha, Peter, eu tô pesquisando o ‘21’ e eu sei que ‘tu dançou’” – não foi o primeiro elenco, mas ele chegou a dançar, né... E ele não priorizou isto, não quis falar, não sei se ele ficou reticente com a saída, enfim...

Rodrigo: Não, eu não sei, também não sei...

Izabela: Mas ele foi uma figura importante em vários balés...

Rodrigo: Foi, foi, ele ficou muito tempo com a gente, muitos anos...

Izabela: Ficou mais de 12 anos, 13, né?...

Rodrigo: É... Mas ele queria coreografar muito, ele queria mesmo era coreografar... Fez vários espetáculos, mas não deram lá muito certo, então...

Izabela: Eu vi um que veio para cá. Ele “tá” seguindo uma linha completamente...

Rodrigo: Completamente diferente, exatamente! E eu “tô” precisando inclusive de alguém que... Que continuasse essa linha né? Porque eu faço 58 anos agora... Preciso ter uma pessoa... Finalmente achei a mulher do Gabriel! A Cassilene...

Izabela: A Cassi... Eu vi um trabalho que ela fez, não lembro agora qual era o evento, mas que vocês dançaram no exterior, que era alguma coisa que remetia ao futebol. O pessoal postou no Facebook.

Rodrigo: Ela, ela! Foi ela que fez para aquele encontro de Davos. Eu nem vi! Eu não vi isto até hoje, eles fizeram lá. Era férias dos bailarinos, convidou uns bailarinos... Ela fez muito prá eles. Agora a gente tá fazendo, a gente tá arrumando um espetáculo prá ela, prá ela fazer no teatrinho nosso, (____?) ... também, mas a noite inteira só de coisas dela, e tem coisas fantásticas!... Mas eu acho que vai ser a sucessora...

Izabela: Dá uma olhada neste vídeo! Porque eu olhei no Facebook, e eu... Claro, eu não conheço eles pessoalmente, mas eu gosto muito deles, acompanho, vejo foto, e tudo, então eu vi o pessoal dançando e disse: “Ah, Lelio (meu esposo), essa aqui é a Janaína, olha aqui o fulano, olha ali o beltrano... Mas que gozado! Isto aí é do (Grupo) Corpo mas não é do Rodrigo”... Eu falei para o meu esposo...

Rodrigo: É, é... Eles não estavam pelo Grupo Corpo, né, era uma coisa...

Izabela: Exatamente... Mas é muito legal porque ela... Dá prá ver que é cria tua, mas tem uma pitadinha dela.

Rodrigo: Tem pitada dela, isso é que eu acho legal! E ela faz umas coisas tão interpretativas, tão legais... E engraçado, parece que é coisa escolhida, porque é a minha nora, pôxa! (risos)

Izabela: É a esposa do Gabriel, né?

Rodrigo: É, exatamente!

Izabela: Ãham...

Rodrigo: Parece que é um jogo de fichas marcadas e não é! Pois eu falava tanto para o Beto quando ele entrou (____?): “Coreografa, começa a coreografar...”. Nunca quis coreografar, sabe? Então não tem...

Izabela: Não é carta marcada, são as afinidades... (____?). Rodrigo, outra coisa, a questão do... (interrupção, cumprimentos em alguém)

Rodrigo: E aí, bonitinha?

Izabela: Como tu vêes a questão do *ballet* clássico? Porque tem um ranço no pessoal da dança contemporânea, que se tu tiveres uma boa base da *ballet* clássico no corpo, entre aspas “ele te aprisiona”, “ele te prende”... Enfim, como é que tu vêes isto?

Rodrigo: Posso te dizer uma coisa?

Izabela: Pode, todas...

Rodrigo: Acho que é... É... Assiste o que é “Benguelê”, e isto vai estar completamente desmentido! (risos)

Izabela: Eu tenho a minha opinião, mas eu queria ouvir a tua argumentação...

Rodrigo: Não, eu acho que é o contrário, acho que ele te dá muito mais possibilidades. Agora, o trabalho de corpo que você faz durante o ensaio, e tudo mais, isto é que vai determinar o que que o bailarino vai ser quando ele vai soltar. Inclusive uma coisa que eu digo, é tão importante essa coisa do bailarino... (interrupção pela produção). Quando a gente estreia um balé, goste mais ou goste menos, ele é uma coisa. Quando a gente vai refazer no ano seguinte, ele é um balé muito melhor, mas exatamente pelo fato de cada um dos bailarinos já ter se apropriado desta movimentação. Então esta soltura eles têm. Não vai ser o balé clássico que vai tirar este tipo de, de... personalidade que cada um tem. Eu acho que só agrega, muito pelo contrário. Eu não conheço nada, nem ouvi dizer que, se você aprender mais vai te atrapalhar. Quer dizer, conhecimento é o oposto. Tá sempre agregando...

Izabela: A pessoa tem mais opções...

Rodrigo: Exatamente, você tem mais opções. Agora, dizer que você saber mais, que você ter uma coisa mais preparada, um físico mais preparado vai te atrapalhar, eu acho que é um pouco conversa de preguiçoso! (risos)

Izabela: Obrigada por ter dito isto! Sim, porque tem estas distorções... E daí, eles fazem algum trabalho adicional de soltura, fazem alguma aula de dança contemporânea, alguma outra técnica?

Rodrigo: Não, com a gente não; eles fazem, às vezes, mas mais para se manter fisicamente. Pilates, este tipo de coisa. Mas de técnica de dança não, nada. O trabalho que eles fazem é todo feito durante o... - de contemporâneo, se é que a gente pode chamar assim também – é todo durante o ensaio.

Izabela: Hum, hum, o que precisa para colocar aquele movimento em ação

Rodrigo: É, é...

Izabela: E quanto tempo tu demoras para coreografar um balé? É claro que isto não é uma fórmula matemática, mas existe uma aproximação do momento em que tu resolves criar um balé até que ele vá para a cena? Quanto tempo, mais ou menos?

Rodrigo: A partir do momento em que eu comecei a trabalhar com ____, ou seja, que já tem a música, e tal (este é um processo que começa um ano antes)... varia, mas o quê? Uns dois meses talvez, até menos. Mas... é... isto depende de cada um. Tem balé que vai direto. "Sem Mim", por exemplo, foi um dos que foi "diretão". Mas normalmente eu trabalho muito picado, né, porque a gente viaja muito. Trabalho 15 dias, viaja, volta, trabalha mais dez dias, então... uma coisa assim. O "Sem Mim" eu tive mais tempo, eu tive... Agora, prá tudo ficar pronto, cenário, figurino, prá ir prá cena, leva uns três meses, três meses e meio.

Izabela: Mas é uma máquina! Isto é muito rápido!

Rodrigo: É...

Izabela: Consegues trabalhar fora, quando vocês estão ensaiando em outros locais, em outras cidades... Consegues trabalhar na coreografia, ou só quando estão em casa?

Rodrigo: Só quando "tô" em casa...

Izabela: Fora não?

Rodrigo: Não faço nada fora, não...

Izabela: E tu acompanhas sempre, todas as viagens tu estás junto?

Rodrigo: Vou parar agora! (risos)

Izabela: Não para!

Rodrigo: Não dá... Alguns lugares obviamente eu tenho que ir, tem entrevistas, isso quem tem que fazer isto sou eu, mas... É porque a Flavinha tá parando de dançar, ela é a minha mulher. Fica aquela coisa de ficar sete meses... Não dá, não dá certo... Acaba que eu vou começar a selecionar um pouco mais...

Izabela: Claro... Os destinos de viagem...

Rodrigo: É...

Izabela: E para remontar um balé, por exemplo, se tu pegares agora um balé que está sem ser dança há alguns anos... Quanto tempo?

Rodrigo: Ahhh...

Izabela: Eles têm que pegar por vídeo antes e já chegar com tudo decorado?

Rodrigo: Não, mas eu acho que em uma semana fica pronto, no máximo. Mas eu tenho a impressão que não fica ruim uma semana de trabalho a mais, porque tudo tem substituição. Se eu quiser manter (____?) perfeito... (____?) duas semanas...

Izabela: Substituição que tu dizes é um outro bailarino que fique de suplente...

Rodrigo: É, exatamente, porque na verdade a gente não tem gente fora para por, eles aprendem muito entre eles ali, e... Por exemplo, fulano faz um solo. Se deu um problema, outro já sabe o solo e tem outro que já entra no lugar dele também, que não “tá” nesta música, e tal... Então já tem...

Izabela: Em geral tem um suplente para cada posição, ou mais, ou não tem prá todos?

Rodrigo: Não...

Izabela: Tem um para cada, necessariamente...

Rodrigo: Às vezes tem até mais, mas é porque gente aprendeu há mais tempo, aí não “tá” podendo fazer, num determinado período, aí aprendem dois outra vez.

Izabela: Hum, hum... E este ano, eu estava vendo ali na agenda de vocês no site, vocês dançaram sete balés?

Rodrigo: Eu não sei! (risos) É?

Izabela: É, sete.

Rodrigo: Mas ultimamente é um pouco assim, é... Porque lá fora a gente varia muito. Aqui a gente faz o mesmo programa, este programa é o mesmo programa que a gente “tá” fazendo em todas as cidades: São Paulo, Rio, Belo Horizonte, não sei o que... Agora, lá fora a gente varia muito.

Izabela: E aí, lá fora é tua escolha ou é escolha do contratante?

Rodrigo: Acho que as duas coisas, um pouco daquilo que eu “tava falando no início. Às vezes ele quer um específico, um balé específico. Aí tudo bem, a gente escolhe o outro, e tal... Às vezes depende da logística também, o que que é mais legal, o que que dá... Às vezes não dá prá fazer um aqui, o outro, o mesmo na Austrália, não dá... Mas agora, a gente tem, assim, cenário de certos balés nos Estados Unidos, e figurino e outros na Europa, também na Alemanha. E aí é só... o caminhão leva, aí é mais tranquilo. Mas se você vai fazer assim, como no início do ano, a gente fez Austrália. Se você fez Europa, fazer Austrália... Às vezes eu tenho que ir, então não dá... Na Austrália, por exemplo, a gente não tem nada... Japão... Então aí não dá... Não chega o cenário, figurino, estas coisas...

Izabela: Agora tu falaste no exterior... Tu lêes crítica dos balés?

Rodrigo: Hoje não leio muito mais não!...

Izabela: Não interessa, né?

Rodrigo: Não, não é...

Izabela: Mas como é que é a aceitação?

Rodrigo: Não, agora até pergunto: é legal, fala bem?... Porque as críticas, hoje, elas são absolutamente descritivas: “tal momento acontece isto, tal momento acontece aquilo, tá tá tá...”. É mais uma coisa informativa, ali, “pro cara”, né, do que falando bem ou mal. Mas tem uns que batem feio em mim, também... (risos)

Izabela: Pois é, eu estou te perguntando porque eu li, e fiquei absolutamente indignada, estupefata com o que eu li, mas me deu a impressão de que eles não conseguem captar muito bem esta questão da brasilidade, ou do quanto esta movimentação é peculiar...

Rodrigo: (____?)... isto depende muito...

Izabela: Eu li uma do Le Monde, uma do New York Times e uma do The Guardian...

Rodrigo: Quem gosta de bater em mim... feio... é... Em Londres eles batem muito em mim. É... agora...

Izabela: Por que, hein?

Rodrigo: Eu não sei, viu? Eu acho engraçado, eles têm uma coisa muito complicada que é... Tinha um jornalista, um desses que vinha pro Brasil (falando baixo, incompreensível) ... e a gente foi a Londres... Aí depois ele começou a querer voltar demais. Eu acredito que ele esperava um pouco que a gente pagasse as passagens, não sei o quê... E acabou que, não vou nem falar quem, mas outra coisa (companhia) fez isto. Começou a pagar passagem para ele, ele ia... O que que ele fez? Ele começou a bater feio na gente, e... Sabe? Então, isto acontece tanto, você não faz ideia do tanto que acontece. Tem uma crítica no New York Times que fala um pouco isto mesmo, o Diogo Lima que “tava” falando, ela não “tava” escalada e tinha um encontro com um cara. E aí escalaram ela. Ela ficou tão “puta”! Ela... Foi na época de “Breu”, por exemplo...

Izabela: Ela foi contrariada e já não gostou...

Rodrigo: Não, mas ela bateu feio, assim de um jeito ruim, falou que aquilo não era arte.

Izabela: Eu li isto... Aquilo foi radical!

Rodrigo: É, é... Mas o Diogo falou: “olha, eu acho que foi um erro meu, porque como eles não tinham me escalado, eu liguei prá lá e falei ‘Pôxa, é a estreia, é a abertura da coisa do Paulo, não vai mandar ninguém’? Tem que mandar...”. Até que mandaram ela... (risos)

Izabela: “Ah, é? Vocês querem que mande”?

Rodrigo: E tem os outros que não gostam também, tem umas coisas, tem um monte de gente que não gosta. Tem outros que são totalmente fascinados. Agora, isto não tem jeito... Não tem jeito... Eu ando despreocupado. Aí depois eu fui ver que – nos dois lugares, em Nova Iorque e em Londres, principalmente – eles batem demais no Kylián... E eu vou preocupar que vão bater em mim?

Izabela: Nossa!... Tem alguma bronca que ele é holandês e não é...

Rodrigo: É, é... Eu nem digo é mais nada...

Izabela: Eu fiquei chocada quando li a matéria... Nós fizemos uma disciplina também a respeito de crítica teatral, lemos muitas desde o início do século XX, e tal, e eu peguei a crítica do Corpo. Eu pensei: eu vou achar maravilhas, no *site* de vocês tem muita coisa bem lúcida... Mas estas aí eu fiquei surpresa, tem umas que pareciam de má vontade.

Rodrigo: Agora, é legal porque... Eles batem muito na gente em Londres, mas a última vez que a gente foi, que foi no ano passado... Três críticos bateram não tão forte, até que um, que parece que era considerado o papa da crítica, e não sei o que... fez uma resenha, assim, linda sobre o trabalho do Corpo, e “pá pá pá”... E é engraçado, parece que eles pararam, sabe? O que saiu depois dele já era uma “ooooutra” história...

Izabela: De repente algum formador de opinião, alguém que tem mais influência...

Rodrigo: É, engraçado, uma coisa muito maluca...

Izabela: Os outros seguiram ele... Alguém que foi professor, que foi mentor lá do grupo... Ah, o Nem tá aí... O Nem é amigão do Facebook, ele tá sempre no Face...

Rodrigo: É, é... o Nem tá com 39 anos...

Izabela: Como é que é a rotina da companhia em termos de horários, Rodrigo? Quantas horas por dia vocês ensaiam?

Rodrigo: Em Belo Horizonte? São... são seis horas corridas. De 9... tem aula de balé...de 9 às 10 e meia, depois ensaio até as três. Só se para para comer alguma coisa, meia hora na verdade. Isto de segunda a sexta. Agora, viajando é outra coisa,

né? Chegamos hoje, a gente saiu do hotel às cinco. Mas é que hoje é o ensaio... É que nós fazemos sempre isto: no dia anterior tem ensaio pros bailarinos, o ensaio é deles. No dia do espetáculo a gente chega aqui mais cedo, que é o ensaio técnico: é prá luz, cenário, contrarregagem, exatamente... Movimento de cenário e tudo mais. Aí eles só marcam, né, prá não se quebrar, mas chegam mais cedo, bem mais cedo. E depois, normalmente a gente sai quatro, cinco horas e fica até depois do espetáculo.

Izabela: Vocês chegaram hoje, então?

Rodrigo: Nós chegamos ontem à noite.

Izabela: Ah, ontem à noite. Então já deu prá descansar um pouco do voo?

Rodrigo: É..

Izabela: E daqui vocês ainda vão para outro lugar? Aqui no Brasil?

Rodrigo: Não, aqui é o último lugar. Aqui termina a temporada. Aí depois a gente tem Estados Unidos, fazemos Canadá e França. A gente tem Nova Iorque também este ano. “Vamo” ver como é que eles vão bater em mim! (risos)

Izabela: Não vão bater nada! É só prá arranjar assunto!... Tu já tens ideia de... Eu vejo que a agenda de vocês, ela é fechada já para dois anos, para os dois anos seguintes, né?

Rodrigo: É, é...

Izabela: Será que voltam aqui para Porto Alegre? Porque uma época vocês vinham todo ano, daí vocês começaram a vir ano sim, ano não, só nos ímpares. Agora fechou três anos que vocês não vinham!

Rodrigo: Três anos, é?

Izabela: Três anos! Foi 2005, 2007, 2009 e agora 2012.

Rodrigo: É... a nossa agenda virou uma loucura, né? E outra coisa também: vir para o sul ou o nordeste é um prejuízo brutal, então... Obviamente nós temos que fazer...

Izabela: Não brinca?

Rodrigo: É... É um prejuízo brutal...

Izabela: Por que?

Rodrigo: São 30 pessoas, uma carga de sei lá quantas toneladas. Começa a pensar além de tudo, né, da percentagem do divulgador do lugar, tá, tá, tá, o que você paga de divulgação, hotel, diária e tudo mais... É um custo...

Izabela: É grande?

Rodrigo: Grande, grande!

Izabela: Então vem só para cumprir uma “democracia”, assim, nacional?

Rodrigo: É, é, é isso aí. Bom, a gente tem que fazer, agora... Rio e São Paulo ainda dá, em dinheiro. Belo Horizonte obviamente dá, porque a gente não paga nada disso...

Izabela: Dançam no Palácio (das Artes)?

Rodrigo: É... Então não tem diária, não tem hotel, não tem nada. Mas...

Izabela: Ah que pena, agora fiquei triste... Por isto que demora... Rodrigo, e dos...já que mais ou menos fiquei satisfeita do “21”...

Rodrigo: (Risos)

Izabela: Me diz agora dos outros balés, se tem algum que é teu preferido, que tu achas que te identifica melhor de lá prá cá... Não tens um preferido, né?

Rodrigo: Não acho que não, mas tem assim: “Breu” eu gosto muito, gosto de ter feito, me senti bem. Acho que “Onqotô” também, não sei se é melhor (____?). O “Lecuona” foi uma grande curtição, por exemplo. Uma grande curtição! Tanto que a música não era especialmente composta (conhecesse____?). Quando eu achei a música eu não acreditei...

Izabela: “Tava” pronta já, né?... E ele é muito impactante, assim, visualmente... Ah, isto era uma outra coisa que eu queria saber de ti: tu tens uma preocupação com o público, com a recepção? Porque existe também uma linha grande de coreógrafos que diz que o público não importa, que ele vai fazer o que vem à inspiração, o que está concebido na imaginação dele, e não se importa muito com a recepção, com o público. Isto está presente para ti ou agradar o público é casual? Como é que funciona isto?

Rodrigo: Eu acho que é casual... Não é... não é...

Izabela: Não é uma motivação intrínseca?

Rodrigo: Se você tiver isto na cabeça, não vai fazer nada! Não tem jeito, cê não vai fazer nada que preste. Você querer... É... Se você começar tendo este papel invertido... Na verdade, o que que é o grande barato da criação? É exatamente o que ela se baseou, a maneira que ela foi feita, mas se você começa a ter uma preocupação com o sucesso, eu acho que... Acho não, tenho certeza, que cai mesmo. Eu procuro nem pensar nisto...

Izabela: Dá até um bloqueio, talvez, né? O que que vai agradar...

Rodrigo: É, é... Procuro nem pensar...

Izabela: O Filipe, como está diferente, “meu Deus”...

Rodrigo: É... (risos)...

Izabela: Eles todos mudam bastante, né? Tem audição todo ano?

Rodrigo: Não, a gente não faz audição...

Izabela: Só quando precisa de alguém?

Rodrigo: É, quando precisa de alguém e outra: não é bem uma audição. As pessoas vão – a gente fala com os bailarinos, eles tem amigos – nós vamos precisar, sei lá, de um homem. Aí começa, pode ser homem ou mulher...

Izabela: Convidam?

Rodrigo: As pessoas vão, vão chegando e vão fazendo. Porque senão é muita... É muita “sacanagem”! A última vez que a gente abriu audição veio tanta gente, tanta gente... Vinha gente chegando assim, do Rio Grande do Norte, aqui de Porto Alegre, e chega de manhã, de ônibus... Bailarino é “duro”, a gente sabe... Dá café da manhã lá, prá todo mundo... Mas de qualquer forma foram quatrocentas e tantas pessoas prá duas vagas, uma prá homem e uma prá mulher. Aí você vai frustrar mais de quatrocentas pessoas... Não dá.

Izabela: Isso é uma generosidade de vocês, porque aumenta a chance de vocês verem mais pessoas, né?

Rodrigo: É, mas é uma situação muito ruim, muito ruim... E aumenta “entre aspas”, porque estas pessoas chegam de ônibus, elas estão “mortas”!

Izabela: É verdade...

Rodrigo: Sabe? Fazer uma audição longa, primeiro aula de clássico, depois aprender coisa... Não, elas não vão conseguir se mostrar devidamente.

Izabela: É verdade... (trecho com som abafado) E a Jacqueline tá aonde agora? Ela ia prá São Paulo, mas não ouvi mais falar dela...

Rodrigo: Ela tá fazendo alguma coisa ali, ela tá meio que buscando patrocínio, e tal, prá gente fazer um outro trabalho juntos... Que eu fiz um prá ela, né, com os conceitos...

Izabela: Não vi... Depois que ela saiu?

Rodrigo: É, é, eu fiz um trabalho agora, o ano passado. Um solo, na verdade. Vinte e cinco minutos prá ela, a partir da Bachiana... Da Bachiana não, da Suíte 2 para Cello, da Bach.

Izabela: Hum, hum...E onde eu vejo isto? Tem alguma documentação?

Rodrigo: Eu não sei, mas deve ter, deve ter no Youtube...

[Produção avisa que “já são sete horas”, e a gravação é imediatamente interrompida]

Rodrigo: Você que está dizendo...

Izabela: Tem até um burquinho de cupim que era da casa do meu pai...

Rodrigo: (risos)

Izabela: E aqui estão as meninas...

Rodrigo: (cita nomes dos bailarinos que estão no programa que está sendo mostrado) ... Que incrível... Nossa, aqui tinha todo mundo!...

Izabela: Eles estão aqui, ó...

Rodrigo: Exatamente, é o que eu te falo... Isso aqui tem a ver com o que sobe o que desce, e coreograficamente... Um grupo fazendo de 21 a 1, o outro de, de ... como é que isto funcionava? É porque isto aqui é o seguinte: é... dois grupos, tá? Esse aqui começa, 21, né? Quatro, quatro, oito; quatro, doze; quatro, dezesseis; cinco, vinte e um, tá certo?

Izabela: Hum, hum!

Rodrigo: Aqui já vai ser... Éééé...

Izabela: Vinte mais um, cada quadrado são quatro, vinte mais um... Ok.

Rodrigo: Exatamente, vinte mais um. Só que este um é um outro instrumento. Ele fazia: tá – tá – tá – tá – tá – tá, vinte e um, tá – tá – tá – tá – tá – quén (para expressar o outro instrumento), tá – tá – tá – tá – tá, dezenove, tá – ná – ná, quén-quén, tá – tá – tá, pén-pén-pén, tá – tá – tá... Então, quer dizer, começava do 21, e este do um; este ia diminuindo até o um, e este ia crescendo até o 21. Chegava no final ele fazia tá – pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén-pén...Sabe? É... A sonoridade era diferente.

Izabela: Então isto corresponde a mudanças nos instrumentos também?

Rodrigo: Também... Também...

Izabela: Então quando tu dizes que a música...

Rodrigo: E cada... Quando é quatro, por exemplo, era um instrumento, era uma coisa quadrada, e quando era três, era um triângulo, exatamente! Era o desenho do instrumento! Isso aqui são os desenhos dos instrumentos.

Izabela: Que fantástico... Era isto, então!...

Rodrigo: (risos) É!

Izabela: Então tu interferes bastante com o compositor?

Rodrigo: Sempre, sempre...

Izabela: Tu falas que nesta nova fase, em que tu tens agora a música composta para ti...

Rodrigo: Se você for pensar, isto aqui é sempre 21, né? Vinte e um só que de uma forma; aqui 20 de uma forma com um de outra, depois 19 de uma forma com dois de outra... Na verdade tudo é sempre 21...

Izabela: Perfeito... Não, agora ficou claro! Isto que eu fiquei maquinando ontem, agora ficou bem claro...

Rodrigo: Só que é de 21 a um, e de um a 21, e tudo é sempre 21, se você for fazer uma coisa só.

Izabela: E depois isto se traduz em movimento também?

Rodrigo: Isto, exatamente...

Izabela: É um movimento por tempo?

Rodrigo: Exatamente, é um movimento por tempo.

Izabela: Tá... Bem... Eu estava intrigada também em colocar em termos mais objetivos a questão da brasilidade, que todo mundo fala... da brasilidade do trabalho. Em movimentos, o que é que isto significa? Ou seja, dá prá dizer que é um quadril, que é um braço, que é um dorso? O que que dentro desta concepção se transformou em brasilidade, o que as pessoas falam que é brasilidade?...

Rodrigo: Desculpa, repete, eu tava pensando aqui...

Izabela: Então, as pessoas dizem que tem uma “brasilidade” forte no teu trabalho...

Rodrigo: Ah, tá... É...

Izabela: Como é que isto da contagem entra na brasilidade? Que movimentos tu “encontrou” prá colocar isto dentro desta contagem?

Rodrigo: Eu acho que isto aí é uma coisa muito simples, é muito uma busca de uma movimentação que parta sempre da bacia. Eu acho que é muito simples isto. Aqui eu explorei isto muito, muito, muito. Toda a movimentação parte da bacia. Na verdade foi só por causa disto que começou este tipo de coisa, movimentos brasileiros, “não sei o quê”... Eu acho que isto, obviamente, cria uma sensualidade maior, uma... um jeito mais...

Izabela: Um “sentar” ali no quadril?...

Rodrigo: É... sabe... De se mover que dá mais... mais solto mesmo, menos rígido, de menos formas...

Izabela: Mais “jogado”, mais balançado?

Rodrigo: É...

Izabela: Eu identifiquei alguns elementos que vou colocar para ti. Não sei se tu concordas; se tu concordares, são os que eu vou explicitar ali no texto como “brasilidade”. O quadril é o primeiro; o dorso um pouco inclinado para frente, que se repete em outras obras, inclusive no Benguelê agora ficou bem claro, um dorso quase assim como “preguiçoso”...

Rodrigo: É, pode ser, no Benguelê eu uso muito isto, mas no 21...

Izabela: Tem uma hora... Não como o do Benguelê, o do Benguelê é retinho, e o do 21 elas fazem isto (demonstro), com este braço aqui no quadril...

Rodrigo: Ah... É assim mesmo...

Izabela: Um movimento que é parecido com o do xaxado, mas não é o passo do xaxado. É bem marcante, elas bem curvadas e o cotovelo para frente.

Rodrigo: É verdade... (levanta e demonstra). Nesta movimentação os números ímpares são marcados com a direita e os pares com a esquerda. Então faz assim: 1, 3, 5, 7 (demonstrando o movimento várias vezes). Vai alternando, né? O tempo forte aqui, o ímpar, vai alternando de perna sempre.

Izabela: Me ocorreu assistir no 21 – que, enfim, eu vi várias vezes para poder tentar captar isso – que essa quebra da frase normal de oito tempos ela suscita um pouco, também, este movimento de quadril...

Rodrigo: Ela pede isto, exatamente!

Izabela: Ela pede, né?

Rodrigo: Ela pede isto! Este foi o grande barato da gente trabalhar com o Marco. É... E tem uma grande coisa também, que eu acho que não falei nisto, é que o Marco sempre foi um músico erudito. Quer dizer, ele compõe, como ele criou o Uakti – que você deve conhecer muito bem –, ele trouxe a música popular, mas sem ser a música popular conhecida. Ele fez um trabalho que mistura as duas coisas, onde ele usa – sei lá! – Villa-Lobos como se fosse uma... como se fosse uma canção... O Villa-Lobos também fez isto trazendo as cantigas de roda...

Izabela: Trouxe pro erudito também...

Rodrigo: Exatamente...

Izabela: E um outro movimento que eu identifiquei que tem bastante, não só no 21, mas nas outras obras tuas: tem punho, tem muito punho também, né?

Rodrigo: Muito, tem...

Izabela: Tem um movimento que é isto e isto (demonstro), o punho vem junto com o pescoço... (ele demonstra)... É... Então isto te identifica, também, bastante...

Rodrigo: Eu acho que sim, eu sempre usei muito este tipo de movimento. Nessa época, né, eu usava muito, muito.

Izabela: E tu achas que os movimentos de 21, eles reaparecem, tu “trouxe” eles para outras obras posteriores? Propositalmente ou não?

Rodrigo: Eu acho que sim, eu acho que ele foi... Eles foram gerando outras coisas, mas sempre dentro da mesma história, né, de... Sabe? (demonstrando)

Izabela: Esta sequência é fantástica!

Rodrigo: É, é, sempre essas coisas que eu faço (ainda demonstrando)... Né? De, de... Isto tem aqui também, no Benguelê, no 21, tem uma série de coisas nesse sentido...

Izabela: Ok, perfeito... Não, eu queria identificar corporalmente estes elementos porque se fala, assim, muito literariamente, subjetivamente; eu queria identificar no corpo, e agora ficou bem claro prá mim. Então tu interferes bastante na composição? Curioso que eu li há um tempo atrás, acho que do Lenine... O Lenine compôs para Breu, né?

Rodrigo: Sim!

Izabela: Que tu terias dito para ele que só tinha duas orientações: “quarenta e cinco minutos e divirta-se”?

Rodrigo: Isto! (risos)

Izabela: Foi isto? Mas tem vezes que tu interferes mais?

Rodrigo: Não, mas depois eu interfiro completamente!

Izabela: Ah, tá!

Rodrigo: Depois que ele trouxe uma coisa...

Izabela: Ele trouxe um “esqueleto”?

Rodrigo: É, um esqueleto, ou coisas mais ou menos picadas... A gente sentou num teatro, no Teatro Alfa, lá em São Paulo e corta isso, vai aquilo... E não teve nenhum “ah, não, deixa isso” da parte dele... “Ah, então tá!” “Aumenta isso aqui? Monta isso aqui com isto?” Na verdade eu e o Paulo fizemos no “Breu”, e a trilha foi toda montada deste jeito...

Izabela: Ele te dá uma matriz melódica, e a métrica...

Rodrigo: Não, não, mesmo ele me deu várias opções para algumas coisas, e eu ia escolhendo. Eu não, nós. No caso, eu e o Paulo. Isto no “Breu”.

Izabela: Perfeito. Ele te dá as peças e tu montas o quebra-cabeças?

Rodrigo: É, é... O Lenine foi impressionante. Se você escutar o disco, o CD do “Benguelê”, não sei se você tem...

Izabela: Eu tenho...

Rodrigo: E escutar a trilha... é outra coisa! É outra história... Não tem nada a ver! Eu eliminei quatro músicas, eu cortei pedaço de música, mudei toda ordem... Não sei se você vai assistir hoje...

Izabela: Claro!

Rodrigo: Você lembra? Se você lembrar a trilha, mais a sequência das músicas, e depois escutar o CD, é outra história! Aliás, eu acho que foi o que me deu mais trabalho...

Izabela: Agora que tu estás falando isto, não teve isto no “Santagustin” também?

Rodrigo: Teve um pouco...

Izabela: Eu tenho a trilha e eu tive a impressão que estava diferente, corresponde?

Rodrigo: Teve, teve, modificamos... É a gente faz muito isto, que às vezes o cara quer fazer, mas... Como o João Bosco, por exemplo. Ele curtia fazer o CD, agora, a trilha para o espetáculo, a gente tem que criar uma linha a ser seguida, não pode ser uma música solta ali, uma ária daqui, uma erudita aqui, uma clássica, outra, entra um “Benguelê”... Então completamente perdido... O difícil do “Benguelê” foi porque era isto... Mas normalmente a gente faz. No “Onqotô” eu fiz isso demais, né, de cortar pedaços, de cortar música pela metade, diminuir um 7-8, eu fiz muito com o Marco, era mais tranquilo esta época...

Izabela: Foi com o Caetano, o “Onqotô”?

Rodrigo: É. Com o Caetano foi o máximo! Eu nunca esperei coisa dele. Teve... Ele tinha umas coisas do... Ali no início, tinha duas sessões muito grandes de percussão, eram quase... Uma sessão de oito minutos de percussão, outra quase seis. Eu cortei uma pela metade, a outra eu cortei um pedaço também, inverti as sessões e pedi prá eles comporem uma, uma – que, aliás, quem compôs foi o Caetano – uma canção mais suave, mais leve, porque senão fica uma coisa quase que repetitiva, e não dá para...

Izabela: Então tu tens esta preocupação de mesclar os estados de ânimo?...

Rodrigo: Exatamente! Você tem que... Né? Tem que criar, a criação da trilha é fundamental nisto... Por exemplo, nos últimos instantes eu não tava feliz, eu tinha... Tinha uma canção do Zé Miguel, que eu não gostava do lugar que ela tava... Eu liguei, sei lá, uma semana antes eu liguei prá ele: 'vou trocar'. 'Ah não, você vai tirar da ordem [...]'. Mas olha aqui... [...] Tudo bem...' E eu coloquei a canção que tava lá no final cá prá frente, e aí deu outra... Em todas praticamente eu fiz isto. Em todas não, mentira... No Arnaldo eu não fiz...

Izabela: N'O Corpo?

Rodrigo: Praticamente, é... Eu pedi prá criar uma coisa só, prá inserir. Ele criou, mas eu não interferei mais, não cortei nada. Até, inclusive na última música, eu pedi a ele prá... Eu pedi a ele, mas acho que ele não... não quis fazer... Falei, então...

Izabela: Mas então tem esta interferência total com o compositor?...

Rodrigo: Tem, tem, tem... Com quase todos! (risos)

Izabela: Os que aceitam...

Rodrigo: É, mas praticamente todos aceitam, assim, de uma forma tranquila.

Izabela: Rodrigo, eu queria te perguntar também acerca da interpretação, no sentido teatral, dos bailarinos, a face mesmo, interpretação de rosto. Porque o corpo fala muito. Mas vocês pedem alguma coisa de expressão facial, alguma preparação?

Rodrigo: Não, aliás, é o contrário! Eu não gosto muito dessa coisa de bailarino de caras e muitos sorrisos, como se eu tivesse... Não é nada disto! A coisa tem que falar por si só, o movimento, a coreografia tem que falar por si só. E o jeito deles fazerem também, quer dizer, o movimento deles é o que tem que falar. Eles não estão interpretando um papel que vai ser... que tenha, que tenha características que a gente tá acostumado em teatro, não é nada disto. Então, aliás, uma das coisas que eu não gosto em dança é isto: as figuras que querem colocar coisa a mais do que é necessário ali...

Izabela: Não existe uma interferência no trabalho com diretor teatral?...

Rodrigo: Não! Não, não, não, não, não, longe disto!...

Izabela: É a neutralidade a favor da interpretação?...

Rodrigo: Exatamente! O que interessa é a interpretação corporal.

Izabela: De onde tu assistes os balés, Rodrigo, daqui (coxias)? Ou lá de cima?
Ou tu não assistes?

Rodrigo: Eu não gosto de assistir.

Izabela: Na hora, não?

Rodrigo: Não, não, eu não gosto de assistir. Eu assisto o balé, mais ou menos, assim, esta temporada, por exemplo, eu estou assistindo mais porque eu... O “Sem Mim” andou fazendo muita substituição, e tal, então tem que ver umas coisas... Mais do que o “Benguelê”, até. Mas eu não gosto de assistir...

Izabela: Algum motivo especial?

Rodrigo: Eu acho que são os 45 minutos mais longos do mundo, porque eu sento prá ver defeitos. O tempo todo, é uma chatice! Não existe curtir, assistindo uma coisa minha, não existe! Eu sento prá ver defeitos, aí é muito chato.

Izabela: E existe alguma orientação para os bailarinos em tempo real, na hora espetáculo. Assim, de coxia, ou de rádio?

Rodrigo: Não, não...

Izabela: Deixa fluir, corrige os defeitos depois?

Rodrigo: Exatamente.

Izabela: E tu assistes muita coisa, tu vê outras referências de DVD, de espetáculo?

Rodrigo: Assistia muito quando era novo, agora tem anos que eu não vejo nada!

Izabela: Por questão de tempo?

Rodrigo: É... (risos) Sabe o que que é? Não é querer ser chato, mas 90% do que eu vejo em dança eu acho uma chatice. Eu acho mesmo, acho quadrado de chato. Aí eu não vejo, não vejo mais. Faz muito tempo que eu não vejo nada. Antigamente eu via tudo, tudo que me caía nas mãos eu via, procurava, buscava, ia em coisa de videoteca, atrás, viajava, tal... Não hoje, já tem muitos anos que eu não vejo nada, nada...

Izabela: Mas isso talvez até favoreça a tua originalidade, sempre, nas criações, né? Porque tu não pegas as referências óbvias que estão aí...

Rodrigo: Não sei... É... Não sei!

Izabela: Tem alguns coreógrafos, até internacionais, que dizem isto. O Béjart dizia isto, que ele não via nada...

Rodrigo: Ah, é?

Izabela: E aí perguntaram prá ele de onde ele tirava inspiração, ele dizia que era indo na esquina no armazém comprar laranjas...

Rodrigo: Sei! É, mas eu acho que é por aí mesmo! É por aí mesmo, é uma coisa mais voltada prá isto mesmo. Mas eu não vejo nada, nada, nada de dança há muitos anos, muitos anos...

Izabela: Rodrigo, já estou passando por outros assuntos também, que foram aparecendo... Tem uma autocitação em “Sem Mim”? Ontem foi a primeira vez que eu vi “Sem Mim”...

Rodrigo: Tem! Tem!

Izabela: Mas eu já tinha visto o vídeo. Isto é “Bach”!

Rodrigo: Outro dia um amigo meu falou: “Pô, você tá ficando velho, cara!” (risos), “Você tá fazendo uma referência a você mesmo”!

Izabela: Não, mas é muito bonito!

Rodrigo: É porque a gente tem essa... Porque isto foi uma ideia do Carlos Nuñez, inclusive, que ele faz um... Que eu acho muito legal isso... Quase que dá uma volta ao mundo, assim, porque... O que que ele faz? Ele pega um... Ele começa com uma, eles chamam de “alvorada”, que é um ritmo deles, é um ritmo galego, e logo depois ele entra no lundu, que é o mesmo ritmo, só que é um ritmo completamente africano, né? E depois ele pega este mesmo ritmo e chama o prelúdio da suíte 1 de Bach, que é o final de “Bach”. Aí eu não resisti! (risos)

Izabela: Sim! Eu olhei aquilo e disse...

Rodrigo: A ideia é a mesma, tem variações iguais até que depois, as variações finais são variações daqui e não do “Bach”. Mas a referência é clara, é óbvia! Não é cópia! (risos)

Izabela: Sim! Não, quando eu vi no Youtube eu achei que estava enganada, disse... Mas eu acho que é uma autocitação...

Rodrigo: Total, total...

Izabela: Daí ontem eu vi o ensaio e disse: “Mas é mesmo”!

Rodrigo: É, é!

Izabela: Que legal! Que legal!... Questão de direitos... Ontem mesmo a gente estava falando de cópia, de pessoal que copia. Tu tens alguma preocupação com o registro das obras, de alguma forma?

Rodrigo: Não, a gente registra, o Corpo... A gente normalmente grava, vende, eu não ganho nenhum tostão com isto também... É o Corpo, né, o Corpo sou eu também, vou ganhar dinheiro pro Corpo... Já recebo meu salário, tá certo... E... É assim mesmo, tá certo.

Izabela: Já aconteceu de ter que processar alguém por cópia?

Rodrigo: Não, eu achei muito ruim... Eu cheguei até uma vez só ameaçar, mas eu achei muito ruim, eu fiquei muito sacaneado, que foi um casal chileno... Fez uma...

Fez uma... Tem essas apresentações que tem em televisão de concurso de dança, não sei o que, e tal... E eles ganharam todos os concursos com um *pas-de-deux* meu de “Lecuona”, como se fosse deles. Em tudo! Figurino exatamente, a mesma cor, não sei o que, *pas-de-deux* exatamente igual...

Izabela: Qual era?

Rodrigo: Só eles cortaram... Qual que era, hein? Eu não me lembro mais... “Mariposa”! É o segundo. “Mariposa”, exatamente. Ela de cor de rosa, exatamente. Só que eles cortaram a música porque não podia, tinha uma coisa que tinha... Essa coisa de tempo decerto, sabe? Cortaram a música, cortaram o *pas-de-deux* todo, assinaram! Aí eu fiquei puto!

Izabela: Te pergunto porque a gente conversou ontem e eu me lembrei de uma pequena apresentação escolar que eu vi de dança de salão que eles copiaram quase que igualmente o figurino de “21”...

Rodrigo: Sei...

Izabela: Com uma sainha...

Rodrigo: Hum, hum...

Izabela: E fiquei pensando como é feio desrespeitar o público. Porque o público de dança de salão não vê muito outras coisas. Mas fica claro que aquele professor pensou que ninguém dali ia reconhecer.

Rodrigo: Sei...

Izabela: Mas igual! Aquela malha que aqui...

Rodrigo: Sim... Ela é... Coisa... É...

Izabela: Ela é cor da pele, depois ela tem uma cor, depois ela é preta, embaixo ela tem outra cor... Igual! Só que com uma saia. Dançando um samba, numa escola de dança de salão em Florianópolis...

Rodrigo: Sei...

Izabela: Que feio, né? Não precisava ter feito isto...

Rodrigo: Ah, não, já teve muitos! Já teve gente ganhando concurso fazendo uma outra Missa do Orfanato, em São Paulo, também, não sei o que... Mas não ligo muito não! Esse negócio do Chile eu fiquei sacaneado porque foi uma coisa de televisão, assim, milhões de pessoas... Aí não é justo, né? Você pegar...

Izabela: Sim, eles pensam que ninguém vai saber...

Rodrigo: Cópia total, fiel! Nem se preocuparam em modificar alguma coisa. Copiaram tudo. Coreografia, mesma música, e o figurino todo (risos).

Izabela: E como é que você ficou sabendo?

Rodrigo: Alguém me mostrou...

Izabela: Alguém viu?

Rodrigo: É, exatamente...

Izabela: Sempre tem alguém que vê, né?

Rodrigo: Nesse Youtube, não sei o que, acho que foi pelo Youtube... Isto já faz uns três, quatro anos...

Izabela: E pro "Lecuona", vocês fizeram alguma preparação de dança de salão?

Rodrigo: Não, não, nunca faço nenhuma preparação nenhuma assim, tudo é feito ali mesmo!

Izabela: É que tem uma coisa muito impressionante no "Lecuona"... Eu pratico dança de salão, e a gente percebe quando o bailarino não faz dança de salão e ele só coloca aquilo dentro de uma outra técnica. O abraço fica incômodo; o abraço é uma coisa muito simples, mas até a soltura do abraço, e não ter tensão demais, ela denuncia se a pessoa faz dança de salão ou não...

Rodrigo: Sei...

Izabela: E o abraço de vocês, ele é muito natural, especialmente naquele bolero da Cassi e do Peter... A gente olha, assim, e "Ah, eles fazem dança de salão"...

Rodrigo: Sei... ãham... Não...

Izabela: Então a curiosidade de perguntar se houve algum...

Rodrigo: Porque na verdade é um bolero que eu misturo com tango ali (risos)! Eu faço uma mescla nesse aí que é danada! As pessoas todas chamam aquilo de tango, não é tango, é um bolero.

Izabela: É um bolero, mas eles muitas figuras de um e de outro, né? O pessoal da companhia do Jaime Arouxa diz que alguma vez vocês passaram por lá, prá fazer alguma aula, uma oficina...

Rodrigo: Não, ele é que foi a Belo Horizonte... A não ser que eles (os bailarinos), eles gostam muito de dançar, assim...

Izabela: O Nem (apelido do bailarino Helbert Pimenta) também gosta muito de fazer aula de tango...

Rodrigo: O Nem, é... Agora o Jaime Arouxa... Ele esteve em Belo Horizonte, foi assistir o espetáculo, ele foi até super gentil, me fez uma homenagem... Mas eu nunca estudei não... Nunca fiz nada, nada, nada de dança de salão...

Izabela: E a outra coisa do “Lecuona” também é que o abraço, ele está, na maior parte das vezes, ele está a serviço das portagens, né? Então ele é um abraço bonito, estético, mas ele está a serviço daqueles enlaces todos que tu encontraste, né?

Rodrigo: É... É! Mas *pas de deux* é isto! *Pas de deux* é o que a música pede e é aquilo...

Izabela: “O rei do *pas de deux*”, não é como te chamam?

Rodrigo: (risos) É... (mais risos)

Izabela: E é, de fato.

Rodrigo: Eu gosto de fazer *pas de deux*...

Izabela: O *pas de deux* de “Sem Mim” é muito lindo... e todos, o das meninas, o dos meninos também... Rodrigo, só prá finalizar, então: questões com problemas de saúde dos bailarinos. Acontece muito de haver lesões?

Rodrigo: Olha, muito pouco pelo tanto que eles trabalham, muito pouco.

Izabela: Vocês têm algum acompanhamento de alguém, de alguma equipe, algum especialista?

Rodrigo: Tem, tem as fisioterapeutas que vão lá diariamente, até papa manutenção do que ... né... prá cuidar de machucado também, claro... Tem... E eles também fazem muito, muita coisa assim por fora. Não são todos, mas... né... Coisa de pilates, aula de pilates, ou aula de outras coisas que eu não sei... Mas... A gente tem as fisioterapeutas lá.

Izabela: Então elas são funcionárias do Grupo?

Rodrigo: Não, não...

Izabela: São autônomas, vão lá para dar uma assistência?

Rodrigo: É, exatamente. A gente fez um combinado ali prá elas cuidarem das...

Izabela: Mas elas acompanham vocês durante as viagens ou não?

Rodrigo: Não, só a Lyon. Ela vai, a Vitória vai; é uma delas, que é a que comanda as outras duas também. Quando a gente vai a Lyon sim, porque quando a gente vai a Lyon são 17, 16 espetáculos, são três semanas direto. Aí é loucura!

Izabela: Na Bienal?

Rodrigo: É, na Bienal ou não, né, ou... Porque... A Bienal significa que nesse meio aí tem temporada de dança também, não tem só a Bienal. E a gente faz Bienal, faz essas temporadas também. A gente já foi lá... Sei lá... Treze vezes, virou casa

nossa... E a gente faz três semanas... Ninguém nunca fez três semanas lá, só nós. As três últimas vezes que a gente fez foram três semanas

Izabela: São residentes lá, né?

Rodrigo: A gente... Não, nós fomos, há muitos anos atrás... Aliás, “Bach” estreou lá, que era o que o Guy Darmet (fundador da Maison de La Danse) queria e tal... Mas depois estragava nossa vida no Brasil, não adianta. Porque... Ficar guardando prá estreiar lá, a gente voltava, outubro, e a temporada brasileira “ia pro saco”. Então, não era legal. Mas uma coisa que eu acho legal que o Guy Darmet fala, que... Ele saiu de lá agora, né? O último ano dele foi o ano passado. Coisa que ele fala é que o Corpo é impressionante porque, bom, primeiro: é a única companhia que faz três semanas. E tudo esgotado, lota tudo. Quatro, cinco meses antes, tá tudo, completamente esgotado. E outra: que prá ele é uma maravilha, porque ele não gasta nada, um tostão com o Corpo! cê chega em Lyon, não tem um cartaz do Corpo, não tem nada; só de colocar na programação esgota tudo. Então, prá ele, é uma maravilha.

Izabela: Poxa, diferente do Brasil, não?

Rodrigo: É, é, mas é só com o Corpo isto, também.

Izabela: Ah, mérito de vocês mesmo...

Rodrigo: Só com o Corpo...

Izabela: Mas faz muitos anos já que vocês...

Rodrigo: Já, muitos anos... É uma longa história de amor ali, legal... Já tivemos histórias assim de... Uma vez nós fomos fazer um espetáculo, acabou a luz no quarteirão todo. A gente tinha feito não sei o que é que era, e depois era “Onqotô” a segunda parte. E acabou a luz! E não voltava, não voltava... Bom, tivemos que cancelar o resto do espetáculo, tínhamos feito a primeira parte. Bom, mas vamos fazer, prá quem quiser ver, pelo menos o “Onqotô” num dia. Fizemos, tal, marcamos, todo mundo foi avisado que seria feito... Não é que o teatro lotou! Só prá ver “Onqotô”... Só que cada um trouxe uma rosa!... Olha... Acabou o espetáculo...

Izabela: Choveu rosa!

Rodrigo: Choveu rosa no palco inteiro em agradecimento ao fato da gente ter feito, sabe? Olha que legal! Não, foi uma das coisas mais emocionantes que teve...

Izabela: Que legal!... Foram prá ver um balé só...

Rodrigo: Exatamente. Todo mundo com uma rosinha na mão (risos). Olha que doideira!

Izabela: Foi avisado, né? Provavelmente... Que legal! Rodrigo, tem alguma coisa a mais que tu lembres, que tu gostarias de falar sobre “21”, ou sobre outras coisas do teu trabalho, prá gente deixar registrado?

Rodrigo: É, o “21”, o que eu gosto sempre de falar é o seguinte: é... Eu acho que a pessoa que mais me instigou, que foi quem (tosse – eu começo a falar...) que foi um cara que me... Que eu vi exatamente este jeito como ele trabalhava com música... Porque eu a vida inteira só escutava música clássica, né, desde que eu era moleque, que eu era meio doido... E eu... O cara que trabalhava com a música popular e erudita, era uma coisa que se mesclava, você não sabe dizer o que que era o quê... Foi o Marco Antônio Guimarães, que foi o cara que fez o “21”, a gente fez o “21” junto, que eu acho que foi o cara com quem eu mais aprendi. E eu costumo dizer – é é verdade! – que eu aprendi a coreografar escutando música... Não foi vendo outras pessoas coreografar. Sabe? É... Como usar contraponto, tudo através da música.

Izabela: A música é teu motor, então?

Rodrigo: É...

Izabela: O pessoal que não usa música está perdendo uma parte importante...

Rodrigo: Não, não sei! Não, cada um tem o seu jeito de trabalhar e pronto, né? Tá certo. Agora, eu, sim, a minha é a música.

APÊNDICE D – Entrevista com Maria Carmem Purri

Izabela: Macau, então algumas perguntas iniciais, gerais né, pra entender a tua trajetória no Grupo Corpo. Como é que foi o teu começo? Como tu entraste no grupo? E que funções tu exerceste?

Carmem: Eu sou uma das fundadoras, né. Fundamos junto com os meninos com Rodrigo, Paulo, Pedro, a Mirinha... a gente se conheceu antes, fazendo cursos. Eu era... eu estudava numa, numa escola em Belo Horizonte diferente da escola deles, mas a gente em alguma momento se cruzou, se conheceu e tal. E aí foi quando decidimos nos juntar e abrir uma terceira escola. E é assim.

Izabela: Escola que tu te referes, escola de dança?

Carmem: Escola de dança, já com o objetivo de, o primeiro objetivo então era o Grupo, mas a gente precisa ter uma escola junto porque era um meio de sobrevivência, né. Então eu to desde o início, desde os primeiros passos.

Izabela: E daí pra frente tu foste bailarina, e depois já em seguida ensaiadora, assistente de coreografia?

Carmem: Sim. Já des... já no primeiro trabalho no “Maria Maria” eu já fui assistente... junto com o Hugo, que era um argentino que veio na época pra fazer parte desse grupo. Aí já desde o “Maria Maria” eu era assistente, que o Araiz me colocou e fiquei desde sempre.

Izabela: Daí pra frente só foi.

Carmem: Uhum.

Izabela: Macau como é que o grupo se organiza? Existe no Grupo Corpo uma hierarquia, uma divisão, um escalonamento entre os bailarinos, como é que funciona?

Carmem: Não, existe uma divisão, mas não entre os bailarinos. Existe toda a parte por trás né, do espetáculo, que a gente vê mais. Dentro do grupo de bailarinos não. São todos, todos dividem o mesmo espaço, tem a mesma responsabilidade, o mesmo compromisso e enfim, são... tem talentos diferentes, mas hierarquia não.

Izabela: Macau, qual é a carga habitual do grupo e como é que vocês dividem nessa carga horária as tarefas de treino técnico, de ensaio e de montagem coreográfica?

Carmem: Quando não estamos em turnê, quando o trabalho é em casa, em Belo Horizonte, eles fazem aula de nove às dez e meia diariamente, meia-hora de intervalo, e ensaio de 11 às 15. Isso é o normal. Em temporadas, aí a gente,

obviamente, tem que mudar esse horário porque trabalha à noite. Normalmente tem um ensaio na véspera, à noite, com sempre aula que antecede e depois o ensaio. No dia seguinte tem um ensaio com técnico, um ensaio pra luz e espaço. E aí, a partir daí, depois que estreamos, no dia seguinte tem uma hora ou, dependendo do programa, meia-hora de ensaio de correções que... aula de clássico sempre antecedendo o espetáculo.

Izabela: Existe alguma preocupação em não fazer um ensaio técnico ou de execução completa no dia da estreia?

Carmem: Sim. Esse ensaio no dia da estreia sempre é um ensaio mais marcado, mais leve exatamente pra guardar a energia toda pro espetáculo. Que é muito desgastante mesmo, né.

Izabela: Dois balés de 45?

Carmem: Dois balés de 45. Eles dançam muito. Tão... a maior parte do tempo quase todos em cena, exceto uma ou outra, um ou outro momento do balé que tem menos gente, mas é uma característica do trabalho do Rodrigo ter...

Izabela: Esse rodízio grande.

Carmem: É... ter uma movimentação maior do grupo em cena.

Izabela: Macau, tu, como bailarina, quais foram tuas principais influências? Referenciais? Motivações como bailarina, o que que foi?

Carmem: Ai, é... não sei... na época a gente tinha companhias europeias, americanas também, né, como referência, grandes nomes como desde Marcia Haydée, Judith Jamison... na época, já nem lembro mais...

Izabela: Alguma companhia que tu lembre?

Carmem: Sim, me marcou muito Jiry Kylián, era uma companhia nova também...

Izabela: É verdade.

Carmem: É... tinha... Twyla Tharp, companhia americana que eu adorava também. E as grandes da... europeias, né, as clássicas, os Crankos... né, da Alemanha.

Izabela: Stuttgart

Carmem: É, Stuttgart... enfim...

Izabela: Por aí.

Carmem: Por aí.

Izabela: Macau, como é que tu descreverias o processo de criação coreográfica no Grupo Corpo? Quais são os elementos essenciais que se busca pra montar aquela coreografia?

Carmem: O ponto de partida é a escolha do compositor, da música. Acho que é... desde que, independente dessa linha de procurar um compositor brasileiro e uma música inédita, a música sempre foi o ponto de partida, a preocupação e a busca, né, pra fazer alguma coisa nova, uma coisa diferente. Então acho que a... a primeira preocupação...

Izabela: É a música mesmo?

Carmem: É a música.

Izabela: E o processo do “21”, Macau, como é que foi... Meu trabalho, minha dissertação, ele é sobre o processo coreográfico do balé “21”. Já tem outras dissertações a respeito do aspecto histórico, de artes visuais do “21”, mas eu quero me ater bem à questão coreográfica, movimentação corporal mesmo. Como é que foi “pro” corpo dos bailarinos o processo de criação do “21”?

Carmem: É o “21” veio num... resultou, né, nem se veio, antes a gente não sabe, né, tudo... uma experimentação, resultou num trabalho que foi uma marco, que foi uma quebra mesmo. Agente vinha fazendo balés com mais técnica clássica, né, com essa influência aí. E o “21” veio com essa cara mais de brasilidade, um trabalho mais... é, com essa cara mais de um trabalho brasileiro, com a movimentação, com a cor, com... enfim... a música já sugeria isso e foi esse cruzamento.

Izabela: Quanto tempo ele demorou pra ser feito e pra ser estreado?

Carmem: Aí tu me apertou, mas talvez uns, uns quatro meses. O Marco Antônio que foi...

Izabela: Que foi o compositor, né?

Carmem: Num primeiro momento ele se envolveu com os bailarinos, tanto que fez uns testes. Ele propôs alguma coisa, é... sempre... ele explicou a partitura, que é toda em cima do número 21 mesmo... ele foi lá na sede algumas vezes e se reuniu com os bailarinos. Foi muito interessante esse contato com ele, pouco, mas foi bastante interessante, Ele até propôs alguma coisa, sabe, com... não de movimento, mas de posturas enfim, foi muito interessante esse trabalho com ele.

Izabela: Então, a questão de qual o papel da música no processo coreográfico já está respondida, né. E qual o papel dos bailarinos, como é que entrou o percentual

que o bailarino traz pra gerar aqueles movimentos? Assim, tu que foste, que participou dessa moldagem. Que que foi usado de ti, Macau?

Carmem: Ai... meu Deus... não sei... não sei. Eu acho que aí é muito mais... é muito mais... quer dizer, é o Rodrigo, eu acho que é um entendimento ali na hora que ele tá criando, um envolvimento ali com ele. Não sei.

Izabela: Foi um processo mais inconsciente então pra ti, sendo levada pelo coreógrafo, talvez?

Carmem: Mas eu acho que é sempre isso. É claro que no momento que cê tá ali trabalhando, buscando com ele, cê acaba também influenciando ele, né.

Izabela: Claro.

Carmem: Ele tá... ele também tá... tá alerta ali pro que que pode contribuir. Então...

Izabela: Ele tá bebendo ali de vocês, né.

Carmem: Claro. Sempre.

Izabela: Certamente. E tu falaste então nessa palavra “brasilidade”, que ela “tá” presente em várias das referências bibliográficas que a gente pega sobre o Grupo Corpo, em várias críticas também, né. E eu “to” interessada em tentar traduzir em movimentos o que que é que define essa “brasilidade”, da dança do Corpo. Conseguiria me dizer através de... é uma movimento de uma parte do corpo, é tipo de movimento, é uma dinâmica. O que caracteriza a “brasilidade”?

Carmem: Acho que é montão de coisas aí. Basicamente, o movimento do quadril. Que é... que não é comum cê vê em companhias de dança contemporânea, muito menos em companhias que tem uma técnica de balé clássico forte, como é também o nosso caso, né. Acho que é um jeito... um jeito bem... é um jeito brasileiro mesmo de se mexer, que tem um diferencial. Quando o próprio Rodrigo vai montar, ou eu já fui fazer remontagens também em outros países, é muito diferente, os outros corpos fazendo os movimentos.

Izabela: Pra outros bailarinos tu dizes, pros estrangeiros?

Carmem: É...

Izabela: Eles não captam essa essência?

Carmem: Do jeito que o brasileiro faz, não. (risos) É diferente mesmo.

Izabela: Fica estranho?

Carmem: Fica... Eu não sei te dizer se é estranho... É diferente. Acho que a gente tem, nasce com uma ginga, com... não sei o que.

Izabela: Particular?

Carmem: Particular. Você já puxa um pouco isso, né.

Izabela: Eu identifiquei três elementos, assim, vendo muitas vezes a gravação de “21”, três elementos que se repetem e que eu estou pedindo pra ver se vocês confirmam ou não. Já pedi pro Rodrigo, pra Paulinha, agora é pra ti. O quadril é o primeiro deles, que é bastante óbvio. Um segundo seria uma projeção pra frente do tronco, que aparece em outros trabalhos também, que no “Benguelê” aparece com o tronco mais reto, mas inclinado pra frente, um passo até que lembra um passo como se fosse um macaco, não sei se é a intenção. Mas no “21” aparece esse tronco curvado pra frente com a mão na cintura, né, que remete um pouco a um passo de xaxado, mas não é o passo literal do xaxado. E os movimentos de punho, né, movimentos quebrados de punho, com cabeça, então isso, junto com a contagem quebrada da métrica de “21”, me parece que dá bastante ares de brasilidade. Isso pra mim como público, como recepção. Tu acha que isso corresponde à realidade?

Carmem: Brasilidade, cê acha? Não sei... não sei... acho que aí é mais... do quadril eu concordo, mas acho que essa coisa do tronco, do punho, eu acho que é mais... eu acho que é uma coisa do Rodrigo mesmo, de uma liberdade dele ali, dele... de movimento.

Izabela: Dele gostar desses elementos também.

Carmem: Naquela época, né. Acho que ele usou isso como recurso pra... pra leitura musical, pro que ele queria montar ali na cena, né. Então essa coisa, quando você fala do movimento do pulso, da cabeça quebrada, ele queria marcar. Como a trilha tem muita referência dos números, eu acho que ele queria, então com isso, marcar bastante números dentro de uma frase musical. Então ele usa esses movimentos quebrados pra marcar. cê vê que são vários movimentos pequeninhos e aí se você começar a contar, cê vê que tem... às vezes ele marca o sete, né, então tem...

Izabela: Ele foge totalmente das frases musicais convencionais, né, de oito.

Carmem: É... exatamente. Então tem... e tem cenas ali, os hai kais, por exemplo, todos têm, tudo tem uma contagem muito definida que no final sempre chega no 21. E que... esse...

Izabela: É um exercício de matemática, na verdade, né?

Carmem: Um super exercício de matemática!

Izabela: E os movimentos do “21”, tu falaste naquela época né? Algumas partes, alguns movimentos do “21” eles chegam a aparecer em outras obras do Grupo Corpo? Posteriores? Existem rastros?

Carmem: Ah eu acho que sempre existem, de um... desse pro próximo, pro outro, eu acho que sempre, a gente sempre vai percebendo... o que é uma evolução mesmo, não sei é devolução, mas é isso. Existe sempre um rastro. É um caminho, não tem uma quebra. É um caminho linear ali que vai...

Izabela: Se percebe bem a continuidade do trabalho, parti daqui, já continuei lá, de lá já vou pro outro...

Carmem: Acho que sempre...

Izabela: Interessante. Qual foi o período máximo que o “21” ficou sem ser encenado?

Carmem: ai, não “tô” lembrando...

Izabela: Aproximadamente. Chegou a ficar vários anos sem ir pra cena?

Carmem: Acho que ficou vários anos. A gente retomou o “21”... não sei. O “21” é de 92 não é?

Izabela: Uhum.

Carmem: A gente deve ter feito ele em 92, 93, 94... não sei. Acho que ele ficou alguns, sei lá, talvez uns cinco anos sem ser dançado. Porque depois que a gente não... para de fazer no Brasil, como ele fez muito sucesso, a gente fez muita turnê internacional com ele. E não apresentava no Brasil, mas a gente apresentava muito fora.

Izabela: Eu fui num ensaio dele em Belo Horizonte, em 2008, pra uma apresentação que vocês iam fazer pra Petrobrás, pode ser. Teria sido a última vez que vocês dançaram ele?

Carmem: Agora nos últimos anos... pode ser. Pode ser.

Izabela: Depois não mais?

Carmem: Depois não mais... depois não mais.

Izabela: E as remontagens, Macau, como é que é pra remontar com elenco novo, que não conhece o “21”, como é que funciona, com vídeo, com corpo a corpo?

Carmem: Com vídeo, com as pessoas ensinando, com os bailarinos que já dançaram ajudando e é... é um processo, né. Isso não só o “21” como todos os balés, né, mas é... o vídeo hoje em dia ajuda muito, né.

Izabela: Ele tem que vir já com a sequência coreográfica decorada ou isso é feito no ensaio?

Carmem: Não, não... Nada. Nada. Preferencialmente nada. É melhor aprender... aprender com uma de nós, ou comigo, ou com a Paulinha, ou com o próprio Rodrigo, ou com algum bailarino que já fez. É melhor chegar mais cru e aprender como deve ser porque... principalmente o "21", que é um balé que tem uma contagem muito complexa, que não é... foge muito do normal. É complicado chegar com alguma coisa pronta porque inevitavelmente vai tá errado.

Izabela: Claro. Como assistente de coreografia, tu acha difícil, fácil passar o "21" pra um novo elenco? Como é que tem sido essa experiência?

Carmem: É difícil é isso, essa quebra da música, né, que não... a contagem é muito difícil pra eles pegarem num primeiro momento. Difícil mesmo! Depois que entende, é uma contagem que cê tem que repetir muitas vezes pra decorar. É... mas... de movimento nem tanto. Acho que é mais a compreensão a dinâmica e a contagem.

Izabela: Os movimentos eles conseguem ser absorvidos com relativa facilidade?

Carmem: Relativa facilidade.

Izabela: Perfeito. Ao longo do tempo Macau, houve alguma alteração na coreografia? Ao longo desses anos que vocês...

Carmem: Não.

Izabela: Se manteve original?

Carmem: Se manteve

Izabela: Ok.

Carmem: Sempre uma coisinha ou outra, mas muito, muito sutil que o público não, não perceberia. São pequenos ajustes às vezes, muda uma coisinha pra facilitar ou adaptar pra um outro corpo, mas coisa muito sutil.

Izabela: Perfeito. Vinte anos depois, agora faz 20 anos, né, do "21".

Carmem: É verdade... 20 anos... Nossa!

Izabela: Como é que tu... olhando pra trás, como é que tu vê o "21" no contexto da companhia e fora da companhia também, pro que é a dança no Brasil hoje em dia? Qual foi... qual é o papel da obra "21"?

Carmem: Difícil, né! Eu tô muito dentro pra falar... pra falar de fora (risos) Eu acho... que acho que foi um trabalho que foi um marco pro Corpo, foi um marco pro

público, né, pro nosso público cativo eu acho que é um trabalho que marcou. Não sei... não sei. Talvez tenha aberto umas portinhas aí...

Izabela: No exterior, como é que é a aceitação de “21”? Tu falaste que depois de uma temporada nacional de alguns anos, vocês levam o balé pra fora. Como é que é a aceitação? A apreciação deles? Adoram?

Carmem: Adoram... adoram.

Izabela: Ele foi um selo, é um cartão de visitas de vocês no exterior?

Carmem: Com certeza... com certeza.

Izabela: Legal! Tu tens algum balé preferido? No repertório da companhia?

Carmem: Não. Um preferido, não. Tem alguns que... que me marcaram mais, que me deram mais barato, mas são vários assim...

Izabela: São vários?

Carmem: São vários. Uns mais, outros menos, mas... eu... todos os que eu dancei me deu muito prazer.

Izabela: E de ensaiar algum que tenha a tua preferência?

Carmem: Não... Não... Apontar um é muito difícil.

Izabela: Apontar preferências é ruim, né? (risos)

Carmem: É difícil, é difícil. É sempre bom pegar alguma que tá adormecido ali que dá um, dá um estímulo diferente assim, é gostoso.

Izabela: E a questão das fases, seria uma penúltima coisa que eu teria pra te perguntar. Na literatura sobre o Grupo Corpo, inclusive entre os críticos, eles colocam a presença de fases na obra do grupo. Então seria uma primeira fase em que a música não era composta especialmente, em que a técnica clássica mais pura predominava. Depois, essa segunda fase brasileira entre aspas, que começa com “21”, com “Nazareth”, com “Parabelo”, com “Benguelê”. E depois uma terceira fase que seria essa que se prolonga até agora, uma fase mais urbana né, que veio com “Breu”, com “Imã”, com “Onqotô”. Isso corresponde à visão que vocês tem aqui, ou a intenção, ou é algo ocasional. Existem essas fases ou não?

Carmem: Mas eu acho eu é quase ocasional, né. Eu acho que é... nada...acho que... acho que é... acho que é isso mesmo. Acho que são as necessidades aí que vão surgindo, as inquietações que levam pra...

Izabela: Vem ao natural?

Carmem: Vem... vem.

Izabela: É o que tá pulsando no momento que chama o criador e os artistas.

Carmem: Eu acho... eu acho.

Izabela: Me ocorreu uma outra pergunta e tu é a pessoa certa pra me responder. O trabalho em pontas, em sapatilhas de pontas, ele chegou a ser cogitado no grupo? Existe uma vontade de fazer ou de não fazer?

Carmem: Não.

Izabela: Uma vez que o grupo tem uma técnica clássica tão forte, né. Isso não aparece?

Carmem: Nenhuma resistência, inclusive já, o Rodrigo já fez um *duo*, um *pas de deux* nas pontas há muito tempo... com uma Bachiana de Villa Lobos. Conhece?

Izabela: Conheço. Já vi.

Carmem: Já viu. É...

Izabela: Mas é da primeira fase, né?

Carmem: É da primeira fase. É... mas aí eu não sei, eu acho que é uma coisa do Rodrigo, ele não... Eu já dancei muito na ponta antes do Corpo, né. Mas tem várias bailarinas que já passaram e que tão aí e que tem toda a condição de dançar na ponta. Mas eu acho que mais uma... uma coisa dele mesmo, né. Ele... nunca, nunca trabalhou com companhia nenhuma na ponta, ele vem de uma companhia de dança contemporânea que só dançava descalço. Então, acho que ele não tem... ele talvez não fique tão confortável por não conhecer, por não ter vivência, né, então... acho que nunca... mas acho que não por resistência... Acho que...

Izabela: Por contingência?

Carmem: Por desconforto, talvez.

Izabela: Carmem tem alguma outra coisa que te ocorra falar sobre o "21"? Que tu gostaria de complementar? Algo que tu gostaria de dizer?

Carmem: Não. Acho que cê já sabe... cê mais do "21" do que eu. (risos)

Izabela: Faz bastante tempo que tô lendo sobre ele. É uma obra muito importante, muito bonita, né.

Carmem: É bacana... é bacana. Eu gostei muito da época do "21", que eu gosto dessa coisa dos números, eu goste de... da relação movimento com o momento musical, com, no caso do "21", era o número mesmo. Então, pra mim foi um trabalho bem... bem estimulante assim. Acho que foi...

Izabela: Desafiador?

Carmem: Foi... foi gostoso, foi gostoso.

Izabela: Muito bem, muito obrigada Carmem.

APÊNDICE E – Entrevista com Ana Paula Cançado

Izabela: Tu te importas que a gente grave?

Ana Paula: Não!...

Izabela: Só prá gente ficar mais à vontade e eu não ter que anotar...

Ana Paula: Claro...

Izabela: Tem algumas perguntas mais conceituais de início, que se tu quiseres tu podes passar rapidamente, ou devagar, como tu preferires. Como descrever a tua trajetória no Grupo Corpo, como entraste, e que funções exerceste.

Ana Paula: Tá... Eu entrei em 91, depois de uma audição, de balé clássico, e depois com coisas do repertório, contra muita gente. De início passaram duas pessoas e eu não passei. Fiquei em terceiro lugar, e aí fiquei seis meses lá, trabalhando com a companhia até conseguir entrar. Então eu entrei com “Variações Enigma” e Telemann, depois, dois balé. Depois, no ano seguinte, foi o “21”, que eu já fiz parte da montagem e tal. Então desde 91, - né, até a estreia do “21” -, até... Qual foi o último balé que eu dancei sem ser o “Ímã”? “Breu”! Até “Breu” eu participei de todas as montagens como bailarina. E a partir de “Ímã” foi o meu ano que eu parei de dançar, e aí acho que foi o momento certo, assim, porque também a Macau abriu espaço, o Digo achou legal, todo mundo, os bailarinos, todo mundo deu espaço prá que acontecesse esta mudança. Então, de bailarina, para ensaiadora da companhia. Então foi isso!

Izabela: E assistente de coreografia, que é como está... lá no site de vocês

Ana Paula: Assistente de coreografia.

Izabela: Ana, como o grupo se organiza? Existe uma hierarquia entre os bailarinos?

Ana Paula: Não, aqui não se tem esta hierarquia de primeiro bailarino ou solista; todo mundo é capaz de fazer tudo. E isto que eu acho que é o grande trunfo do Corpo. Porque todo mundo entra com pique, com vontade, porque é capaz de dançar qualquer coisa: solo, grupo, vai dançar num balé um solo, no outro vai dançar um *pas-de-deux*, no outro vai dançar grupo, mas tá sempre em cena, e todo mundo sempre dança todos os balés. Então eu acho que não tem esta hierarquia.

Izabela: E todo mundo é explorado ao máximo... a gente percebe...

Ana Paula: é...

Izabela: De cada um é retirado o seu talento especial?

Ana Paula: É, as pessoas dão muito, trocam muito, e eu acho que isso é que é legal.

Izabela: É a característica mais interessante do grupo...

Ana Paula: É...

Izabela: Ana, qual é a carga horária habitual, e como se dividem as tarefas de treino, ensaio e criação coreográfica no tempo de trabalho? Como é que se dividem estas tarefas no tempo que vocês têm?

Ana Paula: Tá... Por exemplo: o horário é sempre de 9 às 15... Nove da manhã às quinze da tarde. De início é de 9 às 10 e meia, uma aula clássica que a companhia tem, depois tem um pequeno intervalo e começam os ensaios. Então depende muito do que o Corpo vai ter que apresentar, ou dar turnês, ou se está tendo montagem. Então, por exemplo: agora a gente vai voltar, vai ter um tempo em Belo Horizonte, e uma turnê nos Estados Unidos que é outro balé, que é o "Ímã". Então a gente vai ter que pegar esta parte "prá" ensaiar, "prá" limpar o balé, "prá" ver substituição, "prá" deixar o balé bem pronto, então se vai ocupar um tempo grande "prá" isto. Quando já está tudo montado, é só ensaio: então você passa um balé no primeiro horário, outro balé no segundo horário, e assim você consegue acompanhar. Quando é montagem, é só montagem. Então você pega o horário depois das 11, até as três, com intervalo depois de meia hora para almoço, "prá" montagem, "prá" conseguir render aquilo, "prá" "tá" pronto na época da estreia, e tal. Então é mais ou menos isto. E aí demora mais ou menos, vamos dizer uns três a quatro meses "prá" fazer uma estreia ficar pronta, ensaiada e tudo, e aí depois ou outro balé que a gente passa junto na estreia vai começando a ser ensaiado aos poucos, lembrado, né, prá conseguir fazer tudo agendado.

Izabela: Eu vi que este ano vocês estão dançando sete balés, tu te deste conta disto?

Ana Paula: É... Eu até perco a conta, porque a gente nunca (___)... Mas é verdade, porque agora a gente já dançou "O Corpo"... É... Já dançamos "Sem Mim" algumas vezes, aí já dançamos "Bach", vamos dançar "Parabelo", vamos dançar o "Ímã", "O Corpo" de novo, então fica...

Izabela: "Benguelê"... Aí fecha sete.

Ana Paula: "Benguelê", isto...

Izabela: Então, eu entrei no site de vocês prá ver a programação e comecei a contar; eu disse "mas eles vão dançar sete balés de 45 minutos em um ano"!

Ana Paula: Diferentes, é... Mas é que também, este agendamento é com antecedência, então você sabe mais ou menos o que vai acontecer na frente, dá “prá” começar a ensaiar com calma, prá na hora as coisas estarem tudo funcionando!

Izabela: Tudo direitinho...

Ana Paula: É...

Izabela: Perfeito! Ana, quais as tuas principais influências como bailarina?

Ana Paula: Ó... Eu, na verdade, eu comecei a minha parte de balé... Eu fiz cursos de várias coisas... Eu fiz de teatro, eu fiz sapateado, eu fiz clássico, claro... Eu gostava de fazer um leque de... Eu acho que isto, “prá” mim, foi muito rico, porque a verdade é que você sempre consegue quebrar um pouco o clássico. Você aprende e este tipo de movimento vai interferindo no seu corpo, né, cê vai modificando as coisas. Então eu acho que eu tive um leque de aprendizado muito diferente “prá” entrar no Corpo antes.

Izabela: E é isto que o Corpo aprecia, pelo que eu pude conversar com o Rodrigo...

Ana Paula: É...

Izabela: Eles procuram isto, né?

Ana Paula: É, uma diversidade, não pode ser tão clássico, também, né? Senão não pega a linguagem do Rodrigo. É cheio de quebras, tem a coisa do quadril, tem a coisa redonda... Então, é legal se você tem mais informações, você quebrar um pouco a estrutura clássica, né?

Izabela: É um clássico limpo, mas é um corpo disponível, né?

Ana Paula: É, “prá” quebrar ele, “prá” fazer outras formas, né?

Izabela: E ele comentou que vocês não recebem um treinamento de dança contemporânea, por exemplo...

Ana Paula: Não... Eu fiz antes do Corpo, também. Fazia aula de contemporâneo, e tal. Mas no Corpo, não. No Corpo a aula é clássica, é a base, assim.

Izabela: E o que precisa para a coreografia é trabalhado durante a montagem?

Ana Paula: É, durante a montagem e durante o ensaio.

Izabela: Aham... Ana, como tu descreverias o processo de criação coreográfica no grupo? Quais os elementos mais significativos para a criação da coreografia, e como estes elementos se articulam durante a criação? O que que precisa para criar um balé?

Ana Paula: Tá... cê diz no Corpo, porque tem várias formas de criar... Mas no Corpo, a primeira coisa importante é a música. A partir desta música vem a criação. E acho que não é... Acho que o Digo é muito mais de movimento do que uma ideia... Assim, eu acho que a ideia vai acontecendo de acordo como ele vai se movendo, e a coisa vai criando corpo. E eu acho que tem que ter uma troca. Por exemplo, antigamente, quando as pessoas já tinham mais tempo de Corpo, tinha uma troca muito grande, também, entre o coreógrafo e os bailarinos. Então cê mostrava alguma coisa, às vezes ele gostava e aquilo ia modificando e virava uma outra coisa. Que eu acho que é muito legal isto, essa troca do bailarino com o coreógrafo, de se mover. No "Lecuona" foi muito assim, que eram duos. Então, assim, cada ia movendo de um jeito, ele ia construindo uma coisa a partir daqueles dois corpos. Eu acho que em criação isto é muito importante.

Izabela: E ele parte muito, então, do que vocês oferecem?

Ana Paula: É, eu acho que faz muito isso... As pessoas está, às vezes, brincando com a música... Eu mesma fiz muitas vezes isto... Brincava com a música uma coisinha e ele: "Olha, é isso! Faz aí! Agora põe nesse tempo...". Brincando, ali, a coisa virava uma outra coisa. Direcionado, claro, mas assim, que tinha esta troca, que eu acho muito legal de ter, né?

Izabela: Perfeito... A questão de fases... Aí já entrando mais para direcionar para o processo criativo do "21". Se fala um pouco na bibliografia, do que já está escrito sobre o Grupo Corpo, que existem fases, né? Que teria havido uma fase anterior à criação das músicas especialmente para vocês, depois uma fase mais brasileira, ali de "21", de "Nazareth", de "Parabelo", de "Onqotô"... E uma terceira fase, que seria a fase atual.

Ana Paula: Aham...

Izabela: Então eu gostaria de saber se tu, como bailarina, tu reconheces: existem realmente estas fases? Ou para vocês é tudo mais misturado? São estas fases mesmo, ou tem outras?

Ana Paula: (risos) Não sei, eu não participei da "Missa do Orfanato", que foi antes, foi em 89, e que foi um "bum" também grande, assim, do Corpo. Eu acho que marcou uma senha, representou já assim como uma companhia de peso, e tudo... O "21", prá mim, é um marco muito grande na companhia. É um marco com essa brasilidade, com essa coisa que o Rodrigo começou a brincar mais com esses movimentos mais redondos, mais no quadril. Né? Que "Missa" sempre eu vi muito

marcado as coisas... No “21” ele vem com esta “legereza”, com esta alegria, com esta brincadeira... Que eu acho que é um marco muito grande e... Isso também, a música começando a ser composta pro Grupo toda vez. Isto também eu acho que influencia bastante o Rodrigo, porque ele faz parte da montagem musical também, ele “tá” sempre acompanhando. Então tudo isto cria um outro Corpo, um outro Corpo dentro do Corpo, né. Eu acho que o “21” é assim, um marco muito grande. É um dos balés. Acho depois o “Ongotô” é um outro balé que marca, que traz outras referências, que traz uma outra coisa. E hoje o “Sem mim” também ele vai numa outra linha, também vem num outro jeito também no trabalho. Eu acho que são fases mesmo.

Izabela: Existe mesmo...

Ana Paula: É. Eu como bailarina acompanhei bem assim, entendi no corpo, como que era a mudança, pra onde vai, pra onde tava indo o movimento... Eu acho que sim.

Izabela: Perfeito. O “Ongotô”, o “Breu” e o “Imã”, a gente vê como recepção, eles parecem uma fase mais urbana.

Ana Paula: “O Corpo” também tem essa fase mais urbana, mais pesada, né, mais *heavy* de movimentação. Então tem isso nos balés... “O Corpo”, o “Breu”...

Izabela: O “Breu” foi bem pesado, né, pra vocês principalmente?

Ana Paula: Provavelmente. Foi a primeira vez que a gente trabalhou muito no chão. Não é uma coisa da companhia. E o “Breu” ele veio trazer essa informação assim, de chão, a coisa de tá usando.... tem fases, sim,

Izabela: Tem mesmo, não só é a gente olhando aqui a gente percebe. Perfeito. Bom, como foi especificamente o processo de criação do “21”? Quanto tempo ele demorou pra ser coreografado e estreado?

Ana Paula: O “21” que eu me lembre, foi um balé que eu... foi muito bem resolvido, muito rápido. Porque as coisas iam brotando, as ideias tanto de luz, quanto de cenário, quanto da coreografia, foi um processo muito gostoso de ser feito e rápido assim, foi prazeroso. E eu acho que o Digo conseguiu fechar o balé muito fácil, muito bem fechado porque eu acho que a última música, a coisa de finalizar uma obra é, é muito complicado. E “21” foi assim: piscou ele tava pronto. E ficou... nunca se mudou isso. Foi desde a primeira vez aquele final até... Então, assim ele foi muito redondinho na montagem, fechou muito bem, assim a gente brincou muito durante a montagem. Teve essa coisa da criação, do bailarino “tá” envolvido, o que acho muito legal. Então, eu não sei...

Izabela: Foi perfeito!

Ana Paula: É, foi muito legal.

Izabela: A próxima eu te perguntaria qual o papel dos bailarinos durante o processo de criação. Eu acho que a gente já respondeu, né? E como tu vê a tua participação na coreografia, teve momentos teus ali. Tu, Ana Paula, mesmo?

Ana Paula: “21”?

Izabela: no “21”.

Ana Paula: Alguns, assim, porque é isso, eu sempre fui muito brincalhona. Assim... é... Então quando tocava uma música às vezes eu ficava brincando com a música, pegava o Banban, que era outro bailarino que gostava de dança junto. E acabou que nessa brincadeira, surgiu alguns movimentos mesmo, que o Digo depois adotou, direcionou pra outra coisa, mas ele aconteceu. Então, assim... mas eu acho que todo bailarino pode fazer isso. Eu acho que eu sou mais espontânea, mais brincalhona e faço sem nenhum problema. Então, toda hora tem alguma coisinha, mas eu acho que é isso.

Izabela: E essa característica tua ela apareceu de novo depois em “Nazareth”, ela foi bem relevada em “Nazareth”.

Ana Paula: Sou muito alegre, sou muito brincalhona mesmo.

Izabela: No “Lecuona” também com o Diogo. Naquele primeiro *pas de deux*. Fantástico! Depois no “Lecuona” também, um pouco mais séria, completamente... (____?) Muito bem.

Ana Paula: (risos)

Izabela: A minha outra questão era sobre a “brasilidade”. Até coloco ela entre aspas, mas é uma palavra que aparece bastante na literatura sobre o Grupo Corpo. O fato de vocês referenciar e traduzirem muito bem essa “brasilidade”. O que que é em movimentos, o que é fisicamente, artisticamente, essa “brasilidade”, qual é o conceito disso pra vocês?

Ana Paula: Então, eu acho que tem essa coisa do quadril, do movimento redondo, sabe do movimento brincalhão, assim que vai e volta. Essa coisa no movimento, eu acho que ela reflete o jeito do Brasil também, o jeito das pessoas serem. Essa energia também que o Corpo tem em cena, que é uma alegria assim, eu acho que é muito brasileira também.

Izabela: É o que traduz isso?

Ana Paula: Traduz essa... essa energia mesmo. E esse movimento, que eu acho que é essa a quebra do balé clássico né, que ele achou essa linguagem de ser o movimento do Brasil, que a gente tenha. São movimentos mais redondos, mais maleável, e eu acho que isso tudo vai pra cena.

Izabela: Perfeito. Eu vi muitas vezes pra tentar identificar objetivamente o que que era no Corpo essa “brasilidade”, pra gente não achar que é apenas rebolado de quadril, porque não é.

Ana Paula: Não é.

Izabela: É um movimento circular...

Ana Paula: Tem toda uma dinâmica, tem toda uma ideia. Não é só requebrar.

Izabela: Não é o rebolado. Exatamente.

Ana Paula: Não, não é o requebrar.

Izabela: E identifiquei algumas outras coisas também, fora esse deslocamento do quadril, movimento circular. Também identifiquei um tronco pra frente, que ele vem um pouco mais retinho, eu acho, no “Benguelê” ele vem um pouco corcunda, com mais curva...

Ana Paula: com mais curva...

Izabela: no “21”...

Ana Paula: e a cabeça também muito...

Izabela: a cabeça desregularizada e movimentos de punho.

Ana Paula: movimentos de punho... movimentos rápidos também, muito rápidos...

Izabela: E salto também ele utiliza. Nem chega a ser um pequeno salto, mas são *talonnés*, bastante *talonnés*.

Ana Paula: Sempre, a gente “tá” sempre parece fora do chão, né, em algumas coreografias. É a coisa, eu acho que é essa coisa da energia mesmo. A gente saltando assim, pra cima assim.

Izabela: É o que da leveza né?

Ana Paula: E dá rapidez.

Izabela: Dá rapidez e o vai e volta no colocar.

Ana Paula: Esse vai e volta. Mudança de peso rápida eu acho que é uma coisa bem do Corpo também.

Izabela: Perfeito, era isso que a gente queria identificar. Os movimentos de “21”, Ana Paula, eles estão presentes em outras coreografias do Corpo? Tu acha que essa criação coreografia foi sendo puxada e espichada, ela aparece em outras obras?

Ana Paula: Eu acho que sempre tem um... um rastro de alguma coisa atrás que vem pra próxima coreografia. Se a gente pegar “Sem mim” tem rastro de muita coreografia. De movimento, até de referências mesmo. Se você pega “Parabelo” tem uma referência em “21”, tem uma “Nazareth” tem uma... tem... tem rastros, né. Quer dizer que tem um desenho assim de construção. Eu acho que é mais por aí. Não é repetitivo, mas ele tem a ideia. O rastro tá lá.

Izabela: A continuação do processo coreográfico legítimo. (____?) pensou que ela “tá” desenvolvendo que vai se transformar depois em outra coisa.

Ana Paula: Vai virando uma outra coisa. O rastro “tá” lá.

Izabela: Em “Sem mim”, que ontem eu vi pela primeira vez no ensaio, tem uma citação de “Bach”, uma autocitação de “Bach”...

Ana Paula: tem uma autocitação de “Bach” e ele pega a coreografia de “Bach”, que é quando o grupo inteiro também “tá” caminhando e fazendo a variação, a primeira variação que o grupo inteiro faz junto. É a primeira variação de “Bach”, na última música de “Bach”. Então ele põe essa citação lá mesmo. Eu acho que por querer mesmo.

Izabela: Fica muito explícito que é uma autocitação.

Ana Paula: Que é uma coisa que... enfim, é isso. Eu acho que a coisa tá lá, mas tá aqui também. E vai se modificar lá na frente, mas aparece um ponto lá.

Izabela: Eu fiquei bem impressionada. Mas a música do “Bach”, que legal, tá bem ali. E bem assumido, né! Bem, quanto às remontagens, depois quando “21” já passou “pra” outros elencos né, já foi renovando a companhia. Como é que as remontagens são feitas?

Ana Paula: Bem, a remontagem são, eu acho que é a coisa mais complicada que tem, pelo menos pra ensaiador. Eu acho que pra bailarino também é um pouco. Porque quando você “tá” fazendo parte de uma montagem, como bailarino, né, o coreógrafo “tá” usando você ali naquele momento, você “tá” aprendendo junto, no seu corpo e tal. Quando você pega uma parte de outro bailarino que é posta pra você fazer, às vezes é difícil encaixar e dentro daquele conteúdo todo que você não participou da montagem. Então, você é um pouquinho deslocado às vezes daquele, todo aquele envolvimento que teve a montagem, né. Que todo mundo se envolve

muito e tudo. Então, eu acho que a remontagem ela é mais, acho que ela tem que ser mais delicada nesse sentido, assim...ser bem precisa, bem calma “pro” bailarino, pra ele começar a entender o processo. Então quer dizer, quando vem muita gente nova pra entrar no Corpo e começa a fazer uma remontagem... “Benguelê”, uma remontagem que a maioria não dança, nunca dançou. Então, você, uma dificuldade, que não é técnica, mas eu acho que é isso, uma dificuldade de entrar na... de entender aquele movimento, de entrar no... até, depois de um tempo, aí eles começam a entrar. Então, a remontagem cê tem que pegar o vídeo, aí tem que ir remontando partes por partes, música por música, ensaiando os espaços, ensaiando... assim, limpando bem os movimentos de gente que não tava na montagem. Eu acho que é um, um trabalho bem mais delicado.

Izabela: Artesanal? Limpar um por um.

Ana Paula: É. Ele tem que ser bem cuidadoso, eu acho.

Izabela: E quando entram vários ao mesmo tempo... é mais difícil.

Ana Paula: Aí é mais difícil. Sim, porque é cê colocar vários desses novos com a cara de gente que já dançou aquilo. E é claro que é custoso, né.

Izabela: Talvez eles sintam um pouco de pressão né, de não corresponder.

Ana Paula: É... também... é de corresponder. Ficam um pouco nervosos pra fazer. Até depois deslança, porque entra no corpo, aí começa a brincar com aquele movimento. E aí (____?) quando começa a ter prazer com aquele troço, entrou.

Izabela: Aí já deu.

Ana Paula: Aí já deu. (risos)

Izabela: Mas vocês utilizam bastante o vídeo, então?

Ana Paula: Muito! Muito! Aí qualquer dúvida também. Se o Digo não lembra, que às vezes faz tanta coisa que não vai lembrar de tudo. Se a gente não sabe, pega o vídeo. Se a gente... Vê o que que é, vê os lugares, vê o tempo, que às vezes tem umas coisa que não “tá” batendo. Aí faz tudo, leva todo mundo pro palco. Então, tem sempre esse trabalho.

Izabela: E eles enxergam muito no corpo, porque apesar do vídeo... né, é importante enxergar no corpo de um outra pessoa, ali na hora de ensinar. Enxergam no teu, enxergam no do Rodrigo, quem mais que fica ali pra ver isso?

Ana Paula: Enxergam.... Enxergam... Tem muito, porque eu acho assim... hoje eu “tô” mais como assistente do Digo, então eu faço muita coisa mesmo, mostro e tal. Mas os próprios bailarinos antigos também tem essa referência. Eles ajudaram muito

no “Benguelê”. Então assim, Bambam, Elias, Flavinha, todo mundo que já dançou, Jana, essas pessoas, Carmen, são pessoas que são referências; as mais antigas também ajudam porque mostram um pouquinho como é que, trabalham bem, falam: “ó aquele não, não faz assim”. Então as pessoas também colaboram pra isso. E é o que é legal, né?

Izabela: Ok! Que legal! E essa também tu já respondeste. Se houve alterações na coreografia da remontagem do “21”. Não. Então ele foi mantido exatamente como ele é.

Ana Paula: Foi mantido. Foi mantido.

Izabela: Mudaram variações, tempos, Ana?

Ana Paula: Não. Assim, que eu me lembre não. Que eu me lembre não. Às vezes pode mudar assim, por exemplo, figurino. Aí sei lá, uma sempre a faz com uma calça rosa, aí troca de lugar aí ela vai fazer com uma calça azul. Mas ela vai fazer a mesma coreografia. Aí quando machuca alguém, aí é que tem que rever, mas fora isso não.

Izabela: São comuns os machucados, não? Que partes são mais afetadas?

Ana Paula: É, to até com um. Não... (____?) Machuca mais costas ou... ou lombar. Lombar e pescoço são as coisas que mais machucam.

Izabela: É mais pesado...

Ana Paula: É porque é mais pesado pra coluna, né. Mas fora isso...

Izabela: Tranquilo.

Ana Paula: Tranquilo.

Izabela: Pé, joelho... tranquilo?

Ana Paula: Joelho um pouco porque a gente pula muito, agacha, né? Faz muito exercício rápido. Mas, enfim, coisa de todo bailarino.

Izabela: Normal. Alto profi. É isso aí. Ana, eu reparei uma coisa sobre uma cena, cena final do “21” e eu fiz a pergunta pro Rodrigo, mas quero ver como tu interpretas. Eu, como público, assisti acho que umas seis ou sete vezes ao vivo o “21”. Aquela última cena ela é muito impactante, uma cena em que vocês tão caminhando, as meninas correm e se projetam como uma ventosa transversal ao corpo dos rapazes, giram, até que no final eles vão todos pro fundo e as meninas... Então, nas duas primeiras vezes que eu vi, essa cena ela era completamente surpresa, a gente não conseguia antever que os meninos iam se posicionar no fundo do palco pra receber as meninas. E uma das vezes que eu vi, me pareceu que eles se posicionaram

antes, que eles foram, né, a gente conseguiu ver uma linha de rapazes e as meninas pularam depois. É, isso de fato aconteceu? Isso é um detalhe coreográfico, assim, que tem alguma importância? Isso foi pra resolver alguma questão, ou não aconteceu, foi impressão minha?

Ana Paula: Pra mim, é... Pra mim, eu não me lembro. Mas, enfim (risos) (____?) já tem muito tempo, então assim... porque quando 'cê tá' em cena também 'cê' tem uma outra visão, né. Talvez hoje, como uma assistente eu poderia 'tá' vendo uma cena assim, como você. Mas como bailarina na época você não visualiza isso, porque na verdade 'cê tá' (____?) você tem seu tempo, você 'tá' fazendo tanta coisa que você não se preocupa muito com o outro. Você só tem que pular no menino tal hora. Então essa visão eu não tenho. Como bailarina eu tenho outra.

Izabela: Mas nunca houve essa marcação diferente?

Ana Paula: Que eu lembre, não. Que eu lembre, não.

Izabela: Ok. É uma cena muito impactante...

Ana Paula: É... É a cena que eu falei que essa cena final foi feita uma vez e acabou. É o final do balé que eu falo que foi muito rápido, muito maravilhoso assim, não teve nada pra mexer depois.

Izabela: Termina com um som de percussão muito forte, parece que a bailarina vem aqui na gente, né? É muito impressionante.

Ana Paula: É... É.

Izabela: Ana, como é que tu vê o "21" vinte anos depois na trajetória do Corpo e na dança brasileira?

Ana Paula: Eu acho que ainda é um balé maravilhoso. Acho que é um balé assim, um dos balés mais bonitos do Corpo, de tudo assim, desse conteúdo todo. Assim... sabe de... do início dessa linguagem. Então assim... o começo de uma coisa diferente também no Corpo, que eu acho muito legal. Eu acho que é a partir de "21" que a coisa começou a crescer mesmo. Acho um balé assim, super atual, super alegre, super... o figurino é lindo, eu acho tudo bonito, a luz é linda, a coreografia é uma delícia, é uma alegria. Então eu acho um balé muito brasileiro, muito bonito, acho muito atual assim. Um balé pra ser dançado sempre...

Izabela: Tendo uma pretensão um pouquinho maior, tu enxerga vestígios dele ou a importância dele salpicada aí, por aí, pela dança brasileira, saindo do Corpo? Em outros grupos, em outras tendências? Não sei se tu consegues acompanhar muito

das coisas que acontecem por aí em função da agenda de vocês, mas como é que tu colocarias isso de importância para a dança brasileira?

Ana Paula: Eu acho que o Corpo é uma referência. Né, assim... é pra dança brasileira. Independente se é... em linguagem... ou se é em qualidade de espetáculo, em qualidade de bailarino, qualidade de... com todo o geral de figurino, de iluminação... esse fechamento é uma coisa que eu acho que é muito importante pro Brasil, isso pros grupos brasileiros também terem como essa referência, esse lugar que deu certo em termos de dança. Eu acho que... eu realmente não sou de falar, que assim, eu sou difícil de acompanhar, então eu não sei se eu vejo em movimento, mas eu sei que essa referência em qualidade de trabalho eu acho que ela é muito forte. Que eu posso falar pra você, que eu não acompanho tanto assim (____?)

Izabela: Claro! Imagina! Pela agenda de vocês! Mas é tão importante que eu 'tô' aqui hoje em função dela...

Ana Paula: É, então. (risos)

Izabela: Ana tem alguma coisa que a mais que tu te lembra, que tu gostarias de dizer, de acrescentar a esse roteiro de perguntas sobre o "21", sobre o Corpo?

Ana Paula: Não, eu acho que você viu tudinho.

Izabela: Tá tranquilo?

Ana Paula: Tá (risos)

APÊNDICE F – Entrevista com Inês Bogéa

Izabela: Inês, eu gostaria que tu me falasses brevemente assim sobre a tua experiência, sobre a tua entrada no Grupo Corpo, quantos anos tu ficaste e que funções tu exercestes lá?

Inês: Eu entrei no Grupo Corpo em 89, em janeiro de 89, ano que estreou “A Missa do Orfanato”. Depois eu fiquei até 2001. E o último trabalho que eu dancei foi “O Corpo”. Eu sempre fui bailarina no Grupo Corpo. Essa foi a única função que eu exerci lá. Depois, no meu processo de transição, quando parei de dançar, eu fiz uma pesquisa sobre a trajetória deles, foi meu ritual de passagem, foi um livro que eu escrevi sobre eles.

Izabela: O qual você autografará pra mim. (risos)

Inês: Que eu organizei e convidei outros autores para fazerem junto comigo uma reflexão sobre o papel do grupo no cenário da dança.

Izabela: Perfeito. Esse livro já forneceu bastante material para a escrita do meu anteprojeto e do projeto. Eu gostaria que tu autografasses ele pra mim.

Inês: (risos)

Izabela: É um dos materiais mais completos, né, que a gente tem pra pesquisar...

Inês: É. Foi uma pesquisa bem gostosa, com o auxílio deles, dos Pederneiras. Inclusive com uma revisão de datas e dados, feita pelo Paulo, junto comigo, antes da publicação do livro.

Izabela: E tu és filósofa?

Inês: Eu me formei em Filosofia e fiz doutorado em Artes.

Izabela: Lega! E ‘tá’ escrevendo ainda pra Folha de São Paulo?

Inês: Não. Eu escrevi pra Folha de 2000 a 2007.

Izabela: Inês, o que tu me dirias sobre a organização do Corpo nesse período tu passaste lá? Como é a organização entre os bailarinos, existe alguma hierarquia, como é que funcionava na época?

Inês: Não. Todos os bailarinos têm um trabalho de grupo e o Rodrigo, como coreógrafo, é que te convida a dançar solos ou outros papéis, seja grupo ou não. E é um trabalho onde você se envolve muito, todos trabalham muito. A gente brinca que o bailarino ‘tá’ uma música dentro, uma música fora, uma música dentro, uma música fora. E você dança muito em termos de número de apresentações por ano. São

normalmente duas obras apresentadas a cada noite e essas obras têm em torno de 45 minutos. No período que eu entrei lá já tinha esse formato, quer dizer com algumas variantes, como, por exemplo, “A criação”, que era uma obra grande, foi logo depois da “Missa do Orfanato”, mas normalmente mantém esse formato. E os bailarinos são muito amigos, a gente trabalha muito tempo juntos, viaja juntos, passeia juntos. Existe toda uma relação, que eu acho que acaba aparecendo na cena de um corpo coletivo de dança.

Izabela: Se percebe. Agora, principalmente com as redes sociais, eles têm compartilhado bastante fotos das viagens, tudo e ontem eu pude presenciar também isso. Foi bem legal! Bem, a carga horária habitual do grupo nesse período que tu estavas lá, como é que se divide esta carga horária em período de treino, de ensaio, de aula, de criação?

Inês: Nove da manhã às 3 da tarde, de segunda a sexta-feira, quando a gente ‘tá’ em Belo Horizonte. E das 9 às 10:30 é aula, 15 minutinhos de intervalo e aí começa a bateria de ensaios que vai o dia todo, até as 3 da tarde. Esses ensaios, eles são das peças que estão em cartaz no ano, ou remontagens de outras que já vão entrar logo em seguida pra apresentação. Que às vezes tem um repertório que ‘tá’ sendo feito no Brasil e outro que vai pro exterior, então se mantém. E manutenção das obras mesmo, todos os dias passa determinados pedaços em que as ensaiadoras tomam conta, pra acertar detalhes. É um trabalho que tem muita contagem musical, muito preciso. Então é, a gente brinca que é no “e-e-e-1”, qual desses “es” e onde ‘tá’ o seu braço. Na minha época, a grande ensaiadora, que até hoje ainda é, que era a Macau. A Macau é de uma capacidade incrível de olhar e saber: olha no segundo “e” do terceiro “8” você ‘tá’ com o braço, já te mostra como era (*risadas*). É muito bacana isso que ela desenvolveu, esse apuro de detectar as diferenças, isso também contribui muitíssimo pra precisão do trabalho do Grupo Corpo.

Izabela: Inês, as tuas influências como bailarina, principais influências, se é que houve alguma. (*risos*)

Inês: Acho que é bacana dizer que eu vim, que a minha trajetória começa na ginástica olímpica. Depois eu passo pra capoeira. Só aos 13 anos que eu entro no balé e faço minha formação toda na *Royal Academy of Dance*, em Vitória, Espírito Santo. Minha professora era a Lenira Borges, ela tem a escola ligada a essa metodologia de ensino. Eu fiz até o *advanced*. Me formei, me formei como professora

da *Royal*. Depois fui pra Belo Horizonte, comecei a trabalhar. Então, quem me levou pra Belo Horizonte foi a Betina Bellomo.

Izabela: que é *maitre* de balé deles, né?

Inês: que me viu dançando na academia da Dona Lenira, onde a gente tinha a oportunidade de ter muitos professores de diferentes lugares. E ela me falou que tinha uma audição no Palácio das Artes e eu fui no Palácio da Artes e fiz uma audição lá e fiquei lá um ano. Depois passei pelo Compasso, depois pro Grupo Corpo, onde eu fiz praticamente toda a minha carreira de bailarina profissional. Então a Betina é uma influência muito importante na minha carreira. A Lina Lapertosa, que é uma bailarina que me influenciou muito, mineira, no jeito de trabalhar.

Izabela: que é médica também, né?

Inês: Que é médica. A Ana Botafogo, um grande nome da dança brasileira. A Marcia Haydée é uma figura que tem uma história maravilhosa. É, eu acho que são muitas influências, eu posso citar aqui algumas, mas são exemplos de histórias de vida, interessantes, instigantes que me nutriram. E, sem dúvida nenhuma, o Paulo Pederneiras é uma grande influência pra mim, artisticamente falando. Na maneira de trabalhar, as ideias, que estão presentes nos espetáculos do Grupo Corpo, que é algo incrível.

Izabela: O Paulo é um motor importante, então, também no Corpo?

Inês: O Paulo é um motor fundamental.

Izabela: Fundamental. Ele é que teria sido o fundador? Aquela história de que teria usado a casa dos pais dele?

Inês: Isso. É... os irmãos todos são muito importantes, cada um na sua área. É desse coletivo, novamente, que se faz a história do grupo e a força do grupo. Força e suavidade. É... o Paulo é muito importante, a Mirinha Pederneiras foi ensaiadora durante muito tempo, bailarina, o Rodrigo coreógrafo, o Pedro chefe de palco. A Macau acaba sendo também fundadora aí, uma pessoa muito importante. As fotos são do Zé Luiz. Mesmo quem já não 'tá' mais na fenda ainda continua muito presente. E aí tem as marcas todas da coletividade, como a Freusa Zechmeister como figurinista. O Fernando Velloso como cenógrafo. Então essa maneira de trabalhar de forma coletiva, eu acho que é orquestrada pelo Paulo. E isso faz uma diferença muito grande porque eles vão criando uma voz partilhada, mas ao mesmo tempo tem uma entoação coletiva.

Izabela: E a tua entrada foi por audição também?

Inês: Foi por audição. Eu pedi uma audição. Não queria mais ficar no Palácio das Artes e pedi uma audição. Fiz aula, eles deixaram eu fazer aula, (____?) deixou com muitos bailarinos, né. Eles vieram assistir, veio um, depois veio outro, depois veio outro. Eu voltei, fiz outra aula e outra aula. Depois o Paulo conversou comigo que eles não tinham vaga naquele momento, mas que eles achavam bacana o meu trabalho, que eu podia ficar fazendo aula, frequentando. Mas eu era muito jovem, eu falei: eu preciso dançar mais. Aí eu fiquei no Compasso um ano, foi quando eu tinha decidido sair do Palácio. E eles no final do ano me chamaram, dizendo: “olha, agora eu tenho uma vaga”. Eles me chamaram em dezembro e eu comecei em janeiro. (____?) (risos)

Izabela: Perfeito.

Inês: Não sei se eu me perdi aí na sua pergunta.

Izabela: Não, ‘tá’ ótimo, quanto mais tu te perderes, melhor! Como é que tu descreverias o processo coreográfico no grupo? Como é que se criam as coreografias?

Inês: É fascinante, porque o Rodrigo vem com a música já no corpo. E ele dança e a gente dança junto. E a gente dança e ele dança junto. E a Macau é fundamental, ajuda todo mundo a clarear aquilo que ele faz tão intuitivamente. Ela ‘tá’ junto e vai dizendo pra gente: “o tempo é esse; cuidado, é mais na diagonal, vira pra cá, pensa esse caminho”. Ela aprende muito rápido e mostra pra gente, às vezes, aquilo que o Rodrigo já ‘tá’ lá na frente. A gente ainda ‘tá’ tentando pegar e ela já foi com o coreógrafo, ele vai criando assim intuitivamente. Ela vai ajudando a colocar tudo isso em ordem. É, eu não usaria... acho que ordem não é a melhor palavra, mas ela vai ajudando a colocar tudo isso no corpo de cada um, sem perder a característica principal do movimento do Rodrigo. É um momento muito importante, assim, como se dá essa transferência de movimento de corpo a corpo, como se dá esse entendimento, esse diálogo através dos gestos na sala de ensaio.

Izabela: A Macau vai dissecando, vai traduzindo, talvez, pro bailarino, numa velocidade um pouco menor, seria isso?

Inês: Ela aprende muito rápido. Ela tem uma presença e ela vai dando os tempos da música pra gente. Mais do que o movimento, acho que ela vai dizendo também o movimento, mas o tempo da música muito precisamente. “O pé esquerdo é no 1, o outro é no e-2, o 3, o braço é no 4; É... Espera um pouquinho que vai virar daqui a pouco”. Ele já ‘tá’ com a música no corpo dele, ele parte da música pra criação dos movimentos e vai brotando aqueles movimentos no momento que ela vai

compondo na sala de ensaio. É a sensação que a gente tem. Não sei dizer se ele ensaia antes na casa dele, mas acho que não, porque vai surgindo. E muitas vezes eu tive, não no “21”, mais em outros balés, eu tive a oportunidade de dançar *pas de deux* criados pelo Rodrigo e aí é um processo que ele vai esculpindo no seu corpo. (____?) Ele mostra o corpo, mas muita coisa ele vai esculpindo no corpo dos dois bailarinos que estão ali na frente dele. Acho que no “21” também acontece isso. A Macau tava dançando, a Mirinha ainda tava dançando, ele tinha ali todos os bailarinos de início de grupo com ele, que vieram seguindo, vários, não todos, mas vários bailarinos que começaram o grupo. E pra mim eram também referências a serem seguidas.

Izabela: E a participação de vocês? No *pas de deux* tu já falaste que ele molda de acordo até, talvez, com a pergunta e resposta de um bailarino com o outro. Mas individualmente, os balés, como era a participação dos bailarinos nessa criação?

Inês: Nós somos intérpretes no Corpo. Mesmo no *pas de deux* a gente é intérprete. O movimento coreográfico é do Rodrigo. Ele dá liberdade pra que você se expresse e que você contribua com esse movimento. Mas parte dele o movimento. Mesmo que no *pas de deux*. É... todo o tempo você tem um desenho muito claro dos movimentos dele e ele sabe muito bem as dinâmicas, os impulsos, como esse rastro do movimento se amplia no espaço.

Izabela: Perfeito. Ele me falou isso ontem também, ele chegou a levantar e dançar um pedacinho do 21.

Inês: É, é dele. A ideia é totalmente dele. A gente só... Mas é que o intérprete, se eu danço, se ela, se você dança, mesmo que seja o mesmo papel, os passos são os mesmos, os movimentos são os mesmos, mas os impulsos de cada um são um pouquinho diferentes, e a forma de expressão é também individual. E é nesse sentido que eu volto a dizer que a (____?) do Corpo tem um papel muito importante, que é preservar a individualidade sem perder a coletividade, sem perder o todo do grupo como característica de movimento.

Izabela: E a dificuldade, também, na remontagem. Porque o primeiro elenco é aquele que primeiro aprende, que coloca esse tempero, e coloca uma marca também naquela coreografia. E depois, ao passar para um outro elenco, né, como seria essa dificuldade?

Inês: É eu acho que quando você acompanha o processo de criação, quando você ‘tá’ junto com o coreógrafo, quando sua obra foi criada, é orgânico pra você.

Porque você teve um tempo de aprendizado que é também um tempo de descoberta do coreógrafo. Quando essa obra, ela é remontada, mesmo em uma companhia de (___?), os bailarinos tem menos tempo pra aprender, e o processo já está, já tem uma imagem, e você tem que entrar naquela imagem. Então você vai ter que encontrar a sua voz num tempo mais rápido e isso por vezes ainda precisa decantar quando o balé vai pra cena. Pouco a pouco ele vai se tornando seu também e se moldando a essas novas pessoas que vão chegando.

Izabela: Um pedacinho ali que é teu também que vai contribuindo pro próximo que chegar. (risos)

Inês: Um cliente!

Izabela: Inês, tu fala na tua obra e em outras também sobre fases na carreira do Grupo Corpo, fases coreográficas. Tu achas que isso existe, realmente existem essas fases, e quais são elas?

Inês: Quando a gente olha pra trás, acaba ficando um pouco mais fácil ordenar. Durante o momento que você 'tá' vivendo isso, é tudo muito pulsante e você não consegue ver. Eu acho que essas fases, elas nos ajudam a perceber diferentes traços na marca coreográfica do Rodrigo. O Corpo teve Oscar Araiz como coreógrafo no início, mas depois a gente tem grandes marcas. Tem o Rodrigo mais neoclássico, culmina num grande balé, que é "Prelúdios". Depois você tem o Rodrigo na "Missa do Orfanato", que é quase uma peça única, influenciada por uma ideia também que veio com a Suzanne Linke, que veio antes da missa. Aí você tem uma fase toda brasileira, que é onde o Grupo realmente tem a sua marca própria, onde as coreografias começam a trazer uma ideia de Brasil, sem ser folclórico, sem ser exótico, mas falando muito de dentro do nosso país. É a ideia do "21" que é esse início aí, essa marca, né? É, ele veio... A gente teve "Missa", "Criação", "Variações Enigma", Philip Telemann e aí veio o "21", com a a música do UAKTI muito forte, uma contagem impossível (risos). E ainda o Rodrigo com as subdivisões dele. Mas depois você tem "Parabelo", 'cê' tem "Benguelê", 'cê' tem uma série de outras coreografias. E eles continuam. Quer dizer, eu hoje não 'tô' mais no grupo, parei, como te disse no "O Corpo", que falava de São Paulo, de Arnaldo Antunes. Depois, você tem o "Santagustin", do Tom Zé, que é (___?) (risos). Aí tem o "Lecuona", que é um espaço de teste. É de um lugar que fala de relações humanas, de duas. Essa... Esse período aí do Rodrigo, de falar de amor, de diferentes formas, "Santagustin" e o "Lecuona". Depois tem o "Breu", e antes de "Breu" tem um outro que é o bege, eu vou lembrar daqui a pouco. "Breu", "Lecuona"...

Izabela: “Onqotô”.

Inês: “Onqotô”, “Onqotô”. É o “Onqotô”. Também fala dessas atrações e tem o “Ímã”... E tem... “Breu”. “Breu” eu acho que é uma outra virada na carreira do Rodrigo, acho que se olhar pro Grupo Corpo ele é um, ele ‘tá’ ali, ele é contra uma linguagem no chão, ele é contra uma outra forma que você via no ar. Agora, os corpos são quase rasteiros. Ele não fica ali muito tempo, mas sempre teve uma presença do chão, mas ali parece que você vê decantada uma série de gestos que ele vem esboçando em outros balés. Então eu acho que aí ‘tá’ pra você agora como pesquisadora, analisar essa (risos) qual é o papel do “Breu” na trajetória do Rodrigo, porque ele é uma, como o “21” apontou pra um caminho, acho que o “Breu” tem também essa questão. Tem a pausa do “Lecuona”. O “Santagustin” faz parte de (____?) Ele ainda ‘tá’ ali ligado, você vê rastros de outros movimentos. O “Ongotô” também já começa uma outra fase. O *pas de deux* de “Ongotô”, das mulheres, depois se decanta ali no “Breu”, de uma forma bem acentuada. O *pas de deux* da Flávia. Você consegue ver ali do “Ongotô” pro “Breu” já tem movimentos de uma outra fase. Talvez seja no “Ongotô”, não sei. A gente teria que estudar com mais atenção, ver em estudos, né. Mas ali eu acho que começa uma nova fase do Rodrigo. Aí tem esse outro que é bem colorido, diferente, que é o “Ímã”. Aí já é, acho que é quase o “Lecuona”. São atemporais, eles flutuam no meio da linguagem.

Izabela: E o “Sem Mim”? Já que tu explicaste tão bem a linguagem, mais do que em qualquer outro lugar que eu já tenha visto, tu já colocaste várias...

Inês: “Sem Mim”, ele traz referências de muitos balés. O “Sem Mim” é como se ele olhasse pra ele mesmo e fizesse citações...

Izabela: (____?) no final. Um Bach.

Inês: Tem, tem, tem um espírito... O final do Bach que todo mundo ama. Aquela caminhada infinita. Ele é sempre um grande mestre de *pas de deux*. Talvez a chave pra próxima fase seja nesses outros dois balés: “Ongotô” e “Breu”.

Izabela: Perfeito! Olha, que super bem dissecado! Nossa!

Inês: De ver uma vez a apresentação, sem a proximidade que teve quando eu fiz o grupo, que eu vi todos os dias, é diferente.

Izabela: Um pouco dessa pergunta tu já respondeste, mas deixa eu ver se vem mais alguma coisa: (qual o) papel da música no processo coreográfico do “21”?

Inês: Os impulsos do movimento nascem das dinâmicas da música. A forma de pensar a estrutura e a narrativa, mesmo quando ela não é uma narrativa explícita,

vem da música. Essa inspiração do cenário, do figurino, da luz, tudo nasce junto com a música. Cada compositor que é convidado a trabalhar, tem inúmeras reuniões com eles. São discutidos detalhes dessa música. Às vezes, como, por exemplo, em “Benguelê”, houve pedidos de algumas pequenas alterações. Então tem, eu acho que ali eles vão gestando junto, o Paulo, o compositor convidado e o Rodrigo vão gestando junto o próximo balé. E cada vez mais, ao convidar um compositor, isso traz uma dinâmica muito própria.

Izabela: Eu gostaria de te mostrar um desenho, que é do programa original de “21”. E que o Rodrigo tentou me explicar ontem, e me explicou bastante bem. Ele te remete alguma coisa sobre o processo coreográfico? Esse desenho aqui bastante geométrico, vocês chegaram a trabalhar com ele durante...

Inês: A gente trabalhou um pouco com ele. De vez em quando o Marco vinha também falar um pouquinho pra gente sobre a música e clarear algumas questões. Mas é no corpo mesmo que se resolve. Pra mim, como bailarina, era olhando o Rodrigo e tentando ouvir a dinâmica da música. Muitas vezes as correções vem em relação à própria música. Ó, veja que é (faz um som com a boca) e você ‘tá’ fazendo (faz outro som com a boca) e é (repete o primeiro som).

Izabela: É tipo uma métrica.

Inês: É e-e-e-1, e-e-e-2, e-e-e-3, 4; e-e-e-5, e-e-e-6... e nessa, nessa escuta fina da música se encontra o tempo e a dinâmica do movimento.

Izabela: Seriam os intertempos ou os contratempos?

Inês: É, acho que o contratempo. Ele usa muito o contratempo, ele usa as pausas, os silêncios. É... ele usa as diferentes pulsações, ele presta atenção quando um instrumento entra, quando um outro silencia. Você tem a hora que ele fala: “Vai na linha do baixo. Vai na linha do baixo. Eu ‘tô’ coreografando a melodia, presta atenção no instrumento tal”.

Izabela: Perfeito. O papel dos bailarinos, acho que tu já me falaste bastante bem. Fala nessa questão da palavra “brasilidade” que aparece bastante nos comentários da obra do Grupo Corpo. Como é que a “brasilidade” aparece no balé “21” e em movimentos, o que tu caracterizaria como movimentos que falam da brasilidade no “21”?

Inês: Bom, o “21” tem toda uma primeira parte mais velada. Mas que já aparece, naquele, por exemplo, naquele movimento das sombras, já aparece todo um desenho de um quadril. Aparece um sincopado dos pés. Ou, por exemplo, quando vem aquele

chuveiro lá atrás, a Mirinha vinha nesse gesto, que tem um tronco muito presente, mas que o pé que comanda. E essa magia, por exemplo, dessa luz, é do Paulo, quer dizer, toda a primeira parte do “21” ela traz uma novidade, ela traz uma inquietação e uma forma nova de apresentar o que vem a ser a dança, que ‘tá’ muito fortemente influenciada pelas decisões do Paulo enquanto iluminador. Esse chuveiro, um cara de preto com uma luz, aquilo é um par que anda atrás da bailarina. Aquilo tudo preto velado e a luz que vem do fundo, um caminhão com um cara que ‘tá’ carregando atrás também, aquilo são traquitanas. É toda essa questão que acontece atrás de um tule e que depois vai abrir pra um Brasil reconhecido da chita, enorme naquele telão lá atrás, coloridíssimo, das malhas coloridas, que tiveram diferentes modelos até chegar naquele. Onde ‘tavam’ as flores, onde não ‘tavam’. O *pas de deux* da Jaqueline que vai, que tem uma certa violência, mas tem uma entrega, tem esse carregar o outro pelo espaço. Eu acho que o Corpo, a “brasilidade” do grupo Corpo, ela ‘tá’ presente nos detalhes, na maneira de olhar pro próprio Brasil, na forma de desenhar os movimentos no espaço, nas influências que a gente tem da dança popular, mas misturada com a dança cênica. No acabamento das cores, das escolhas de repertório de música, de movimento e de cenário e figurino. E uma grande obra, eu revi agora, por exemplo, é o “Benguelê”, é maravilhoso! Na hora que sobe aquele telão com aquelas listras coloridas e aquela roupa branca com aqueles dois cintos cruzados... Tudo é uma simplicidade, tudo é eficiência pra dizer sem ter que ser óbvio.

Izabela: Uhum! Sem ter que ser um cangaceiro pra fazer aquilo.

Inês: É! E aquele movimento alegre do povo correndo que explode tudo. No “21” tem essa segunda parte também. No “21” é o que a gente acabou de falar, de “Benguelê”, tem esses dois universos. Um universo mais velado, um universo mais oculto. E um universo muito solar, brilhante, que vibra, que pulsa. Então você tem uma reverberação do “21” aí no “Benguelê” de um outro jeito. A gente tem nordeste e tem África.

Izabela: Uhum!

Inês: É nordeste, também é Brasil.

Izabela: Já ‘tá’ adivinhando as minhas perguntas (risos), porque eu ia perguntar se havia algum rastro dos movimentos de “21” em outras obras.

Inês: Em várias obras. Aqui a gente ‘tá’ falando de uma divisão formal, em termos de pensar a obra como construção. Que eu nem sei se acontece assim pro Rodrigo. Ele pode te dizer. Mas lendo a *posteriori*, olhando pra lá. Acho que tem a

questão de outras obras, mas você vê, a linguagem dele foi se desenvolvendo. Então “21” é esse marco que vai perpassar muitas outras obras na carreira do Rodrigo. Não com citações explícitas, mas com formas de se pensar o corpo em movimento.

Izabela: Ele usa bastante os *talonnés*, usa os pequenos saltos, né?

Inês: Usa muitos saltitos, tanto no contratempo...

Izabela: Além do quadril e do dorso, que são peças centrais que foram mencionadas por ele, também por outras entrevistadas, o punho, os movimento de punho?

Inês: A gente brincava: “abre a porta”. Tem todo um repertório de movimentos comuns. Que depois você vai... tem todo um quadrilzinho aqui (*mostrando o movimento*). Tem a questão das mãos, tem a questão dos pés, tem uma percussão para os pés. Como (*mostra o movimento*). É o pé que vai dar no quadril, que vai completar no dorso que vai ter um acabamento na mão. Ou começa na mão e vem pro tronco, mas isso sempre encontra o quadril claramente. E esse quadril daí passa pelo movimento que tem uma onda, que tem reverberação no resto do corpo.

Izabela: Perfeito.

(interrupção pela produção pra avisar sobre horários e convites)

Inês, qual o período máximo que o “21” ficou sem ser encenado?

Inês: Eu não sei te dizer.

Izabela: Também não souberam me dizer. Acho que é porque é muita produtividade, vários balés.

Inês: Acho que dá pra checar no histórico do grupo. Eu tenho até o período que eu dancei. Eu tenho listado todas as apresentações que a gente fez. Isso eu posso dizer pra você. Mas só no período que eu ‘tava’ lá, depois disso eu não sei. Sei que depois disso foi remontado “21” recentemente, né?

Izabela: Foi. Eu vi em 2008. Vi um ensaio lá.

Inês: Será que a Cris não consegue te dizer?

Izabela: Acho que sim. Acho que eu mando pro setor de documentação. Eles podem me dizer melhor.

Inês: É. Isso eu não sei.

Izabela: Tu viste alguma remontagem, com bailarinos que não eram do primeiro elenco?

Inês: Vi. Vi, sim. Agora depois que parei de dançar. Em São Paulo, né, quando eles foram ao Alfa.

Izabela: Mas enquanto tu eras bailarina, viu algum colega novo entrar no elenco, ter que aprender?

(interrupção pela produção)

Izabela: Como é que foi esse processo de remontagem pra ele?

Inês: Olha, é sempre muito orgânico lá, é sempre, é de corpo a corpo, um ensina pro outro. A Macau 'tá' sempre presente, ou a Mirinha tava presente. A gente ensina e depois a Macau vem refinar. Eu digo que (____?) Se me pedirem sem música pra eu dançar, ih! Não dá.

Izabela: Não consegue.

Inês: Não sei nem como começa! Aí a gente põe a música, dança e vai devagarinho ensinando pro outro. Que eu acho que é como a gente aprende.

Izabela: E vídeo?

Inês: A gente vê vídeo pra tirar uma dúvida. Todo mundo vai ajudar. "Ah! A cabeça era assim ou assado? 'Vamo' olhar no vídeo!" Aí olha lá qual era a cabeça. Que a gente também vai aos pouquinhos tentando, incorporando e tentando. Aí tem o ensaiador, o Rodrigo, que às vezes diz: "Isso, pode deixar aí mesmo!" Às vezes tem que pedir pra mudar, né (risos)?

Izabela: A questão de pedir pra o novo bailarino chegar com uma sequência decorada, a coreografia decorada de vídeo pra depois dar ok?

Inês: Eu nunca vi isso.

Izabela: No corpo a corpo é melhor?

Inês: É. Eu não me lembro. No meu período eu não me lembro. Eu acho que a gente, depois o bailarino que começava a aprender pedia: "posso levar um vídeo pra casa pra estudar?" Mas ele já tinha aprendido alguma coisa.

Izabela: Sala de ensaio.

Inês: É. Sala de ensaio. Me lembro mais dessa relação de um com outro, dos próprios bailarinos e da presença sempre muito marcante do ensaiador.

Izabela: Lembra de ter havia alguma alteração na coreografia no dia que vocês dançaram?

Inês: Ah! Sempre. Sempre. O Rodrigo é inquieto (risos). Se deixar ela fala: "dá pra dar uma mudadinha só naquele pedaço?" Sempre tem uma coisinha, né? Pra acertar. Eu acho que é normal da obra. Não lembro de nada específico, mas isso era um dinâmica. Às vezes perto da estreia, no dia da estreia. "Vamos arrumar aquele pedaço". Às vezes o final muda várias vezes. E tem *pas de deux*, por exemplo, tem

pas de deux, pedaços de coreografias que você aprendia que ele custava a criar. Tinha versão um, versão dois, versão três, versão quatro e ia mudando, ia mudando, ia mudando até que ele encontrasse aquilo que ele queria.

Izabela: Isso, mesmo depois de já estreada a obra?

Inês: Depois de já estreada teve algumas obras que mudaram, mas não completamente a cena.

Izabela: Certo. A cena 'tá' montada.

Inês: Aí muda detalhe, acerta um pouquinho a música, alguma coisa que não tava funcionando bem, seja no corpo do bailarino, seja na ideia que ele teve. Essa é, acho, que uma das grandes, um dos grandes prazeres de ter uma companhia onde o coreógrafo 'tá' presente, né?, O coreógrafo simplesmente 'tá' lá todos os dias, ele pode ajustar determinadas coreografias. Mas não lembro de mudanças radicalíssimas não, acho que são ajustes, pequenos ajustes. Não sei se ele lembra de alguma coisa muito grande, mas...

Izabela: Tu falaste que o final dos balés, às vezes, muda. Eu, como plateia, eu percebi uma diferença pequena na cena final do "21", nas vezes que eu assisti. Que nas primeiras vezes me parece que os bailarinos não se colocavam antecipadamente naquela linha do fundo pra receber o salto das bailarinas. E uma vez que eu vi pareceu que eles limpavam aquela caminhada antecipadamente, se posicionaram no fundo, a gente pode antever uma linha em que eles iam receber o salto das meninas. Será que isso aconteceu?

Inês: Eu lembro de que tinha aquele redemoinho de gente e que a linha se formava só no tempo da gente enxergar e ir neles. Mas se formava a linha dos homens e a linha das mulheres, a gente ia neles. Mas ele não pedia que você desenhasse isso. Ela tinha que se formar e não tinha tempo pra "aí chegamos, agora as moças vem". Não! "Chegamos e as moças vieram". (risos) É desse redemoinho de movimentos, de corrida, que você tem uma organização e um impacto final.

Izabela: Que é uma grande surpresa. É realmente muito impactante esse final.

Inês: E ele queria que a gente pulasse bem longe. "Não pulem perto! Não era pra chegar e segurar. Vai, pula mesmo!" (risos)

Izabela: É o risco. Ele queria o risco mesmo!

Inês: É! (risos)

Izabela: Inês, 20 anos depois... Esse ano completou 20 anos da coreografia original de “21”. Como é que tu vêes a importância dele na dança do Grupo Corpo e talvez na inserção dele na dança brasileira?

Inês: Então... É um grande marco na história da dança do Grupo Corpo, que reverbera até hoje nas coreografias e também no imaginário de quem viu. É uma peça ainda presente, que fala de uma sensação, de uma ideia de Brasil ainda muito atual. O “21” tem uma música muito forte, tem uma imagem impactante, tem transformações da linguagem do movimento, mas também da linguagem da cena. Eu acho que é dessas obras que se torna atemporal, uma obra que nunca vai ficar velha.

Izabela: Inês, tem alguma coisa mais que tu gostarias de complementar, algo que te ocorra ainda além dessas coisas que a gente falou?

Inês: Não. Só desejar a você uma boa pesquisa. Que você consiga encadear aí as ideias como você imaginou.

Izabela: Aham! Tu falas muito bem. Destrincha, assim, o assunto para além daquilo que a gente imaginou na pergunta. E é uma característica tua também como professora, pesquisadora, escritora. Muito prazeroso te entrevistar e vai sair muita informação daqui.